CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESE DE DOUTORAMENTO

PERVERTENDO CLARICE LISPECTOR:
Cartografias heterotópicas de sensações

Carla Renata Luz de Souza

Escola de Doutoramento Internacional
em Estudos da Literatura e da Cultura

Santiago de Compostela
2018

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Universidade de Santiago de Compostela
Faculdade de Filologia
Departamento de Filologia Galega

PERVERTENDO CLARICE LISPECTOR:
Cartografias heterotópicas de sensações

Tese apresentada por:
Carla Renata Luz de Souza

Dirigida pela Professora Doutora:
María Teresa Moure Pereiro

Tutelada pelo professor doutor:
José Carlos Quiroga Díaz

Santiago de Compostela
2018

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DA AUTORA DA TESE

Pervertendo Clarice Lispector:

Cartografias heterotópicas de sensações

Dna. Carla Renata Luz de Souza

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

Santiago de Compostela, de julho de 2018

_____

Carla Renata Luz de Souza

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DA DIRECTORA / TITOR DA TESE

Pervertendo Clarice Lispector:

Cartografias heterotópicas de sensações

Dna. María Teresa Moure Pereiro

D. José Carlos Quiroga Díaz

INFORMA/N:

Que a presente tese, correspóndese co traballo realizado por Dna. Carla Renata Luz de Souza, baixo a miña dirección, e autorizo a súa presentación, considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.

Santiago de Compostela, de julho de 2018

_____

María Teresa Moure Pereiro

_____

José Carlos Quiroga Díaz

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Para todos os filhos e filhas de Maria, como eu, que sonharam ter suas potências atualizadas em um objeto pensamental-criativo, mas, em função da miséria em que os poderes de nosso país nos querem, não tiveram o tempo de ócio, o tempo de vagabundeio necessário que tal atividade exige. No entanto, nascem o germe desse sonho a cada dia, no dia a dia, na inteligência física do trabalho, no suor, na força, no calo

meus caros e caras companheiras

esse grito é nosso

com amor

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Abraçar e agradecer

À Clarice Lispector, por fazer da escrita matéria-viva

A Deleuze, por fazer do pensamento atenção-vida

A Merleau-Ponty, por tecer um mundo de dobras e delicadezas

A Blanchot, por fazer da crítica uma conversa infinita

A Simondon, por devolver ao mundo a ternura dos objetos técnicos

À Laura e Bruna, por suportarem minha ausência com mãos tão frágeis

À Laura, pela leitura em voz alta, canto e carne

À Maria, pelo suor: correnteza de trabalho e sonho

À Teresa e ao Carlos, porque toda travessia necessita de cais

Às pegas, por me mostrarem uma geografia aérea, inconquistável e bela entre o céu e a terra

Aos pássaros, pedras, musgos, bactérias, árvores, folhas, flores, estrelas, ramagens, todos os modos de existências mudas, risonhas, selvagens que no seu pensar-sentir oferecem aos meus sentidos a beleza de um mundo múltiplo, dinâmico e fluido

A Ninguém, pela incomensurabilidade da vida comum
pelo que há para dizer, mas não se pode, e se diz
no silêncio experimentável na palavra amor

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Sobre as ripas da ponte, sobre os adros do barco, sobre o mar, com o percurso do sol no céu e com o do barco, se esboça, se esboça e destrói, com a mesma lentidão, uma escritura, ilegível e dilacerante de sombra, de arestas, de traços de luz entrecortada e refratada nos ângulos, nos triângulos de uma geometria fugaz que se escoa ao sabor da sombra das vagas do mar. Para em seguida, uma vez mais, incansavelmente, continuar a existir.

Marguerite Duras

Yo no tengo casa. Te ofrezco un salón con mil calles, que llevan los nombres de un país entero; un dormitorio abovedado, con todas las galaxias colgando de las vigas; un pasillo de rincones infinitos, una cocina en la que crecen huertos y una escalera de caracol para subir, de noche, a las azoteas. Derrumbo mis cuatro paredes por ti. Salto verjas, abro ventanas, reviento cerrojos porque yo no tengo casa, sólo un horizonte que ofrecerte. Sin cuadros, sin neveras, sin cajas fuertes. Sin sueldo ni hipoteca. Sin futuro y sin cuenta corriente. Todo este mar, tan gris, es para ti. Y esta montaña pelada que abraza la ciudad. Y estas calles, que se abren a nuestro paso. Y este mundo, herido de zanjas, túneles, obras y peajes, en el que voy a cavar tu jardín.

Marina Garcés

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro.

Gilles Deleuze

Juro que no meu livro terei a coragem de deixar inexplicado o que é inexplicável.

Clarice Lispector

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE

[LISTA DE SIGLAS] ..... [23]

[RESUMO] ..... [24]

[RESUMEN] ..... [37]

PARTE I

Ativação de uma maneira heterotópica de colocar o pensamento em órbita

[INTRODUÇÃO]

Cartografias ..... [55]

A escrita de sensações ..... [57]

A fortuna crítica é risco, rastro vívido ..... [64]

há uma coisa que me escapa o tempo todo ..... [70]

[*QUERO SER "BIO"*]

Uma breve bio-grafia de Clarice Lispector ..... [75]

[OBJETIVO É TRAVESSIA]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A aventura do pensamento: limites imanentes ..... [87]
Curvatura: o rigor do pensamento amoroso ..... [89]

[METODOLOGIA]: PRÁTICA ÉTICA-ESTÉTICA-POLÍTICA DA APRENDIZAGEM

Sim (a pesquisa é um campo de forças) ..... [95]
Devir (a pesquisa é uma abertura ao fora) ..... [96]
Alegria (a pesquisa é efetivação de potencias) ..... [104]
Ginástica (a pesquisa é exercício das diferenças) ..... [105]
Estar de bobeira (a pesquisa é o acolhimento do imprevisto) .... [107]
Encontro (a pesquisa é a criação de um anonimato) ..... [110]
Incompreensão (a pesquisa é a relação com o não-saber) ..... [111]
Pensamento corporal (a pesquisa é a dinâmica de uma sensibilidade transcendental) ..... [112]

[A COMPOSIÇÃO DA TESE]

Princípio de ingovernança: cada parte é um corte ..... [119]
Princípio amoroso: cada parte é o signo vital de um encontro .... [122]
Princípio rítmico: cada parte expressa a relação com os corpos .. [123]
Princípio sensitivo: cada parte é uma articulação de sensações .. [125]

[AS QUESTÕES DA TESE]

Escrever ..... [131]

Ler ..... [133]

Pensar ..... [136]

[TESE HETEROTÓPICA]

Sou de fora ..... [141]

Sedução ..... [144]

Terei que criar sobre a vida ..... [147]

Parte II

Criação de um plano de consistência para o percepto *pensar-sentir* clariciano

[MAS SÓ ACONTECE PARA O QUE TEM CORPO]

Pensar sem ser com a cabeça ..... [155]

Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo ..... [158]

Mas pensamento tem que ser um sentir..... [162]

O vasto pensamento era o corpo existindo ..... [172]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Parte III

A produção do espaço

[MANIFESTAÇÃO DA *PHYSIS*]

A experiência dos limites ou o lugar onde o ser devém sentido [187]

[ESTUDO DOS ESPAÇOS SONOROS]

A pele do canto ..... [193]

Produzir um corpo sonoro ..... [208]

A voz do abismo ..... [209]

- Tacet I: abalar ..... [210]
- Tacet II: *poíesis* ..... [211]
- Tacet III: musas ..... [216]

O movimento explica a forma ..... [219]

O processo vibra todo ..... [225]

A música era da categoria do pensamento ..... [242]

Substrato vibrátil da matéria ..... [250]

Os sons das protagonistas

- Joana: pulsações selvagens ..... [260]
- Virgínia: sonâncias transparentes e opacas ..... [261]
- Lucrécia: trote de cavalos ..... [262]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Martim: dedos audíveis ..... [262]
G.H.: mudez vibrante ..... [263]
Lóri: canto da sereia ..... [266]
Água viva: murmúrio da escrita ..... [267]
Ângela é eletrônica ..... [270]
Macábea: silêncio lampejante ..... [272]
Personagens rítmicos ..... [274]
O cavalo ..... [275]
A água ..... [282]
Ritmicidades assignificativas e sensoriais ..... [291]

[ESTUDO DOS ESPAÇOS VISUAIS]

Produzir um corpo exposto ..... [301]
Ver não é organizável ..... [307]
Instantâneo fotográfico I ..... [308]
Instantâneo fotográfico II ..... [310]
Instantâneo fotográfico III ..... [313]
Instantâneo fotográfico IV ..... [315]
Instantâneo fotográfico V ..... [319]
Instantâneo fotográfico VI ..... [324]
Instantâneo fotográfico VII ..... [326]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ver a coisa na coisa: o ser da sensação ..... [327]

Visão háptica: *mas o único meio de contato era o olhar* ..... [352]

Visão sonora: claridades audíveis ..... [365]

Uma dança plástica no ventre das palavras ..... [369]

Sensação em movimento: músculo da vida ..... [369]

Cores: texturas do sol ..... [379]

É pela noite que se toca o corpo ..... [390]

Como descrever uma luz acesa? ..... [406]

Qual é o peso da luz? ..... [416]

Aprender a escre-ver: as posições do corpo na língua ..... [423]

Vejo palavras: a força de uma janela ..... [434]

[ESTUDO DOS ESPAÇOS HÁPTICOS]

Produzir um corpo háptico ..... [449]

Espora: Vitória empresta seu cavalo para Ulisses ..... [450]

Atenção-vida ..... [451]

O gesto tocante da escritura ..... [453]

Escrita com pele: excrita ..... [456]

Rastro comunitário: o tambor da pele ..... [459]

Impossibilidade tocada: pensamento tátil ..... [461]

Estado de contato com a energia circundante ..... [470]

Cruelmente à mostra: eis o mistério de uma flor intocável ..... [476]

Manusear o proibido tecido da vida ..... [488]

Mistério estético ..... [499]

O martelo de Martim ..... [518]

Grossos suéteres de lã vermelha ..... [526]

[ESTUDO DOS ESPAÇOS OLFATIVOS]

Produzir um corpo olfativo ..... [531]

Respirar é coisa de magia ..... [531]

Cheirar é silencioso ..... [541]

Nervuras aéreas do sonho acordado que é a realidade ..... [541]

Rastros aromáticos ..... [544]

Respirar é político ..... [546]

Perfume da terra ..... [550]

Restos de uma combustão ..... [559]

Estrela e estrume ..... [574]

Mais com as narinas que com os olhos ..... [587]

No sopro do instante ..... [597]

Transpiração de Vênus ..... [604]

Vegetal perfumado ..... [618]

Âmbar ..... [627]

Morrinha ..... [633]

[ESTUDO DOS ESPAÇOS GUSTATIVOS]

Produzir um corpo gustativo ..... [649]

Razão e ração do corpo ..... [652]

O gosto do mal - mastigar vermelho, engolir fogo adocicado ..... [655]

Bonito seria aquilo de que seu corpo tivesse sede e fome ..... [663]

A boca cheia de sangue, leite e turbulência ..... [668]

Com o coração batendo de grande fome ..... [675]

Comer a matéria viva, mastigar trevas e três pétalas ..... [681]

A carne do mundo: maçã, mar e manchas cósmicas ..... [702]

Viver dói: aspirina, estrela e morangos ..... [711]

[CONCLUSÃO]: os atravessamentos da travessia ..... [725]

[BIBLIOGRAFIA] ..... [729]

[LISTA DE SIGLAS]

Perto do coração selvagem – PCS

O lustre – L

A cidade sitiada – CS

A maçã no escuro – ME

A paixão segundo G.H. – PSGH

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres – ALP

Água viva – AV

Um sopro de vida – SV

A hora da estrela – HE

A legião estrangeira – LE

Felicidade clandestina – FC

Onde estivestes de noite – OEN

A descoberta do mundo –DM

Aprendendo a viver – AVI

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[RESUMO]

Toda aproximação à obra de um autor ou de uma autora abriga o duplo movimento de pensar essa obra de uma outra maneira, de uma maneira ainda não pensada, ao mesmo tempo em que esse "ainda não pensado" é provocado pelo impensável que o encontro com a obra nos abre. De modo que a pergunta, quase instantânea, que se instala é: onde caber isso que não cabe, essa abertura? Onde asilar o impensável, a fissura? Onde é um lugar. Um lugar indeterminado. *Em que lugar?* define o dicionário. Seja como seja, há um gesto de procura, de errância. É como se o pensamento levasse consigo uma velocidade que exigisse o deslocamento. Deslocar é tanto mudar de lugar, mover, quanto sair das juntas, desconjuntar. Pensar é fraturar, fragmentar a unidade de algo dado, introduzir uma diferença. Pensar é desviar(-se), perverter(-se): pensar é pensar de outro modo. Antes que legitimar o que já se sabe, é abrir espaços ao que não se sabe, abrir espaços de im-possíveis. Explorar o que no próprio pensamento pode ser mudado mediante o exercício que se faz de algo que lhe é estranho, que o desloca dos domínios dos conhecimentos normatizados em direção à criação de passagens para o pensamento. Pensar é im-possível, na medida em que tensiona e fendilha as estruturas discursadas e reguladas como possíveis, denunciando suas lindes como marcadores de poder, franqueando a outra margem, fazendo o outro lado – o impossível – possível. Em outras palavras, o impossível é um possível virtual, atualizado, efetivado, no ato de deviação, no ato crítico. Nesse ponto, a crítica é, etimologicamente, inclusive, antes que uma prática acumulativa, uma prática disjuntiva; antes que a reafirmação de um território, a afirmação dos signos desconhecidos e imprevistos da terra. O pensamento crítico (e essa expressão é uma redundância, uma vez

que todo pensamento produz um corte, uma cisão), assim, estende-se em uma geografia de circunstâncias e contingências que antecedem sua história, orienta-se, portanto, menos pelas coordenadas de um método, de um *a priori,* do que por uma experimentação por regiões de relações vitais e intensas que constituem campos de força num meio imanente. A experiência pensante acontece nos encontros e nos afetos que nos desestabiliza, que nos coloca em crise; que perverte os códigos, as representações em nós e fora de nós, fazendo da brecha, do vazio, o lugar inalienável do pensamento: *a rachadura não pode ser preenchida, pois ela é o mais elevado objeto do pensamento: o humano não a preenche e nem recola suas bordas; ao contrário, no humano, a rachadura é o fim do humano ou o ponto originário do pensamento* (Deleuze 2006:126). O vazio a que nos referimos não é um lugar a ser descoberto, mas produzido no gesto crítico, no gesto cortante. Não é tampouco uma superfície branca e virgem, ao contrário, o lugar nunca está vazio, está sempre povoado por leis, padrões, poderes, verdades, com os quais há que romper, esvaziar para começar a pensar. Diríamos, então, que toda vez que se coloca um determinado espaço ou pensamento em tensão, fissura-se um vazio onde não só se origina o pensar, quanto se efetua contra-espaços, espaços-outros, heterotopias, que antes de serem uma reterritorialização do pensamento, são linhas de fuga ou desterritorialização que levam consigo seu próprio não-saber, mas também passam por territorializações momentâneas, por saberes instituídos, na sua operação de abertura ao exterior (impensável, impossível), nas transformações espaciais e pensamentais que dão consistência a constelações de forças que circulam a prática pensamental, sem abismar-se no buraco negro do caos, nem tampouco fundar uma jurisdição.

Em 14 de março de 1967, no *Cercle d'Études Architecturales,* o filósofo Michel Foucault (2013) criou o conceito de heterotopias para denominar espaços reais que mantêm uma relação de tensão ou oposição (manicômios, cemitérios, prostíbulos, etc.) em relação aos espaços hegemônicos, que são espécies de utopias localizáveis (cinemas, teatros, livros, jardins, etc.), que funcionam como contra-espaços exercendo uma função concreta e determinada dentro de uma dada sociedade e sua época e que, variando esta, aquela é alterada em sua função e discurso. A heterotopia passsa pelo caos sem afundar-se, passa pelas jurisprudências sem submeter-se; é o que não se inscreve, espaço não formalizado que escapa às territorializações; é uma contra-efetuação das leis territoriais que traça linhas de fuga numa desterritorialização que vai do território à terra, ao mesmo tempo em que é atravessada por movimentos e forças que a reterritorializa, ou seja, movimentos e forças que fazem o caminho inverso: da terra ao território. Participa de uma dinâmica similar a de alguns peixes, aves ou povos migratórios que deixam seus territórios em busca de outros conectando-se a uma dimensão cósmica que articula territórios e deslocamentos numa mesma ação. Não é por acaso que Foucault diz que *o navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas polícias* (2013: 112). O barco é um lugar que tem lugar no ato de passar, é um resvalamento que rompe as regulações e legislações do espaço, brechando uma região voltada à experiência. Um barco é um corpo vivo, a consistência de um ritmo, onde o ritmo se alia com o caos, com a noite, com as diferenças de planos perceptíveis que não se organizam numa totalidade abarcável, num organismo. Um barco está mais para os sismos dos órgãos: uma poética histérica: confluencia de ondas, vibrações, gradientes e intensidades. Um barco

é sempre algo que evade, é uma passagem, está sempre no meio, não parte nem chega. É uma velocidade, uma velocidade não localizável: não vai de uma direção à outra; é um atravessamento que extingue as margens com a força do seu movimento, nem começo nem fim: devir.

Minha aproximação acadêmica à obra (novela e romances) de Clarice Lispector se deu desde um esgotamento em relação à produção crítica em torno da sua literatura. Seja porque, no Brasil, há uma quantidade imensa de estudos sobre ela, seja porque, mesmo sendo grande, concentra-se, basicamente, em quatro eixos [biográfico, filosófico (existencialismo e filosofia da linguagem, sobretudo), feminista e estudos da linguagem], seja porque pesquisando e lendo parte dessa produção crítica, eu tinha a impressão que havia uma Clarice que ninguém viu. Eu também não sabia que Clarice era essa, era uma Clarice-outra. E o esgotamento persistia numa sensação de impotência para fazer a travessia deslizando esse não sabido pelas vias dos saberes instituídos. Foi quando Deleuze me trouxe o combustível ao dizer que o esgotado *se esgota ao esgotar o possível, e inversamente. Esgota o que não se realiza no possível* (2006b:68). Uma das vantagens do esgotado é, ainda segundo Deleuze, ser capaz de se dedicar à combinatória: *a combinatória é a arte ou a ciência de esgotar o possível, por disjunções inclusas* (*Ibidem*, 71). É assim que ele faz novas conexões criando o impossível. Com isso eu tinha algo, mais ou menos, formulado: havia uma Clarice que para ser vista teria que ser pervertida, desviada das coordenadas do possível. Por isso meu primeiro título foi: Per-vertendo Clarice Lispector: discursos im-possíveis sobre as heterotopias da sua escrita. Contudo, 'per-vertendo Clarice Lispector' e 'discursos im-possíveis' eram sintagmas espelhados, os dois ambicionavam a mesma ação de desvio em

relação aos conhecimentos estabelecidos para dar curso, passagens heterotópicas, a uma outra forma de ver e pensar Clarice. Ademais, eu ainda não sabia o que eram as heterotopias da sua escrita. Era um título-passadiço, uma espécie de onda que tentava alcançar algo ainda por vir.

A primeira hipo-tese (e o pensamento não para mesmo quando quer fixar um ponto de partida) que formulei era que as heterotopias em Clarice Lispector poderiam ser tratadas em duas instâncias. Uma exógena à sua obra, no sentido de que sua escrita era distinta da configuração da literatura brasileira do momento, onde predominava os temas regionais, territoriais e suas paisagens singulares. Outra endógena, na medida que sua escrita apresenta uma série de elementos espaciais (quartos, mares, casas, ruas, quintais) que formam com outros espaços (o pensamento, a escrita, a sensação) uma relação de tensão, promovendo uma desterritorialização (não é possível precisar se trata-se de um espaço ou de outro, a narrativa traça uma linha que atravessa ambos em direção a uma região inacessível às categorizações, que alcança os fluxos e as intensidades – que parte da sua crítica classificou de indizível) e uma mobilidade que a situa em um devir. É como se o texto não tivesse sido escrito anteriormente, mas que fosse acontecendo na medida em que atravessamos por ele, na medida em que o lemos. Avançando mais um pouco (na verdade, a palavra avançar, que supõe um progresso, não dá conta do que é apenas um exercício, uma preparação, uma aprendizagem que não é progressiva, é afetiva) percebi que se as personagens de Clarice Lispector quase não têm história, têm uma história mínima, é em favor da geografia. São personagens nômades, no sentido de que estão em travessia, no meio, mas também no sentido de que os nômades não têm história, não têm passado, somente devires, como propõe Deleuze e Parnet (1998). O estudo do

espaço na crítica clariciana é quase inexistente, já que se entende que esse é uma projeção psíquica. Desse modo, converte-se em subjetivismo, intimismo e tudo se perde no interior das personagens. Quase diria o contrário, que esse suposto lugar privado seria uma estratégia que põe em evidência o lugar, ou melhor, isso que tem lugar: o acontecimento das sensações, *a intensidade de sentir*. Assim, a escrita de Clarice Lispector não narra, não conta uma história, não é representativa, é o que acontece aqui e agora, nesse *instante-já,* nesse tempo geográfico. As personagens traçam lugares, espacialidades que constituem uma articulação, uma efetuação de múltiplas forças que se passam por uma interioridade é para descobrir uma exterioridade, abrir-se aos afetos do mundo. Nesse sentido, é exemplar um episódio que ocorre em *O lustre,* onde a personagem Virgínia é condenada pela Sociedade das Sombras (criada e constituída por ela e pelo o irmão numa brincadeira infantil) a descer até o porão para aprender a *pensar profundamente,* não *ter sequer um pensamento a trazer à superfície* (L, 42), e o que ela consegue com sua concentração é um esgarçamento do céu, *um elemento mais vago que o perfume através* do ar (*Ibidem*). O céu é a fissura por onde o fora atravessa o dentro, por onde o porão se desterritorializa e devém mundo, por onde o mundo passa numa corrente de sensações que desestabiliza a organização interna da personagem situando-a numa dimensão problemática que provoca uma defasagem que não se resolve pela aplicação do método do 'pensamento profundo', senão por uma disparidade, de um modo criador que produz uma dimensão nova, que não preexistia ao problema. *O cheiro frio de penumbra onde timidamente viviam bacias, poeiras, móveis velhos* (L, 41), o *cheiro de mala*, a grade, a ferrugem, a luz, *o ar castanho do porão estendia-se lá fora verde e rosa* (L, 43). Todos esses elementos rompem com a continuidade

homogênea do espaço extensivo (sensibilidade empírica) abrindo-se aos níveis intensivos ou às diferenças de níveis sensitivos que se ritmizam numa experiência *supersensível* (sensibilidade transcendental) do lugar. A sensação sustenta graus de ativações energéticas em descontinuidade intensivas com o meio, ela própria é uma descontinuidade e uma emergência que faz do vivente um ponto singular de impulsionamentos de intercâmbios químicos, físicos, biológicos e poéticos (poético entendido não como imaginação, mas como atualização de forças virtuais, portanto produção do novo). De tal modo que Virgínia se interroga: *Ver a verdade seria diferente de inventar a verdade?* (L, 43). E *úmida como uma coisa nascendo* ela sentia que bastaria uma pequena coragem para *reinventar a vida instante por instante* (L, 44). Não se pensa, não se escreve organizando, reunindo num centro (significado, sentido) a matéria do mundo, senão no próprio espaçamento, na brecha, no entre. Entre duas percepções, entre duas imagens, entre uma imagem e uma percepção, entre um som e um cheiro, entre um cheiro e uma visão, etc. Pensar, escrever é, pois, afetar e ser afetado. Nessa direção, Rancière diz que:

> A potência antiga da representação dizia respeito à capacidade do espírito organizado de animar uma matéria exterior informe. A potência nova da literatura é apreendida, inversamente, no ponto em que o espírito se desorganiza, em que seu mundo racha, em que o pensamento explode em átomos que experimentam sua unidade com átomos de matéria (1999:4)

Pensar, escrever, a escrita-pensamento não faz o espírito funcionar segundo regras conhecidas, segundo um centro de controle e significação, mas ativa potências e matérias desconhecidas que nos atravessam, dando-lhe consistência, dando-lhe um corpo. No entanto, o corpo é o estranho, o estrangeiro que coloca em questão

o próprio pensamento, a própria escrita. Ele é a ruptura da unidade, da origem, da história, na medida em que coloca em ação a *lógica diruptiva do pathos.* E o pathos, a sensação é o lugar onde o pensamento-escrita descobre sua potência conforme as potências da matéria. O espaço da sensação é o espaço do corpo que, ao abrir-se às conexões sensoriais múltiplas, produz uma porosidade dos contornos entre interior e exterior atualizando ambos. Ela seria, então, uma dobra do dentro com o fora, intervalo e ritmo. Não ocupa um espaço, faz espaços. Nesse sentido, a geografia clariciana é corporal, física em movimento, transporte incessante de palavras e partículas que formam espaços de sensações. A sensação afirma a potência do meio, do mundo, do *ser-no-mundo*: tem uma cara voltada para o sujeito (sistema nervoso, instinto, movimento vital, etc.) e outra para o objeto (o fato, o lugar, o acontecimento); é o que se passa entre, configura-se, portanto, em uma zona de fluxo, intensidades, forças, *quanta* que não se fecha numa história, numa significação, num sentido, ao contrário, descola-se numa linha vital, contingencial e intempestiva.

As personagens claricianas são corpos em movimento que compõem com outros corpos, com o meio, espacialidades sensitivas. A intensidade (passagem qualitativa das sensações), porém, não explica (não dá sentido) a sensação, mas explica-se (desenvolve, estende) na elasticidade das sensações. Cada nível sensorial tem uma maneira de remeter ao outro, de sorte que entre uma cor, um cheiro, um sabor, um barulho, um toque, há uma *comunicação existencial* que constitui o momento pático (não representativo) da sensação (Deleuze 2009). A escrita clariciana quer dar conta desse momento, que ela chama de *sensações intraduzíveis.* Para tanto, ela evoca uma *linguagem de vida,* que é uma prática escritural que nos acerca às intensidades como forças propulsoras de uma sensibilidade que

rompe com o extenso e as extensões da representação para, nos fluxos genitivos da experiência, inventar novas possibilidades de pensar e sentir, que ela chama de *pensar-sentir*; dobraduras da linguagem no curso das potências vitais, quer dizer, quando linguagem-e-vida se entrelaçam numa rede experimental. A experimentação, conforme Deleuze e Guattari, *é o que está sempre se fazendo e o que se está fazendo não é o que acaba, mas menos ainda o que começa* (2010:142), é o eterno retorno às forças do informal (caos) ou, como propõe Blanchot, a *relação com a força dos elementos e a voz do abismo* (2005:9). É nesse ponto zero (germe vital; signo larvar) que os sentidos e a escrita, fazem circular *partículas assignificante*s, *átomos de tempo*, intensidades puras que exigem o exercício de uma *sensibilidade transcendental.* A prática de tal sensibilidade implica espaços ramificados por filões de tempo extemporâneo (*instante-já*) que assim como é contemporâneo do primeiro pulsar, é a expressão das forças de sua própria morfogênese, produzindo uma língua tanto particular quanto cósmica: uma língua singular. A linguagem verbal, para dizer de alguma maneira, que faz uso de um vocabulário temporal (tempo linear cronológico), logo de uma consciência individual, fala sobre as coisas, cria universos simbólicos e códigos de significação, separando-se, assim, do mundo, desconectando-se de seus afetos. Desfazendo-se das armadilhas da linguagem verbal, que impede de captar as forças ao esclerosar as palavras impondo trajetos semânticos que inibem a proliferação de suas variações e trocas intrínsecas e extrínsecas, a *linguagem de vida* transgride o princípio de identidade e de unidade. Ela espacializa as coisas criando um tecido reticular que conecta o virtual ao atual; é um acontecimento do espaço (pensamental e sensitivo) ou uma geografia poética que gera um intervalo que alberga um tempo que não passa (tempo não pulsado

ou o pulso do devir que não pode ser medido), que fica 'congelado', *cristal de tempo*, como uma transferência que permite traçar um mapa imanente. A linguagem de vida fala por sensações, cria lugares episódicos constituídos pela confluência momentânea de dois ou mais afetos. O espaço se apresenta, então, como tempo ucrônico, que ao invés de passar, atravessa, *perfura a physis*, suscita o ser (a carne do mundo, o virtual). Agora, isso só é possível porque sua escrita se conecta com uma potência vital que desborda e perpassa os sentidos empíricos. Essa potência é o ritmo; não racional, não cerebral, o ritmo percorre as sensações, as intensidades, as palavras, o mundo e expressa essa relação de forma não transcendente ou metafísica, mas numa semiótica das forças, num inteligível-sensível. Toda relação, todo encontro gera um corpo, uma geografia sensitiva, com várias orientações, direções, entradas, saídas e infinitos perecíveis. Nossa existência mesma é um 'estar em', entrar no ritmo de; sendo que as diferentes maneiras de existir são, igualmente, diferentes maneiras de estar no espaço. Isso tem a ver com o fato de que somos corpo(s), que ocupamos e fazemos espaços. A existência (corpo-espaçante), assim, diversifica-se em intercâmbios heterogêneos e abertos com outras existências, *em formas de espacializar*, de constituir espacialidades de acordo com práticas estéticas, éticas, políticas, sociais, etc. podendo ser pensada como um devir-sentida-sensível, ou seja, como o circuito im-perceptível de suas afecções no espaço. A existência espacializada, desse modo, não é nem objetável nem subjetável, senão subjétil: vinco entre o objeto e o sujeito, é um projétil entre jazer e lançar (movimento de germinação): *pois "eu" é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo* (PSGH, 182).

Um estudo dos espaços, dos espaços inaugurados pelos corpos, um estudo dos espaços das sensações, portanto, é uma genealogia

das forças, uma cartografia das exterioridades, dos encontros corpóreos. Intento, desse modo, acompanhar as cinesias da escrita e das personagens dos romances e novela de Clarice Lispector, os agenciamentos que elas fazem com o mundo sem reconduzi-las a um centro ou significância, senão cartografando os espaços abertos pelos seus ritmos corporais, vitais, afetivos e intensivos. Perverter Clarice Lispector, assim, é o movimento de travessias e atravessamentos que perfura zonas problemáticas que não se solucionam na titularização e territorialização de um saber, mas ativam instâncias de equilíbrios instáveis que afirmam seu próprio não saber como processo de aprendizagem: é a passagem de um problema-questão a uma questão-saber. Configura-se, desse modo, um exercício de uma *sensibilidade transcendental* que exige a criação de outras topografias para o pensamento. Uma topografia heterotópica que colapsa os significados para pôr em ação uma semiótica rítmica que, se não nos entrega uma certeza ou explicação, nos dá uma potência sensitiva e ontológica mais amplas. Como disse Simondon (2009), o caminho é, ao mesmo tempo, sujeito e mundo. Coloco-me, pois, no meio do mundo, das coisas e do texto clariciano como um elemento, uma partícula, uma onda a mais; entendo sua escrita como um campo de forças e atuo estrategicamente: troco a metafísica por uma física dos corpos e uma mecânica dos fluxos, a finalidade pela trajetória. Nesse processo ou trajeto não há nenhuma hierarquia ou privilégio de espaços, saberes ou materiais de aprendizagem; qualquer coisa pode ser um disparo para o pensar: um conceito, um gesto, um som, um cheiro, um voo de pássaro, um olhar, um filme, um pôr do sol, pois *todas as coisas têm inteligência e participam do pensamento* (Empédocles 2000:78). Dito de outra maneira, a cartógrafa se abre ao fora da pesquisa. Assim, com o *rigor do anexato,* uso conceitos retirados da filosofia, da física, da biologia, da

música, da pintura, etc.*: problema de escrita: são absolutamente necessárias expressões anexatas para designar algo exatamente. (...) a anexatidão não é de forma alguma uma aproximação; ela é, ao contrário, a passagem exata daquilo que se faz* (Deleuze; Guattari 1995:31). Por que não poderia falar de Cézanne, sem ser pintora, se falo como uma maçã? Por que não poderia falar de música experimental, sem ser música, se falo como um marulho? Por que não poderia falar de átomos, sem ser física ou bióloga, se falo como uma dançarina? A anexatidão é uma passagem, *essência vaga* – que se distingue das coisas formadas como das essências formais – até uma fronteira constantemente móvel que permite novas conexões; é, como técnica de vagabundeio pensamental, uma força perversa, clandestina e poética. A cartografia, consequentemente, é uma estética, uma ética, uma política e uma carta de amor (ali onde o amor, como quer deleuze, é uma violência que força a pensar).

Finalmente, a cartografia heterotópica de sensações que proponho – além de uma primeira parte dedicada à ativação de uma outra maneira de colocar o pensamento em órbita e uma segunda parte onde tento criar um plano de consistência para o percepto pensar-sentir clariciano – está dividida em 5 espaços, que correspondem aos 5 sentidos: Espaços sonoros, Espaços visuais, Espaços hápticos, Espaços olfativos e Espaços gustativos. Mas isso atende a uma questão exclusivamente funcional, uma vez que entre os espaços operam contaminações e sinestesias numa multiplicidade de conexões sensoriais onde não param de passar todo tipo de fluxos, vibrações e intensidades que fazem da palavra uma plasticidade viva. Os espaços de sensações, ainda que estejam compostos de maneira rizomática e autônoma, quer dizer, não estão estruturados hierarquicamente, com princípio, meio e fim, nem conectados por uma lógica arborescente ou central, estão

atravessados por um fio (corte e conexão): o canto da sereia: *a relação com a força dos elementos e a voz do abismo.* Essa fissura (aberturas e nervuras) é o signo do encontro do pensamento-linguagem com a matéria alegre do universo, portanto, da produção de um lugar primitivo e ao mesmo tempo germinal – *O silêncio, porque essa música seria a necessária, a única possível, projeção vibrante da matéria* (PCS, 97) –. A rachadura ou *ponto originário do pensamento* de que fala Deleuze, aqui é assumido como um *pathos* ativo: *pensar-sentir*. Sentir que, na têmpera do treinamento da sensibilidade transcendental ou *sensibilidade inteligente,* é pensamento. Pensamento, assim, singrado por toda beleza e violência do mundo que lhe interroga e potencializa, colocando-o à escuta da vida, porque *do mesmo modo por que não se entende a matéria e não se percebe até que os sentidos com ela se choquem, não se ouviria sua música* (*Ibidem*).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[RESUMEN]

Toda aproximación a la obra de un autor o una autora abriga el doble movimiento de pensar esa obra de otra manera, de una manera todavía no pensada, al mismo tiempo que ese 'todavía no pensado' es provocado por el impensable que el encuentro con la obra nos abre. De modo que la pregunta, casi instantánea, que se instala es: ¿Dónde cabrá eso que no cabe, esa abertura? ¿Dónde asilar lo impensable, la fisura? Donde es un lugar. Un lugar indeterminado, del latín *de unde, de* (de arriba abajo, desde, apartándose de). Sea como sea, hay un gesto de búsqueda, de errancia. Es como si el pensamiento llevase consigo una velocidad que exigiese el desplazamiento. Desplazar es tanto cambiar de lugar, moverse, cuanto como sacar a alguien o algo del lugar en que está. Pensar es fracturar, fragmentar la unidad de algo dado, introducir una diferencia. Pensar es desviar(se), pervertir(se): pensar es pensar de otro modo. Antes que legitimar lo que ya se sabe, es abrir espacios al que no se sabe, abrir espacios de im-posibles. Explorar lo que en el propio pensamiento puede ser cambiado mediante el ejercicio que se hace de algo que le es extraño, que lo desplaza de los dominios de los conocimientos normalizados en dirección a la creación de pasajes para el pensamiento. Pensar es im-posible en la medida en que tensiona y raja las estructuras discursadas y reguladas como posibles, denunciando sus lindes como marcadores de poder, franqueando la otra orilla, haciendo el otro lado – lo imposible – posible. En otras palabras, lo imposible es un posible virtual, actualizado, efectivado, en el acto de desviación, en el acto crítico. En ese punto, la crítica es, etimológicamente, incluso, antes que una práctica acumulativa, una práctica disyuntiva; antes que la reafirmación de un territorio, la afirmación de los signos

desconocidos e imprevistos de la tierra. El pensamiento crítico (esa expresión es una redundancia, una vez que todo pensamiento produce un corte, una cisión), así, se extiende en una geografía de circunstancias y contingencias que anteceden su historia, se orienta, por lo tanto, menos por las coordenadas de un método, de un *a priori*, que por una experimentación por regiones de relaciones vitales e intensas que constituyen campos de fuerzas en un medio inmanente. La experiencia pensante acontece en los encuentros y en los afectos que nos desestabiliza, que nos coloca en crisis; que pervierten los códigos, las representaciones en nosotros y fuera de nosotros, haciendo de la brecha, del vacío, el lugar inalienable del pensamiento: *La fisura no puede llenarse, porque es el más alto objeto del pensamiento: el hombre no la llena ni la sutura, sino que ella es, al contrario, el fin del hombre o el punto originario del pensamiento* (Deleuze 2005:124). El vacío al que nos referimos no es un lugar a ser descubierto, sino producido en el gesto crítico, en el gesto cortante. No es tampoco una superficie blanca y virgen, al revés, el lugar nunca está vacío, está siempre poblado por leyes, patrones, poderes, verdades, con las cuales hay que romper, vaciar para empezar a pensar. Diríamos, entonces, que cada vez que se coloca un determinado espacio o pensamiento en tensión, se fisura un vacío donde no solo se origina el pensar, sino también se efectúan contraespacios, otros espacios, heterotopías, que antes de ser una reterritorialización del pensamiento, son líneas de fuga o desterritorializaciones que llevan consigo su propio no saber, pero igualmente pasan por territorializaciones momentáneas, por saberes instituidos en su operación de abertura al exterior (impensable, imposible), en las transformaciones espaciales y pensamentales que dan consistencia a las constelaciones de fuerzas que circulan en la

práctica pensamental, sin abismarse en el agujero negro del caos, ni tampoco fundar una jurisdicción.

El 14 de marzo de 1967, en el *Cercle d'Études Architecturales,* el filósofo Michel Foucault creó el concepto de heterotopía para denominar espacios reales que mantienen una relación de tensión u oposición (manicomios, cementerios, prostíbulos, etc.) en relación a los espacios hegemónicos, que son especies de utopías localizables (cines, teatros, libros, jardines, etc.) que funcionan como contraespacios ejerciendo una función concreta y determinada dentro de una dada sociedad y su época y que, variando esta, aquella es alterada en su función y discurso. La heterotopía pasa por el caos sin hundirse, pasa por las jurisdicciones sin someterse; es lo que no se inscribe, espacios no formalizado que escapa a las territorializaciones; es una contra efectuación de las leyes territoriales que traza líneas de fuga en una desterritorialización que va del territorio a la tierra, al mismo tiempo en que es atravesada por movimientos y fuerzas que la reterritorializa, o sea, movimientos y fuerzas que hacen el camino inverso: de la tierra al territorio. Participa de una dinámica similar a la de algunos peces, aves o pueblos migratorios que dejan sus territorios en busca de otros conectándose a una dimensión cósmica que articula territorios y desplazamientos en una misma acción. No es por casualidad que Foucualt dice que *el navío es la heterotopía por execelencia. Las civilizaciones sin barcos son como los niños cuyos padres no tienen una gran cama sobre la cual jugar; sus sueños se agotan, el espionaje reemplaza a la aventura, y la fealdad de la policía reemplaza a la belleza de sol de los corsarios* (2010:10). El barco es un lugar que tiene lugar en el acto de pasar, es un resbalamiento que rompe las regulaciones y legislaciones del espacio, surcando una región inclinada a la experiencia. Un barco es un cuerpo vivo, la consistencia

de un ritmo, donde el ritmo se alía con el caos, con la noche, con las diferencias de planos perceptibles que no se organizan en una totalidad abarcable, en un organismo. Un barco está para los sismos de los órganos: una poética histérica: confluencia de ondas, vibraciones, gradientes e intensidades. Un barco es siempre algo que evade, es paso, pasaje, está siempre en el medio, no parte ni llega, no comienza ni acaba. Es una velocidad, una velocidad no localizable: no va de una dirección a la otra; es un cruce que extingue las orillas con la fuerza de su movimiento, ni comienzo ni fin: devenir.

Mi acercamiento académico a la obra (novelas) de Clarice Lispector se dio desde un agotamiento en relación a la producción crítica en torno a su literatura. Sea porque, en Brasil, hay una cuantidad inmensa de estudios sobre ella, sea porque esos estudios se concentran básicamente en cuatro ejes: biográficos, filosófico (existencialismo y filosofía del lenguaje, sobretodo) feminista y estudios del lenguaje. De modo que, leyendo parte de esos trabajos, tuve la impresión que había una Clarice que nadie vio. Yo también no sabía que Clarice era ésa, ésa otra Clarice. El agotamiento persistía en una sensación de impotencia para hacer la travesía deslizando eso no sabido por las vías de los saberes instituidos. Foi cuando Deleuze (1992) me trajo el combustible al decir que el agotado *se agota agotando lo posible, y viceversa. Agota aquello que no se realiza en lo posible.* Una de las ventajas del agotado es, aún con Deleuze, ser capaz de dedicarse a la combinatoria: *la combinatoria es el arte o la ciencia de agotar lo posible, a través de disyunciones inclusivas*. Es así que el agotado hace nuevas conexiones creando lo imposible. Con eso tenía algo más o menos formulado: había una Clarice que para ser vista y pensada tenía que ser pervertida, desviada de las coordenadas de lo posible. Por eso mi primer título fue: Pervirtiendo Clarice Lispector: discursos im-posibles sobre las heterotopías de su

escrita. Sin embargo, “pervirtiendo Clarice Lispector’ y ‘discurso im-posibles’ eran sintagmas reflejados, los dos ambicionaban la misma acción de desvío en relación a los conocimientos establecidos para dar curso, pasajes heterotópicos a otra forma de ver y pensar Clarice. Además, todavía no sabía lo que eran las heterotopías de su escritura. Era un título-puente, una especie de onda que intentaba alcanzar algo aún por venir.

La primera hipo-tesis (y el pensamiento no para mismo cuando quiere fijar un punto de partida) que formulé era que las heterotopías en Clarice Lispector podrían ser tratadas en dos instancias. Una exógena a su obra, en el sentido de que su escritura era distinta de la configuración de la literatura brasileña del momento, donde predominaban los temas regionales, territoriales y sus paisajes singulares. Otra endógena, en la medida en que su escritura presenta una serie de elementos espaciales (habitaciones, mares, casas, calles, patios) que forman con otros espacios (el pensamiento, la escritura, la sensación) una relación de tensión, promoviendo una desterritorialización (no es posible precisar si se trata de un espacio o de otro, la narrativa traza una línea que atraviesa ambos en dirección a una región inaccesible a las categorizaciones, que alcanza los flujos y las intensidades – que parte de su crítica clasificó de indecible) y una movilidad que la ubica en un devenir. Es como si el texto no hubiera sido escrito anteriormente, sino que fuera sucediendo en la medida en que lo atravesamos, en la medida en que lo leemos. Avanzando un poco más (la verdad, la palabra avanzar, que supone un progreso, no expressa lo que es un ejercicio, una preparación, un aprendizaje que no es progresivo, sino afectivo) percebi que si los personajes de Clarice Lispector casi no tienen historia, tienen una historia mínima, es a favor de la geografía. Son personajes nómadas, en el sentido de que están en travesía, en

medio, pero también en el sentido de que los nómadas no tienen historia, no tienen pasado, solamente devenires, como proponen Deleuze y Parnet (1998). El estudio del espacio en la crítica clariciana es prácticamente inexistente, ya que se entiende que este es una proyección psíquica. De ese modo, se convierte en subjetivismo, intimismo y todo se pierde en el interior de los personajes. Planteo más bien al contrario, que ese supuesto lugar privado sería una estrategia que pone en evidencia el lugar, o mejor, eso que tiene lugar: el acontecimiento de las sensaciones, *a intensidade de sentir*. Así, la escritura de Clarice no narra, no cuenta una historia, no es representativa, es lo que sucede aquí y ahora, en ese *instante-já*, en ese tiempo geográfico. Los personajes trazan lugares, espacialidades que constituyen una articulación, una efectuación de múltiples fuerzas que si pasan por una interioridad es para descubrir una exterioridad, abrirse a los afectos del mundo. En ese sentido, es ejemplar un episodio que ocurre en *O lustre*, donde el personaje Virgínia es condenado por la Sociedad de las sombras (creada y constituida por ella y su hermano en un juego infantil) a bajar hasta el sótano para aprender a *pensar profundamente*, no *ter sequer um pensamento a trazer à superfície* (L, 42), y lo que ella logra con su concentración es un desgarramiento del cielo, *um elemento mais vago que o perfume através do ar* (*Idem*). El cielo es la fisura por donde el fuera atraviesa el dentro, por donde el sótano se desterritorializa y deviene mundo, por donde el mundo pasa en una corriente de sensaciones que desestabiliza la organización interna del personaje situándola en una dimensión problemática que provoca un desfase que no se resuelve por la aplicación del método del 'pensamiento profundo' , sino por una disparidad, de un modo creador que produce una dimensión nueva que no preexistía al problema. *O cheiro frio de penumbra onde timidamente viviam*

bacias, poeiras, móveis velhos (L, 41), el olor de la maleta, la rejilla, la herrumbre, la luz, *o ar castanho do porão estendia-se lá fora verde e rosa* (L, 43). Todos esos elementos rompen con la continuidad homogénea del espacio extensivo (de la sensibilidad empírica) abriéndose a los niveles intensivos o a las diferencias de niveles sensitivos que se ritman en una experiencia *supersensível* (sensibilidad transcendental) del espacio. La sensación sustenta grados de activación energéticas en discontinuidad intensivas con el medio, ella misma es una discontinuidad y una emergencia que hace del viviente un punto singular de impulsos de intercambios químicos, físicos, biológicos y poéticos (poético entendido no como imaginación o fantasía, sino como actualización de fuerzas virtuales, por lo tanto, producción de lo nuevo). De tal modo que Virgínia se interroga: *Ver a verdade seria diferente de inventar a verdade?* (L, 43). Y *úmida como uma coisa nascendo* ella sentía que bastaría un pequeño coraje para *reinventar a vida instante por instante* (L, 44). No se piensa, no se escribe organizando, reuniendo en un centro (significado, sentido) la materia del mundo, sino en el propio espaciamiento, en la brecha, en el entre. Entre dos percepciones, entre dos olores y una visión, etc. Pensar, escribir es, pues, afectar y ser afectado. En esa dirección, Rancière (2009) dice que la potencia antigua de la representación es la capacidad del espíritu organizado de animar una materia exterior informe, pero la potencia nueva de la literatura es, al revés, el punto en que el espíritu se desorganiza, en que su mundo racha, en que el pensamiento explota en átomos que experimentan su unidad con los átomos de la materia. Pensar, escribir, la escritura-pensamiento, de esa manera, no hace que el espíritu funcione según reglas conocidas, según un centro de control y significación, pero activa potencias y materias desconocidas que nos atraviesa, dándole consistencia, dándole un cuerpo. Sin embargo, el cuerpo es un campo de

afecciones, *una danza de los átomos reunidos que se entrelazan, se separan y se vuelven a unir en una vibración perpetua* (*Ibidem*, p. 142); es el extraño, el extranjero que pone en cuestión el propio pensamiento, la propia escritura. Él es la ruptura de la unidad, del origen, de la historia, en la medida en que pone en acción la *lógica disruptiva del pathos.* Y el *pathos*, la sensación es el lugar donde el pensamiento-escritura descubre su potencia conforme a las potencias de la materia. El espacio de la sensación es el espacio del cuerpo que, al abrirse a las conexiones sensoriales múltiples, produce una porosidad de los contornos entre interior y exterior actualizándolos. Ella sería, entonces, un pliegue del adentro con el afuera, intervalo y ritmo. No ocupa un espacio, hace espacios. En ese sentido, la geografía clariciana es corporal, física en movimiento, transporte incesante de palabras y partículas que forman espacios de sensaciones. La sensación afirma la potencia del medio, del mundo, del ser-en-el-mundo: tiene una cara dirigida al sujeto (sistema nervioso, instinto, movimiento vital, etc.) y otra dirigida al objeto (el hecho, el lugar, el suceso); es lo que pasa entre, se configura, por lo tanto, en una zona de flujo, intensidades, fuezas, *quanta* que no se cierra en una historia, en una significación, en un sentido, al contrario, se despliega en una línea vital, contingente e intempestiva.

Los personajes claricianos son cuerpos en movimientos que componen con otros cuerpos, con el medio, espacialidades sensitivas. La intensidad (pasaje(s) cualitativo(s) de las sensaciones), sin embargo, no explica (no da sentido) la sensación, sino que, se explica (desarrolla, extiende) en la elasticidad de las sensaciones. Cada nivel sensorial tiene una manera de remeter al otro, de suerte que entre un color, un olor, un sabor, un ruido, un toque, hay una *comunicación existencial* que constituye el *momento phatico* (no representativo) de la sensación. La escritura clariciana quiere dar

cuenta de ese momento, que ella llama *sensações intraduzíveis*. Para tanto, ella evoca un lenguaje de vida (*linguagem de vida)*, que es una práctica escritural que nos acerca a las intensidades como fuerzas propulsoras de una sensibilidad que rompe con el extenso y las extensiones de la representación para, en los flujos genitivos de la experiencia, inventar nuevas posibilidades de pensar y sentir, que ella denonima *pensar-sentir*; pliegues del lenguaje en el curso de las potencias vitales, es decir, cuando lenguaje y vida se entrelazan en una red experimental. La experimentación, conforme Deleuze y Guattari *es siempre lo que se está haciendo y lo que se está haciendo no es lo que acaba, aunque tampoco es lo que empieza* (1993:112), es el eterno retorno a las fuerzas de lo informal (caos) o, como propone Blanchot, *entrar en contacto con la fuerza de los elementos y la voz del abismo* (2005:27). Es en ese punto cero (germen vital; signo larvario) que los sentidos y la escritura, hacen circular *partículas asignificantes*, *átomos de tempo*, intensidades puras que exigen el ejercicio de una *sensibilidad transcendental.* La práctica de tal sensibilidad implica espacios ramificados por filones de tiempo extemporáneo (*instante-já*) que de la misma manera que es contemporáneo del primer pulsar, es la expresión de las fuerzas de su propia morfogénesis, produciendo una lengua tanto particular cuando cósmica: una lengua singular. El lenguaje verbal, para decirlo de algún modo, que hace uso de un vocabulario temporal (tiempo lineal cronológico), luego de una conciencia individual, habla sobre las cosas, crea universos simbólicos y códigos de significación, separándose, de este modo, del mundo, desconectándose de sus afectos. Deshaciéndose de las trampas del lenguaje verbal, que impide captar las fuerzas al esclerosar las palabras imponiendo trayectos semánticos que inhiben la proliferación de sus variaciones y cambios intrínsecos y extrínsecos, el lenguaje de vida transgrede el

principio de identidad y de unidad. El espacializa las cosas creando un tejido reticular que conecta el virtual a lo actual; es un acontecimiento del espacio (pensamental y sensitivo) o una geografía poética que genera un intervalo que alberga un tiempo que no pasa (tiempo no pulsado o el pulso del devenir que no pode ser medido), que queda 'congelado', *cristal de tiempo*, como una transparencia que permite trazar un mapa inmanente. El lenguaje de vida habla por sensaciones, crea lugares episódicos constituidos por la confluencia momentánea de dos o más afectos. El espacio se presenta, entonces, como tiempo ucrónico, que en vez de pasar, atraviesa, *perfora la physis*, suscita el ser (la carne del mundo, lo virtual). Ahora, eso solamente es posible porque su escritura se conecta con una potencia vital que desborda y traspasa los sentidos empíricos. Esa potencia es el ritmo; no racional, no cerebral, el ritmo recorre las sensaciones, las intensidades, las palabras, el mundo y expresa esa relación de forma no transcendente o metafísica, sino en una semiótica de las fuerzas, en un inteligible-sensible. Toda relación, todo encuentro genera un cuerpo, una geografía sensitiva, con varias orientaciones, direcciones, entradas, salidas e infinitos efímeros. Nuestra existencia misma es un 'estar en', entrar en el ritmo de; siendo que las diferentes maneras de existir son, igualmente, diferentes maneras de estar en el espacio. Eso tiene que ver con el hecho de que somos cuerpo(s), que ocupamos y hacemos espacios. La existencia (cuerpo-espaciante), así, diversificada y transformada en intercambios heterogéneos y abiertos con otras existencias, en forma de espacializar, de constituir espacialidades de acuerdo con prácticas estéticas, éticas, políticas, sociales, etc., puede ser pensada como un devenir-sentida, o sea, como el circuito im-perceptible de sus afecciones en el espacio. La existencia espacializada, de ese modo, no es ni objetivable ni subjectivable, sino subjetil: flexión entre

el objeto y el sujeto, es un proyectil entre permanecer y lanzar (movimiento de germinación): *pois "eu" é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo* (PSGH, 182).

Un estudio de los espacios, un estudio de los espacios inaugurados por los cuerpos, un estudio de os espacios de sensaciones, por lo tanto, es una genealogía de las fuerzas, una cartografía de las exterioridades, de los encuentros corpóreos. Intento, de esa manera, acompañar las cinestesias de la escritura de los personajes de las novelas de Clarice Lispector, los agenciamientos que ellos hacen con el mundo, sin reconducirlos a un centro o significancia, sino cartografiando los espacios abiertos por sus ritmos corporales, vitales, afectivos e intensivos. Pervertir Clarice Lispector, así, es el movimiento de travesías y entrelazamientos que agujera zonas problemáticas que no se solucionan en la titularización y territorialización de un saber, sino que activan instancias de equilibrios inestables que afirman su proprio no saber como proceso de aprendizaje: es el pasaje de un problema-cuestión a una cuestión-saber. Se configura, de esa manera, un ejercicio de una sensibilidad transcendental que exige la creación de otras topografías para el pensamiento. Una topografía heterotópica que colapsa los significados para poner en acción una semiótica rítmica que, si no nos entrega una certeza o explicación, nos da una potencia sensitiva y ontológica más amplia. Como dice Simondon, *el camino es a la vez mundo y sujeto*, (2009:313). Me pongo, pues, en el medio del mundo, de las cosas y del texto clariciano como un elemento, partícula, una onda más; entiendo su escritura como un campo de fuerzas e actúo estratégicamente: cambio la metafísica por una física de los cuerpos y una mecánica de los flujos, la finalidad por la trayectoria. En ese proceso o trayecto no hay ninguna jerarquía o privilegio de los espacios, saberes o materiales de aprendizaje; cualquiera cosa puede

ser un disparo para el pensar: un concepto, un gesto, un sonido, un olor, un vuelo de pájaro, una mirada, una película, una puesta del sol. Dicho de otra manera, la cartógrafa se abre al afuera de la investigación. Así que con el *rigor del anexacto*, uso conceptos recogidos de la filosofía, de la biología, de la música, de la pintura, etc.*: problema de la escritura: siempre se necesitan expresiones anexactas para designar algo exactamente. (…) la anexactitud no es de ningún modo una aproximación, al contrario, es el paso exacto de lo que se hace* (Deleuze; Guattari 2013:47) ¿Por qué no podría hablar de Cézanne, sin ser pintora, si hablo como una manzana? ¿Por qué no podría hablar de música experimental, sin ser música, si hablo como un marullo? ¿Por qué no podría hablar de átomos, sin ser física o bióloga, si hablo como una danzarina? La anexactitud es un pasaje, *esencia vaga* – que se distingue de las cosas formadas como de las esencias formales – hasta una frontera constantemente móvil que permite nueva conexiones; es, como técnica de vagabundeo del pensamiento, una fuerza perversa, clandestina y poética. La cartografía, consecuentemente, es una estética, una ética, una política y una carta de amor (allí donde el amor, como quiere Deleuze, es una violencia que fuerza a pensar).

Finalmente, la cartografía heterotópica de sensaciones que propongo – además de una primera parte dedicada a la ctivación de otra manera de poner el pensamiento en órbita y una segunda parte donde intento crear un plan de consistencia para el percepto *pensar-sentir* clariciano – está divida en 5 espacios que corresponden a los 5 sentidos: Espacios sonoros, Espacios visuales, Espacios hápticos, Espacios olfativos y Espacios gustativos. Pero tal división es una cuestión exclusivamente funcional, ya que entre los espacios operan contaminaciones y sinestesias en una multiplicidad de conexiones sensoriales donde no cesan de pasar todo el tipo de flujos,

vibraciones y intensidades que hacen de la palabra una plasticidad viva. Los espacios de sensaciones, aún compuestos de manera rizomática y autónoma, es decir, no estructurados jerárquicamente, con principio, medio y fin, ni conectados por una lógica arborescente o central, están atravesados por un hilo (corte y conexión): el canto de las sirenas: *contacto con la fuerza de los elementos y la voz del abismo.* Esa grieta (aberturas y nervuras) es el signo del encuentro del pensamiento-lenguaje con la materia alegre del universo, por lo tanto, de la producción de un lugar primitivo y al mismo tiempo germinal - *O silêncio, porque essa música seria a necessária, a única possível, projeção vibrante da matéria* (PCS, 97) –. La fisura o punto originario del pensamiento que habla Deleuze, aquí es asumido como *pathos* activo: *pensar-sentir.* Sentir que, en el temple del entrenamiento de la sensibilidad transcendental o *sensibilidad inteligente*, es pensamiento. Pensamiento, por tanto, surcado por toda la belleza y violencia del mundo que le interroga y pontencializa, colocándole a la escucha de la vida, pues *do mesmo modo por que não se entende a matéria e não se percebe até que os sentidos com ela se choquem, não se ouviria sua música* (*Idem*).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PARTE I

Ativação de uma maneira heterotópica de colocar o pensamento em órbita

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[INTRODUÇÃO]

É sempre o meio.

C. Lispector

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Cartografias

Cartografar não é uma metáfora, é a metodologia da aprendizagem. Uma cartografia deve constituir-se como a consistência (estrutura genésica ou ontogênica) de seu próprio movimento. A resposta de uma pesquisa é a explicação (desdobramento) de suas experiências, a disposição das forças em jogo na investigação num processo de contínua mudança estrutural que a torna uma travessia. A tese é um problema aberto que, no entanto, indica as *derivas de suas ontogêneses* (Maturana 1982). Assim planteada, ela exige uma reformulação da noção de aprendizagem, que não será o método pelo qual o sujeito obtém informação do meio e constrói uma representação armazenada na memória e utilizada para gerar respostas às perturbações (dúvidas) dele proveniente; e sim o curso da mudança estrutural que segue o sujeito *em congruência com as mudanças estruturais do meio, como resultado da recíproca seleção estrutural que se produz entre aquele e este durante a recorrência de suas interações* (Maturana 1982:3). Dessa maneira, o espaço da pesquisa é um entremeio, ritmo, *uma dança estrutural no presente que segue um curso congruente com a dança estrutural do meio* (*Idem*). Ora, a condição de participação do sujeito no meio é a percepção e a sensação. A sensação é relação com o mundo, uma ontogênese limitada (ele estrutura e é estruturada por um campo) e relacional (Simondon 2009); ela *é afecção, sendo presença no mundo através do corpo e presença no corpo através do mundo* (Merleau-Ponty 2007:218). A sensação coloca em questão o *para si* e o *em si.* Ela é o pensamento interrogado pelo mundo, aberto (fissurado) pelas forças turbilhonantes das coisas; traça espaços que desbordam os limites do sujeito e do objeto impondo-se como coexistência. Cartografar,

então, é compor mapas das nossas relações com o mundo, ou seja, das nossas ontogêneses, uma vez que a coexistência é um dinamismo metaestável que nos impõe uma individuação constante. E a individuação permanente, diz Simondon (2009) é a vida. As cartografias de sensações é o mapa das relações, do meu encontro com a obra (afetos, signos, força, intensidades, sensações etc. dos romances e novela) de Clarice Lispector. O método cartográfico, segundo Guattari (1992), é multicompocional (de onde a necessidade de agenciamentos múltiplos que atravessam a pesquisa e faz com que ela atravesse por vários campos epistemológicos: música, pintura, biologia, filosofia, etc.) e coincide com o processo de (auto)*poíesis*. De modo que a tese não é um produto (geração de uma resposta a partir da solução das perturbações-dúvidas que o meio lança ao consciente cognitivo, adquirida como resultado da aplicação de uma experiência prévia), mas o mapa de seu *diagramatismo operatório* (criação de focos de (auto)*poíesis* para atualizar as forças que atravessam a pesquisa, tornando-as operatórias no interior de agenciamentos - ou estruturas genésicas - modificados pelo movimento constante da aprendizagem). Sendo a experimentação no mundo igualmente experimentação na linguagem, a estrutura-escritura da tese, quer dizer, o seu gesto crítico é a dinâmica de um corpo afetado (abalado pelas contingências dos encontros), de um *pathos,* obrigando, portanto, o pensamento a pensar o seu próprio impensável. Dessa maneira, a tese se apresenta como uma ação necessariamente ética, estética e política que exige a *ativação de uma maneira heterotópica de colocar o pensamento em órbita*. Tal ativação, ainda que perpassa toda a tese, abre a primeira parte do texto.

A segunda parte, *Criação de um plano de consistência para o percepto pensar-sentir clariciano,* é o exercício de não ler Clarice

Lispector - *nunca lerás o que escrevo* (AV, 67) – de mapear (criar passagens) a *dimensão pática* onde vibram as *sensações intraduzíveis*, dimensão não representável da sensação que convoca um tipo de pensamento intimamente ligado ao múrmurio anônimo da natureza, à mudez do inconsciente, às pulsações vitais.

A terceira parte, *A produção do espaço*, é o desenho de regiões de *pensar-sentir* que tornam sensíveis as *sensações intraduzíveis* claricianas. Portanto, é o traçamento (limite que torna possível) de espaços de sensibilidades (sonoras, visuais, hápticas, olfativas e gustativas), de manifestação da *physis* nos seus romances e novela que, no entanto, se apresenta como desbordamento, infinito, como o ilimitado do próprio ser (devir), como *inexpressivo vibrante* (PSGH, 96)*, cosmicidade feiticeira, bruxuleante, compondo superfícies sem delimitações* (Serguilha 2017:52).

Essa tríade é porosa e as partes se comunicam por artérias clandestinas, heterotópicas e imprevistas dando origem a um texto rizomático e ritornélico. Cada parte, e dentro e fora dela, infinitas outras partes mapeadas ou não, é um *dizer-respirante* (*Ibidem*, p. 53) que forma uma *ritmicidade nascente* (*Idem*) das contraturas de sensações mergulhadas na *antiguidade do por vir* (*Idem*). O Estudo dos espaços de sensações, assim, é atravessado pelo canto das sereias: *relação com a força dos elementos e a voz do abismo* (Blanchot 2005:9), sendo que dessa relação são criados corpos (espaços sensitivos, traços de sensações) emaranhados nas urdiduras de suas incessantes metamorfoses. A tessitura dessa dispersão, no entanto, preserva o centro vivo (vivaz, em movimento) do texto: a curvatura do gesto amoroso que faz com que o impensado continue pulsando no coração do pensamento.

A escrita de sensações

A obra clássica cumpre o papel da representação, ou seja, reconduz toda possível interpretação até um modelo ou fundamento. A obra moderna, por sua vez, encontra como que uma divergência, um descentramento, algo que nos impede de encontrar o seu núcleo, o seu centro. Deleuze diz que esta última *desenvolve-se a partir, em torno de uma rachadura que ela nunca vem a preencher* (2000:184). A aplicação de um método da dúvida (sensibilidade às pertubações do meio), que caracteriza essa obra, não é signo de uma insegurança ou de um ceticismo, mas, como diz o filósofo francês, a descoberta do problemático e da questão como foco transcendental[1] que pertence aos seres, às coisas e aos acontecimentos. É, assim mesmo, a descoberta de um *exercício transcendente da sensibilidade*[2], da

[1] Aproximando-se do conceito de Kant, mas afastando-se do pressuposto transcendental kantiano de que toda *condição é mais ampla do que aquilo que ela condiciona,* Deleuze sustenta que a *condição deve ser condição da experiência real, e não da experiência possível* (2000:222). Para poder libertar o transcendental do sentido de condição de possibilidade dos fenômenos reais, o filósofo francês introduz a noção de diferença no campo transcendental, de modo que ele passa a ser uma condição diferencial e não um *a priori*, um modelo de verificação do uso correto das categorias, uma recognição. Dessa maneira, para Deleuze, o transcendental implica colocar em atividade um jogo das diferenças, uma efetiva imanência tanto na condição quanto no condicionado, problematizando, assim, as formas representativas. Por isso que para o autor os conceitos são acontecimentos do pensar que interrogam o sentido do existente; o pensamento deve pensar os modos pelos quais as forças heterogêneas – inclusive o próprio pensar – constituem-se. Isto implica *pensar a experiência,* abordar os aspectos singulares e acontecimentais da experiência. O transcendental, então, seria um campo impessoal que não tem a forma de uma consciência pessoal sintética ou de uma identidade subjetiva, mas de um sujeito sendo sempre constituído.

[2] Há um ponto em que pensar, falar, imaginar, sentir, etc., são as mesmas coisas, mas essa coisa afirma somente a divergência das faculdades em seu exercício transcendente. Trata-se, pois, não de um senso comum, mas, ao contrário, de um "para-senso" (no sentido de que o paradoxo é também o contrário do bom senso). Este para-senso tem as ideias como elementos, precisamente porque as ideias são multiplicidades puras que não pressupõem qualquer forma de identidade num senso comum, mas que, ao contrário, animam e descrevem o exercício disjunto das faculdades do ponto e de vista transcendente. Assim, as

fabulação, da linguagem, do pensamento, descoberta pela qual cada um desses elementos se comunica com outros *em plena discordância e se abre à diferença do ser, tomando como objeto, isto é, como questão, sua própria diferença* (*Ibidem,* p. 185). Dessa maneira, esta escrita é o movimento da questão*: Que é escrever? Ou esta sensibilidade que é apenas: Que é sentir? e este pensamento: Que significa pensar?* (2000:185). Esta *ontologia da questão* torna-se insuficiente quando a autora ou o autor lança mão do indeterminado como potência para recorrer a estereótipos e artimanhas que dissolvem o complexo, o heterogêneo da obra em obstáculos exteriores ao invés de envolvê-los em questões no pensamento e na sensibilidade. Não é suficiente que uma obra se abra a múltiplas interpretações, se ela encontra pontos de articulações significativas em uma unidade secreta ainda mais compreensiva, ou em uma totalidade mais extensiva. O criticável na representação é a permanência na forma da identidade sob a dupla relação da coisa e do sujeito que vê. Como comenta Deleuze: *ela pode multiplicar as figuras e os momentos, organizá-los em círculos dotados de um automovimento, mas nem por isso estes círculos deixam de ter um único centro, que é o do grande círculo da consciência* (2000:73). A unidade da obra somente se quebra quando é evocado um não sabido do pensamento, quando o/a autor/a *instala-se nesse ponto aleatório, nessa mancha cega, imperativa, questionante, a partir de que a obra se desenvolve como problema* (*Ibidem*, p. 188)[3]*.* Assim, a

ideias são multiplicidades de fulgores diferenciais, como fogos-fátuos de uma faculdade à outra, "virtual cauda de fogos", sem nunca ter a homogeneidade desta luz natural que caracteriza o senso comum (Deleuze 2000:184).

[3] O ser, diz Deleuze (2000), é também não-ser, no entanto não-ser não é o ser do negativo, é o ser do problema e da questão. A diferença não é negativa, ao contrário, o não-ser é a diferença.

identidade da coisa lida e a do sujeito que lê se dissolve nos descentramentos das multileituras e forças possíveis que não remetem a um núcleo, ao contrário, a potência literária, como sugere Ranciére, acontece no ponto em que o espírito se desorganiza, seu mundo se racha e *o pensamento explode em átomos que experimentam sua unidade com átomos de matéria* (1999:4). Se um livro ou uma obra pode ser considerado como uma individuação - *Palabra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo. A coisa é a materialização da aérea energia. Eu sou um objeto que o tempo e a energia reuniram no espaço* (SV, 104) -, a individuação deve ser pensada como uma série de afeções das matérias e materias que a compõe e a acomoda metaestavelmente; é um sistema que atualiza as energias potenciais dos agentes numa dinâmica relacional, de modo que o devir de cada elemento repercute no devir de todos os demais; portanto, não pertence ao indivíduo, senão que constitui um bailado de signos, de vígilias, de sono, de caminhadas, de energias, de átomos que se reúnem e se separam em uma vibração constante. Tudo é simulacro, mas:

> por simulacro não devemos entender uma simples imitação, mas sobretudo o ato pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, revertida. O simulacro é a instância que compreende uma diferença em si (...) sem que possa por conseguinte indicar a existência de um original e de uma cópia (Deleuze 2000:74).

Por isso Deleuze e Guattari dizem que um livro não tem sujeito nem objeto, *é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom deus para movimentos geológicos* (1995:11).

Todo texto, diz Barthes, *é escrito eternamente aqui e agora* (2004:61). Isso porque a escrita não é uma operação de registro, de representação. Não há segredo escondido nem verdade por revelar nem um sentido criptografado. A escrita é um espaço de diversas e complexas dimensões onde leituras e forças variadas se encontram e se divergem e nenhuma é original. Não há pontos fixos no texto (quando há é em função de uma moral ou de um poder), há deslocamentos, desvios, simulacros. O movimento constitutivo do texto é a travessia, *recuo infinito do significado* (*Ibidem,* p. 69). A escrita *é a destruição de toda voz, de toda a origem* (*Ibidem,* p. 57), porque num texto, não é autora quem fala, mas uma multidão de vozes: rumores do desejo, sentidos, matérias e ritmos distintamente formados, dobras, fluxos, linhas de fugas: porque em *Água viva* não é Clarice Lispector quem fala, mas a própria água e seus movimentos hidrostáticos: mar, plasma, placenta: líquidos nascentes, hidrogênio, oxigênio, moléculas aquáticas arrastadas pelo grande rio do infinito. Em função disso, Deleuze e Guattari (1995) dizem que um livro é um agenciamento e como tal inatribuível. Um agenciamento é sempre coletivo, põe em jogo em nós e fora de nós territórios, devires, afetos, acontecimentos, multiplicidades. Multiplicidade, insisto, não como várias maneiras de dizer o mesmo, mas como impossibilidade de dizer o mesmo, como a introdução de um *díspar*, como afirmação da diferença.

Mesmo agenciado por forças heterogêneas, um livro corre o risco de ser direcionado para os estratos e estratificações que podem fazer dele um organismo, uma totalidade significante. E, nos alerta José Gil, *quem diz regimes de signos diz formações de poder* (1997:15). Nos três movimentos textuais, leitura, escrita e crítica, há quiasmas, resíduos, fantasmas de outros textos e leituras. Sim, há espaços estriados, capturados, ordenados, sistematizados,

significados, consagrados pelos poderes instituídos. Hierarquias, modelos, pretensas fontes. Assim como *um corpo sem órgãos que não para de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras* (Deleuze; Guattari 1995:11). Desse modo, não se buscará compreender, significar um livro, o que interessa num livro é como ele funciona, *em conexão com o que ele faz passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas para o fora e no fora* (*Ibidem*, p. 11). Na intimidade errante do lado de fora, como disse Blanchot (1987), no qual ele não pode fazer permanência. É aí que o livro se abre para o mundo, as sensações, *o ser do sensível*[4] se revela na obra fazendo com que ela surja como experimentação. O fora e o dentro da obra se complicam numa prática rizomática resolvida no acaso dos encontros, no jogo dos afetos. Um encontro é um chamado de um signo, de um afeto ou de um fenômeno que *fulgura no intervalo*, entre duas forças, um disparo que põe a vibrar uma estranha comunicação. Quando disparado, o vivido no encontro é da ordem do intensivo, um processo que metamorfoseia as forças envolvidas. *É a diferença na intensidade, não a contrariedade na qualidade, que constitui o ser "do" sensível*. (...) *é a diferença na intensidade que constitui o limite próprio da sensibilidade* (Deleuze 2000: 223).

Esse processo intensivo leva a linguagem a um limite, devassa as designações, as significações, para que ela aponte, finalmente, do outro lado da sua linde, as figuras de uma vida desconhecida, de uma sensibilidade transcendental. *Minha pergunta é do tamanho do*

[4] Deleuze diz que o ser do sensível designa *a existência paradoxal de "alguma coisa" que não pode ser sentida - do ponto de vista do exercício empírico - e que, ao mesmo tempo, só pode ser sentida - do ponto de vista do exercício transcendente* (2000: 222-223).

Universo. E a única resposta que me preenche a indagação é o próprio Universo (SV, 145), diz o personagem AUTOR de *Um sopro de vida*, abrindo o texto a um fora que consiste em ver, tocar, escutar, cheirar o que não pertence à língua nenhuma, são sensações que a escritora experimenta nos hiatos, nos desvios da linguagem, nas suas des-articulações caóticas e cósmicas. Trata-se de intensidades que chocam com a própria insensibilidade até que se abram sulcos por onde discursar aquilo que consiste nisso mesmo: discorrer, devir. São aberturas assignificativas, *eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento* (Deleuze 1997:16), que constituem as passagens da vida na linguagem, uma *linguagem de vida* (Lispector 2013:124). Clarice dizia que quando menina se inscrevia em concursos literários e sempre perdia porque, segundo ela comenta, as outras histórias começavam com 'Era uma vez' e as dela não, as dela eram sensações. As histórias de 'Era uma vez' são histórias com princípio, meio e um fim que encerra uma moral. A escrita de sensações é o exercício de uma sensibilidade voltada à criação de consistências geradoras de passagens para os fluxos vitais; é uma problemática existencial. Assim, seu texto é um acontecer narrativo deslocado – e que nos desloca – pela perturbação desse processo vital destinado a correr o corpo das intensidades afetivas expressadas em significações impossíveis ou signos pulsáteis[5]. Portanto, é preciso aceitar um certo grau de

[5] Crio essa expressão para designar uma configuração de forças sígnicas que perturbam os significados fixados traçando um percurso perverso que inaugura uma *linguagem de superfície* que ocorre no presente sem espessura (*instante-já*), portanto, uma linguagem acontecimental, intensiva e afetiva. Não supõe, em todos os casos, uma brutalidade do sem sentido, um absurdo, mas um sentido que não se corresponde com nada do real-atual; sendo, portanto, o que nos afeta na experiência sensível e que carece de correlato na linguagem, porque é justamente o seu limite, e todo limite, dirá Merleau-Ponty, *se constitui vibrando* (2007:155).

ilegibilidade, que exige de nós mesmas uma mudança de posição constante, que nos exige uma an-dança para, então, no caminho, ver de outro modo, para ver algo novo. Clarice diz: *nunca lerás o que escrevo* (AV, 67), uma vez que o que não se deixa escrever, é o que se escreve: *sensações intraduzíveis*, *it*. Assim, ela convoca um leitor, uma leitora que não sabe ler, convoca outros sentidos e sentires na aproximação do seu texto, disparando nos seus corpos a exigência de percorrer suas palavras sem significá-las, mas experimentá-las, usá-las, fabulá-las, roçá-las com a pele do mundo, cartografando regiões, povos, fauna, floras, uma paisagem e uma língua por vir.

A fortuna crítica é risco, rastro vívido

Como é que se entra na obra de Clarice Lispector? *Perto do coração selvagem* treme a cada quatro páginas[6]; em *O lustre*[7], a protagonista é uma fluidez protegida por um segredo; em *A Cidade sitiada,* o povo que ouve por um momento o espaço, aparece e desaparece entre as luzes que caem trêmulas; *A Maçã no escuro* começa numa noite sem lua onde os *grilos vibrando ocos e duros deixavam a extensão inteiramente aberta, sem sombra* (p.11); *A Paixão segundo G.H.* começa e termina no meio, é um círculo anunciado através do símbolo _ _ _ _ _ _ que abre e fecha o livro*; Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* começa já começado, com uma vírgula (,) e termina sem terminar, com dois pontos (:); *Água viva* é um texto hidrostático onde *o próximo instante é o*

[6] O verbo tremer e variantes como vibrar, estremecer, aparecem 53 vezes em *Perto do coração selvagem* que tem, na edição que eu manuseio, 224 páginas, ou seja, em média, a cada 4 páginas algo treme no livro, o livro treme.

[7] Em todos os casos, tratam-se dos começos dos livros.

desconhecido (p.9); *A hora da estrela* tem treze títulos[8], no mínimo treze entradas e suas janelas, frechas e vãos*; Um sopro de vida (pulsações)* é *movimento puro*[9]. Como se entra, então? É certo que há grandes avenidas, ruas abertas (mas, contraditoriamente, cerradas a certos tipos de passeantes) e iluminadas pela Fortuna Crítica. Sempre podemos entrar por aí, é como um roteiro turístico que nos conduz aos lugares recomendados, às atividades a serem realizadas para conhecer a cidade. Nesse trajeto não pode haver mais do que reconhecimento e reprodução, ou seja, não nos situamos diante da Catedral, da Torre Eiffel, do Corcovado ou da Clarice, e sim das marcas, das narrações, dos saberes produzidos sobre eles. Assim, entre nós e os lugares e o texto se estabelece uma instância de poder, de poder ver.

Saint-Beuve (*apud* Arriguci Júnior 1994) observa que o crítico literário é o que sabe ler e ensinar os outros a ler, ou seja, aquele que deixa uma marca, uma marcação, um signo, uma significação no texto. Cria um território, uma referência, acumulando saberes. Não será por acaso que o conjunto das marcas e marcações desses saberes é chamado de fortuna crítica. De modo geral, a fortuna crítica de Clarice Lispector situa sua obra em 4 eixos:

-Biográfico (Nádia Battella Gotlib, Teresa Cristina Montero Ferreira, Benjamim Moser, etc.) onde sua origem judaica e seu caráter tímido e reservado e outros dados biográficos são as chaves para adentrar nos aspectos ditos como sombrios e misteriosos da sua

[8] A culpa é minha ou A hora da estrela ou Ela que se arranje ou O direito ao grito ou Quanto ao futuro ou Lamento de blue ou Ela não sabe gritar ou Uma sensação de perda ou Assovia no vento escuro ou Eu não posso fazer nada ou Registro dos fatos antecedentes ou História lacrimogênica de cordel ou Saída discreta pela porta dos fundos.

[9] *Quero escrever movimento puro* (não paginado) são as primeiras palavras do livro, que aparem isoladas numa página, que não é citação nem o início do livro. É sopro, fluxo.

escrita, defendida, desde essa perspectiva, como mística e introspectiva;

-Filosófico|Existencial (Benedito Nunes, Olga Sá, Romano de Sant'Anna, etc.) onde, basicamente, é explorado o dilema entre escrever e existir;

-Feminino|Feminista (Hélène Cixous, Lucia Castello Branco, Ruth Silvano Brandão, etc.) que se propõe a denunciar as estruturas patriarcais, voltando-se para a questão da mulher, do corpo da mulher e do inconsciente;

-Linguagem (Álvaro Lins, Luís Costa Limas, Antônio Cândido, Sérgio Millet, etc.) que se divide entre @s que defendem que sua escrita é desarticulada, incompleta e os que veem essas características como parte de um projeto inovador que abandona a perspectiva realista por uma psicológica.

Influenciada e movida pela leitura inventiva e desafiadora de Helénè Cixous, minha primeira aproximação acadêmica à obra da autora tendia para uma abordagem feminina|feminista[10]. O que mais me atraía na leitura cixosiana era justamente o que era mais censurado pela crítica: sua renúncia declarada de buscar a raiz, o sentido do texto clariciano e recriá-lo, reinventá-lo a partir das suas experiências. Assim, causou bastante rebuliço e descontentamento que a famosa maçã (de *A maçã no escuro*) de Clarice, ao transladar-se ao texto de Cixous (1999), se metamorfoseasse em laranja (Vivre

[10] Por motivo burocrático e administrativo, essa abordagem não se efetivou. O que no início foi uma frustração, com o passar do tempo (de erros e encontros), tornou-se uma espécie de alívio, porque o que a obra de Clarice (me) proporciona é muito mais múltiplo, veloz (incapturável) e informe para caber dentro da crítica feminista, ou biográfica, ou filosófica|existencial ou exclusivamente da linguagem.

l'Orange, Viver a laranja) numa clara e criativa referência à sua cidade natal, Orã.

Contemporaneamente, leituras como as de Carlos Mendes de Sousa, Yudith Robenbaum, Regina Pontieri, Roberto Corrêa dos Santos, Ricardo Iannance etc., sugerem novas e potentes formas de abordar e agenciar a autora. Contudo, as tradicionais e as contemporâneas interpretações, quando capturadas pelos dispositivos literários – *conjunto de estratégias de relação de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados* (Foucault 2001:30) – vêm, mais ou menos, informar a significação ou o valor da obra clariciana. Elas consistem em lhe dar forma determinando-a, deixando nela a marca esquemática de sua impressão e depositando o sedimento de sua contribuição para a edificação de discursos (saberes e poderes) sobre ela. Desse modo, a crítica consagrada produz, controla, seleciona, organiza e distribui – criando mecanismos de legitimação dos discursos e dos sujeitos autorizados a falar – a verdade sobre Clarice. Assim, *não nos encontramos no verdadeiro senão obedecendo às regras de uma 'polícia' discursiva que devemos reativar em cada um de nossos discursos* (Foucault, 1999:35). Há um limite, um claustro, um código para além do qual todo discurso é falso, sem valor. É o império do Significante. Aqui o discurso, temeroso ao intempestivo, aos encontros, quer buscar o núcleo interior e escondido, o âmago do pensamento, sua significação. Significação que é uma espécie de chave, dada apenas à freguesia do clube. Só ela pode acessar a verdade. Ela é modelar, modeladora, cria verdades explicadas *a priori* para determinar o que é ou não possível, garantindo, assim, uma forma única (e as boas cópias) de adentrar o texto, e toda dissidência está condenada a habitar uma exterioridade. Coccia, no seu belo e lúcido *Filosofía de la imaginación*, alega que toda tradição começa

quando um texto exília de si a possibilidade de ser ainda escrito. Assim que a "tarefa" da crítica será dar voltas ao estado e aspecto da linguagem de uma obra e transformar o que está escrito em algo ainda por dizer, ela *invierte la tradición en la más alta poesía de la memória* (2008:35). Desse modo, paradoxalmente, a crítica inflige ao saber um golpe que impede sua reprodução e transmissão. Não cria continuidade e história, senão que não deixa de fragmentar a continuidade do texto; não reúne saberes na unidade universal que abarca tudo, senão que fragmenta e disgrega a continuidade do discurso em uma série inconexa e descontínua de novos problemas. Isso indica que o texto é a exposição imediata de um pensamento que a leitura deve repetir (ressoar a diferença) e colocar em uso, não interpretar ou recordar. Pelos mesmos motivos, a crítica não deve buscar de modo algum esclarecer um texto, *ponerlo en relación directa con una facultad de reproducir representaciones, imágenes, explicaciones, sino restituir una escritura a su sola inmanencia* (*Ibidem,* p. 43). Mais do que mostrar e reproduzir o que foi dito, ela deve criar o que seria possível dizer.

Algo similar defende o crítico francês Roland Barthes (2007). Para ele, o crítico, para estar à altura da literatura, deve converter-se em escritor, ou seja, deve alastrar aquilo que está em jogo na escrita (o desejo). Para tanto, propõe que a crítica renuncie a uma falsa objetividade para tratar o texto não como objeto de análise, mas como um exercício de escrita, ou seja, um exercício libidinal, uma experiência daquilo que escapa a toda apreensão por parte do sujeito.

A crítica barthiana, executa três movimentos convulsivos. O primeiro se ocupa da forma da escrita, da maneira de dizer (que é o próprio dizer). Ser escritor, então, não passa por escrever ficções,

mas por sustentar uma atitude ante a linguagem. É escritor aquele para quem a linguagem é um problema, diz o crítico. Sempre que se problematize as convenções e os códigos, sempre que se coloque em questão a neutralidade da linguagem, a literatura pode se converter em crítica e a crítica em literatura. O segundo movimento se opõe a uma prática muito estendida da crítica tradicional: atravessar a superficialidade do texto para nos dar acesso a sua essência, ao seu significado. Nenhum significado escondido, o texto é essa pele-abismo que nos convida não a penetrá-lo, mas a deslizá-lo traçando espaços oblíquos, mapas reticulares. E, por último, uma leitura que se assume como problemática. A leitura é um procedimento que impõe resistências, regiões de opacidades, de extravio. Desse modo, o sentido é produzido sensualmente, no corpo a corpo com o texto, enfrentando suas ilegibilidades, suas intermitências, seus estremecimentos, não os cerrando em códigos ou significados, mas abrindo novas tessituras de sensibilidade, gerando novas membranas vibráteis. É preciso muita firmeza para se abalar. Muita coragem para perder o apoio, as garantias, ferir-se nos estilhaços, perder-se nos desvios, abrigar-se nas ruínas:

> O "momento de verdade", supondo-se que se aceite dele uma noção analítica, implicaria um reconhecimento do *pathos,* no sentido simples, não pejorativo, do termo, e a ciência literária, coisa estranha, reconhece mal o *pathos* como força de leitura; Nietzsche, por certo, poderia nos ajudar a fundamentar a noção, mas ainda estamos longe de uma teoria ou de uma história patética do romance; porque seria necessário, para esboçá-la, aceitar pulverizar o "todo" do universo romanesco, não mais colocar a essência do livro na sua estrutura, mas, ao contrário, reconhecer que a obra comove, vive, germina, através de uma espécie de "arruinamento" que só deixa de pé certos momentos, os quais são, propriamente falando, os seus cumes, a leitura viva, concernida, só seguindo de certo modo uma linha de crista: os momentos de verdade são como os pontos de mais-valia do entrecho (Barthes 2004:292).

A crítica que eu pretendo praticar, portanto, é aquela que aceita sua evanescência, seu 'arruinamento', sua finitude, como im-possibilidade e potência de seu discurso. Assim, o discurso dis-cursa, perde seu privilégio de domínio, no sentido de direito, de propriedade, de território pertencente ao poder, de fixação, para desgarrar, ganha o fluxo do curso: *gozo horrendo e cósmico* (PSGH, 127): fazer-se imanência e experiência.

Não será essa também outra fortuna, aquela é risco, perigo e incerteza? Outra sorte, a ventura de uma *estrela-cadente que atravessa quase imaginariamente o céu negro e deixa como rastro o vívido espanto de um universo vivo* (ALP, 27)?

Há uma coisa que me escapa o tempo todo

Ler, reler, ler outra vez, ler pela quarta vez. Marcar, anotar, entrelaçar, silenciar. Ler em voz alta, cantar, escutar. Escutar com o corpo, tatear. Repetir, ecoar. Ler com o olfato. Sentir o cheiro, sentir o gosto, desfrutar. Gostar, gastar as palavras: Fissurar: me in-formo na palavra. Tomo forma pronunciando aquilo que não está escrito, não é pronunciado, nem tampouco está por escrever, por pronunciar, por dizer, mas aquilo *que me escapa o tempo todo* (AV, 66), informe, pulsante, pulsando no texto.

E se ela era apenas a vida que corria em seu corpo sem cessar? (PCS, 88).

Na leitura, na escrita, na crítica o mesmo gesto desgarrado – o que cursa, o que se vai pela fenda entre as margens, entre as palavras, entra nas palavras. Entre as bordas, nessa intermitência, nessa encenação de um aparecimento-desaparecimento: um imprevisto, um entre-ver. O ponto de clareza não se encontra nesse

curso, encontra-se em curso. Nessa corrente, *locus* descentrado, uma visão tátil: ver de mãos vazias. O não-saber, como bem disse Bachelard, não é uma ignorância, *mas um difícil ato de superação do conhecimento* (2003:20).

Clarice nos exige a todo momento esse exercício de superação do conhecimento. Resiste a todos os códigos, a toda codificação, toda recodificação para fazer passar algo indecodificável. Inventa corpos onde isso possa fluir e fugir. Será porque o destino da palavra *es desintegrarse cuando llega a tocar lo que es más sólido que ella: la carne* (Maillard 2001:23)? Será que o destino da palavra é encarnar-se?: *se hace fuerte mi palabra en doscientos cuerpos, se hace fuerte y se multiplica, deshaciéndose* (*Idem*).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[*QUERO SER "BIO"*]

Não vou ser autobiográfica. Quero ser "bio".

C. Lispector

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Uma breve bio-grafia de Clarice Lispector

Clarice Lispector, *nome estranho, possivelmente um pseudônimo*[11]. Ao princípio Chaya Pinkhasovna Lispector, nome que consta no seu registro russo. Depois, Clarice Murgel Valente, nome de casada com diplomata brasileiro. E novamente Clarice Lispector, nome de uma das maiores escritoras/es do Brasil. Mas foi igualmente Teresa Quadros, numa breve passagem pelo Brasil em 1952, quando escreve para a coluna "Entre mulheres". Ilka Osares, quando regressa definitivamente para o Brasil em 1959, e escreve na coluna feminina do *Diário da Tarde*, como escritora fantasma dessa atriz. Helen Palmer, quando escrevia para a coluna "Feira de Utilidades" do jornal *Correio da Manhã*. Foi também mãe de dois meninos, Pedro e Paulo. Escreveu além de romances e a novela *A hora da estrela*, contos[12], contos infantis[13], um conto pornográfico[14], crônicas[15] e fez traduções. *Um nome para o que eu sou, importa muito pouco* (1999: 245). Sim,

[11] Palavras do crítico Sérgio Milliet na crítica ao primeiro livro da autora, Perto do coração selvagem, conforme ela mesma comenta na entrevista à TV Cultura de São Paulo.

[12] Laços de família, 1960; A Legião estrangeira, 1964; Felicidade Clandestina, 1971; Onde estiveste de noite, 1974; A bela e a fera, 1979.

[13] O mistério do coelho pensante, 1967; A mulher que matou os peixes, 1968; A vida íntima de Laura, 1974; Quase de verdade, 1978; Como nasceram as estrela, 1989.

[14] Refiro-me ao *A via crucis do corpo* (1974), livro encomendado pela editora Artenova que queria aproveitar o sucesso literário da autora, bem como um período de emergência de uma literatura erótica feminina no Brasil. Livro maldito da Clarice, condenado pela crítica como lixo: Lixo, sim: lançamento inútil (Revista Veja, junho 1974), não literatura e outros julgamentos manifestamente conservadores.

[15] Para não esquecer, 1978; A descoberta do mundo, 1984; Aprendendo a viver, 2004; Correio feminino, 2006; Só para mulheres, 2008. Além das coletâneas de cartas trocadas com amigos e familiares, Correspondências, 2002; e com as irmãs, Minhas queridas, 2007; um livro que reúne diversos tipos de textos, crônicas, contos, teatro, ensaio, chamado Outros escritos, 2005 e um livro de entrevistas, Entrevistas, 2007.

eu sei, importa muito pouco. Mas, veja, estou tratando de tirar de sua biografia, a bio.

Lêdo Ivo diz que Clarice Lispector era *um pássaro vindo de longe, um pássaro vindo das ilhas que estão além de todas as ilhas do mundo para nos intrigar a todos com seu voo e o frêmito de suas asas* (*apud* Sousa 2000:21). Filha de imigrantes judeus-ucranianos, ela, juntamente com a família, chega ao Brasil, Maceió, ainda bebê de colo, fugindo da miséria e das perseguições antissemitas realizadas pelos pogroms, em 1920. Posteriormente, a família muda-se para Recife, onde ela passa sua infância e perde, aos 8 anos de idade, sua mãe. Aos 14 anos, transfere-se para o Rio de Janeiro. Em 1939 inicia o curso superior na Faculdade Nacional de Direito. Traduz textos científicos, dá aulas de português e trabalha como secretária em um escritório de advocacia. Em 1940 seu pai morre. Nesse mesmo ano ela publica seus primeiros contos em jornais e revistas literárias e começa a trabalhar como jornalista na Agência Nacional. No ano seguinte, torna-se redatora do jornal *A noite.* Em 1942 ela escreve uma carta diretamente ao presidente Getúlio Vargas pedindo a nacionalidade brasileira, cujas últimas palavras são proféticas: *e um dia saberei provar que não a usei [a nacionalidade] inutilmente.* Em 1943 ela é nacionalizada brasileira, casa-se como seu colega de faculdade Maury Gurgel Valente e publica seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem.* Livro fruto de anotações dispersas realizadas no período de oito meses. A escrita fragmentária e descontínua é um dos principais traços que acompanhará a criação de Clarice Lispector. É assim que ela entra na intimidade das palavras conservando sua estranheza. É assim que, desviando de uma linguagem linear, unificadora, ela põe em jogo a própria linguagem. Em outras palavras, é assim que ela interroga a linguagem, tece uma linguagem interrogante. Toda linguagem que interroga ao invés de

responder, é uma linguagem interrompida, segundo Blanchot (2008). Paradoxalmente, a linguagem interrompida, descontínua, fragmentária, aquela que se articula com o desconhecido, é infinita, não contemporânea e não comensurável. É, pois, extemporânea e intempestiva. Linguagem por fazer, linguagem fazendo-se: *Eu sempre começo tudo como se fosse pelo meio. Deus me livre de começar a escrever um livro da primeira linha. Eu vou juntando notas. E depois vejo que umas têm conexões com as outras, e aí descubro que o livro já está no meio* (1999:433). Com *Perto do coração selvagem* Clarice Lispector ganha o Concurso de Melhor Romance do Ano, do jornal Folha Carioca, e conquista o Prêmio Melhor Romance de 1943, concedido pela prestigiosa Fundação Graça Aranha. O surgimento de *Perto do coração selvagem* no cenário literário brasileiro representou um verdadeiro impacto para os críticos da época, uma vez que desestabilizava as referências romanescas instituídas até então. Naquela época, predominava na literatura nacional a ficção regionalista de José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e Jorge Amado, romances, em geral, marcados pelo seu caráter social e uma sintaxe narrativa tradicional. Mesmo sendo posterior às obras modernistas da década de 1920, como Macunaíma, de Mário de Andrade, e Memórias sentimentais de João Miramar, de Oswald de Andrade, que transgrediram a linguagem convencional daquele então, o livro de Clarice surpreendeu pela fragmentação, descontinuidade, pela assimetria do tempo, a escassez de ação, pela fronteira muito tênue entre prosa, poesia e filosofia, de modo que a crítica não disponha de parâmetros para classificá-la. Assim que o crítico Sergio Milliet defendeu que o livro era um diálogo interior; Dinis argumenta que a autora criou um novo gênero da literatura brasileira, a prosa-poética; Candido destaca os traços modernistas e seu caráter psicológico e pensamental; Para

Lins, a mistura de lirismo e realismo situava o romance na categoria do "realismo mágico", uma vez que o livro apresenta a realidade em um caráter onírico, gerando uma estranha realidade de ficção. Esse mesmo senhor comenta que características como exagerada projeção lírica e personalidade narcísica é próprio do caráter das mulheres. Classifica, assim, seu livro como literatura feminina, e acrescenta:

> Há neste livro, além da experiência que representa, dois aspectos a se fixar: a personalidade da sua autora e a realidade da sua obra. [...] O que se deve fixar, antes de tudo, em Perto do coração selvagem, é exatamente a poderosa personalidade da sua autora, a sua estranha natureza humana (Lins 1946: 111-112).

Desse modo, baseado nesse 'rigorosíssimo critério', depois de sua segunda leitura do romance, o crítico sentencia sua impressão de que o livro *não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção* (Lins 1946: 111). Apesar de elogios, a meu ver dispensavelmente paternalistas e visivelmente machistas dirigidos pelo crítico ao livro e à autora, como "audácia estilística", "amadurecimento de espírito" e "poder de inteligência acima da sua idade", ele julga que pelo fato do romance ser "deficiente", ao lhe faltar uma estrutura romanesca, a autora apela para os recursos da poesia:

> O que sucede às vezes com o livro da sra. Clarisse[16] Lispector, o romance perde o seu ponto de apoio, e se afasta do seu centro de equilíbrio. Perde o seu contato com a terra, com o animal humano. [...] faltam-lhe, como romance, a criação de um ambiente mais definido e estruturado e a existência de personagens como seres vivos. [...] o romance da sra. Clarisse Lispector está cheio de imagens, mas sem unidade íntima. Aqui estão os pedaços de um grande romance, mas não o

[16] O erro na escrita do nome da autora pertence ao crítico.

> grande romance que a autora, sem dúvida, poderá escrever mais tarde (Lins 1946:113- 114).

Para Culler (1978), o gênero é concebido como uma instância que assegura a compreensibilidade dos textos, dado que informa ao leitor e à leitora a maneira como se deve aproximar do texto. O gênero funciona como um orientador prévio que informa sobre as características básicas, reduzindo e limitando as possibilidades interpretativas. Desse modo, o gênero se converte em modelo de criação de sentido, visto que funciona como marco para conceder um significado determinado ao texto. Por isso ele defende que uma teoria geral do significado literário, ou seja, uma teoria que nos ensina como extrair o significado de uma obra literária, deve levar em conta a teoria do gênero. Assim, o reconhecimento dos rasgos de gênero implica uma naturalização e um diálogo com a tradição. Evidentemente, a leitura do Sr. Lins é tradicional, aquela que entra no texto aparelhada de uma verdade, de uma autoridade (acadêmica, teórica, ontológica, política etc.) anulando assim os estremecimentos, o perigo, a estranheza, a diferença do texto. Constrange o texto a modelos e garantias, constrange o desconhecido ao conhecido, constrange o potencial criador e metamórfico da escrita clariciana a signos codificáveis e controláveis, reduz as possibilidades de deslizamento e transbordamento, de novas conexões, novos encontros à unidade de uma possibilidade. Sujeita o texto a uma jurisdição, a um regime de signos (a ideia de romance), a um poder e decide se esse corresponde ou não aos seus limites regulares. Folga dizer que nem a gramática, nem o gênero, nem a crítica são neutros, estão a serviço dos arbítrios que decidem o que é possível, o que é legível, o que é pensável. Dessa forma, o preço que se paga por não acatar a linguagem legal é a perda mesma da legibilidade, da 'pensabilidade'. *Perto do coração Selvagem*, e a

obra de Clarice Lispector em geral, é extremamente difícil de enquadrar: *inútil querer me classificar, eu simplesmente escapulo não deixando. Gênero não me pega mais* (AV, 7). É uma obra que Didi-Huberman (2015), a propósito da expressão do fotógrafo surrealista Man Ray[17], chamou de *sem pé nem cabeça*. Por que não está encerrada nos limites de um começo, nem constrangida pelas hierarquias do alto (cabeça), tampouco restringida a um acabamento final (pés). Que uma obra não tenha pés nem cabeça quer dizer que ignora os axiomas estéticos dominantes, que reformula seus próprios limites, estendendo-se, expandindo-se, movendo-se em todos os sentidos, fora das diretrizes, dos marcos.

Segundo Santos (1999), a obra premiada representou o início de uma tendência na prosa brasileira em que a exploração de problemas considerados universais substitui as escolhas de temáticas regionais. Para Sousa (2000), a partir da afirmação de um não-lugar, a experiência literária clariciana implicou uma superação e uma abstração, conseguidas através da desterritorialização, onde a paisagem não será mais as fazendas e sertões nordestinos ou mineiros, típicos da literatura da época, e sim o vasto espaço da escrita. De modo geral, o lugar de Clarice Lispector no campo literário brasileiro, antes da sua consagração, é um lugar paradoxal[18]: sua

[17] O fotógrafo, referindo-se à noção de *obra sempre em obra,* gênero de obra concebida como um ensaio constante, jamais fechada em algum limite, sempre por fazer, e ao seu amigo Marcel Duchamp, diz que eles nunca terminam nada, por isso são artistas, são homens infinitos (Didi-Huberman 2015).

[18] Didi-Huberman comenta o paradoxo de que uma obra de arte deve sua centralidade justamente à sua situação extrema, aos limites que ela transgrediu. A obra de arte funciona como experiência dos limites, uma experimentação constantemente reiniciada sobre as próprias possibilidades da obra. Uma obra mestra *seria ao mesmo tempo sub-exposta e sobre-exposta, seria inapreensível ali mesmo onde alcança o ponto focal de nossa mirada* (2015:14). Nesse sentido, Balzac inventou a expressão "obra mestra desconhecida" para dizer uma arte que explora seus próprios limites. Assim como Duchamp, com sua *Fonte*,

escrita rompe com as referências da época ao inaugurar algo sem precedentes na literatura brasileira (só comparável com João Guimarães Rosa), desse modo, ela é desterritorializante, descentralizante. Mas, uma vez reconhecido (capturado) seu valor, é colocada no centro do campo, recentrada, reterritorializada. Interessa-nos, então, pensar a impossibilidade de fixar um valor, de não capitalizar as experiências, de uma *obra em obra*, uma economia heurística, inesgotável da escrita clariciana. Porque o inestimável de sua obra passa por esses descentramentos, essas desterritorializações onde não há monarcas, nem marcas, domínios ou dominação.

Em meio à repercussão do seu primeiro livro, Clarice Lispector casa com o diplomata brasileiro Maury Gurgel Valente e deixa o país durante 16 anos para acompanhá-lo em suas viagens diplomáticas. Viveu na Itália, Suíça (onde nasceu seu primeiro filho, Pedro) Inglaterra e Estados Unidos (onde nasce seu segundo filho, Paulo). Falava italiano, francês, inglês e espanhol. Além de ter tido contato com o ídiche, idioma falado pela mãe e pelo pai). Este período fora do país contribuiu para acentuar o mistério em torno da sua figura, bem como gerou dificuldades para a consolidação do seu nome no campo literário brasileiro. Teve que contar com a ajuda de amigos escritores e de suas irmãs para a publicação dos três livros (*O lustre*, 1946; *A cidade sitiada*, 1949 e *Alguns contos*, 1952), que escreveu enquanto esteve ausente. Em 1959 Clarice Lispector se separa e retorna para o Brasil com os filhos.

---

inventou uma obra-mestra que não é nem mestra – no sentido de que não é original – nem obra – no sentido de que não é o que comumente se chama de criação artística.

Pouco depois do seu regresso, publica o livro de contos *Laços de família* (1960) pela editora carioca Francisco Alves, e conquista o Prêmio Carmen Dolores Barbosa, em 1962, com o romance *A maçã no escuro*, publicado no ano anterior na mesma editora, iniciando assim um novo momento da recepção da sua obra no campo literário brasileiro.

Em setembro de 1966, Clarice sofre graves queimaduras em todo o corpo após adormecer com um cigarro acesso que incendeia seu apartamento. Fica internada três dias no hospital, entre a vida e morte, sendo que ao final perde parte da mobilidade da sua mão direita. Nos seguintes anos publicará alguns dos trabalhos mais consagrados da tradição literária brasileira (*A paixão segundo G.H.*, 1964 e *A Hora da estrela*, 1977), até sua morte no dia 9 de dezembro de 1977.

Entre nomes, entre terras, entre línguas, Clarice é mestiçagem linguística, geográfica e existencial. Mosaico suíça-maceió, alerquim mon mour-tupiniquim, patchwork recife-anyway, capitólio-rapadura-big ben. *Impenetrabilidade é meu nome* (DM,139). Sim, eu sei. E isso não encerra nenhum centro, nenhuma profundidade, ao contrário, é a superfície mesmo que emerge e estende uma distância, uma pele para o deslizamento e as contaminações. Não te darei, portanto, nem um rosto, nem uma biografia, senão, uma bio-grafia, nesse hífen, nesse hiato, nesse lugar vazio, desconhecido, nessa pele, a condição mesma de abertura de uma escrita-vital. Por isso faço esse retrato descolorido, pouco nítido, que não serve para a carteira de identidade. Sim, caros e caras navegantes, desculpem as moléstias, mas essa será uma viagem clandestina, anônima, ilegal. Ora, o documentado, a documentada é aquela que se conformou – o documento é uma confirmação, a assimilação de um rosto. O rosto

só é possível dentro de um regime de dominação. Ele é uma organização que assume um conjunto de traços, que Deleuze e Guattari (1996) chamaram de *traços de rostidade*[19]*,* no qual subsume e coloca a serviço da significância e da subjetivação. Isso pode servir para alguns discursos literários, não para a escrita, pois a *escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pelo do corpo quem escreve* (Barthes 2004:57).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[19] Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante. O rosto é, ele mesmo, redundância. E faz dele mesmo redundância com as redundâncias de significâncias ou frequência, e também com as de ressonância ou de subjetividade. O rosto constrói o muro no qual o significante necessita para ricochetear, constitui o muro do significante, o quadro ou a tela. (Deleuze; Guattari 1996:29).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[OBJETIVO É TRAVESSIA]

Quem sabe se o nosso objetivo estava em sermos o processo.

C. Lispector

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A aventura do pensamento: limites imanentes

Perverter Clarice Lispector. Atravessá-la pelo conjunto de desvios necessários para revelar a vida da e em sua obra. Desviá-la dos sulcos costumeiros, de todos os discursos e forças codificantes e unitários. Claúdio Ulpiano (1986) nos adverte que a literatura é o procedimento da constituição de determinadas coordenadas para mostrar a vida como processo. A tarefa crítica, portanto, será criar um mapa dessas coordenadas indicando os processos vitais da obra estudada. A crítica, desse modo, deve criar um índice de curvatura para que a relação entre pesquisadora e pesquisada seja um encontro[20], um acontecimento, portanto, irredutível ao reconhecimento, a uma unidade, a um código. Deve fazer dessa relação o exercício vital de um pensamento ético, estético, político e amoroso. Na medida em que é um modo de lidar com o pensamento que o articula com sua própria impotência como forma de criação de novas potências, que não aceita modelos, medidas *a priori*, mas abre no movimento de seu próprio des-limite, *limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões* (Deleuze; Guattari 2010:78). Que faz da ferida do encontro, da hiância, a condição mesma de um pensamento que rompe com a relação sujeito-objeto, com a busca de essências, origens, significados e finalidades, para situar-se no meio, não como mediador ou organizador, mas como aquilo que cinde, que entra em crise; que faz do corte passagens vitais, de devires que operam em zonas de intensidades, velocidades, lentidões e disparidades.

Dessa maneira, o texto clariciano não será tratado como um código a ser decifrado, mas, conforme já foi sinalizado, como um

[20] Chamo de 'encontro' à prática pensamental que não preexiste ao ato de pensar, senão que acontece no próprio ato, no encontro do pensamento com seu fora.

rizoma formado por matérias e energias, partículas e ondas, letras e linhas de fuga irredutíveis a uma interpretação, a um organismo ou a um controle, ao contrário, que faz passar um *corpo-sem-orgão* que não cansa de metamorfosear-se, acender e apagar perspectivas, atualizar im-possíveis, numa dinâmica acessível somente através da experiência. Uma vez que só na experiência algo radicalmente outro, ou seja, que foge a qualquer conformação de poder, de possibilidade de apreensão e domínio, que, como disse Benjamin, é um risco sem garantias, está em jogo. Só na experiência experimentamos o que escapa ao nosso poder de experimentar, sendo a experimentação do que não podemos escapar (Blanchot 2008). Esse radicalmente outro que nos sacode e nos arrebata para fora de nós mesmos, para o fora, é, podemos dizer, um contato com o desconhecido. Nesse ponto há que sublinhar o carácter patético da experiência, na medida em que o sofrimento, seguindo o pensamento de Nietzsche (1998), dá a impressão e o reconhecimento de uma potência estrangeira. Alguma coisa nos acontece na experiência, forçando-nos, assim, a tornamo-nos outra na experiência. A experiência abre-nos dimensões de afetividades e sensações pelas quais circularam devires. Assim, se ela é um *pathos*, passiva, na medida em que não podemos apreendê-la e coordená-la, é, igualmente, ativa, ativadora de novas sensibilidades. É, tal-qualmente, experiência vivida no corpo, experiência de um corpo no mundo, de um sentir que é um transformar-se na relação com o outro e com o mundo, de um movimento genético de sensações que impede que o pensar e o sentir ocupem uma posição fixativa e classificatória para fluir, para devir, para ser, insisto, passagens de vida e não ilhas significativas.

Desse modo, o movimento de perverter Clarice Lispector, é, também, o movimento de travessias e atravessamentos que abrem zonas problemáticas que não se solucionam ou se explicam, mas

ativam instâncias de equilíbrios instáveis que afirmam seu próprio não-saber como processo de aprendizagem e não como uma fase a ser superada para alcançar um saber. É o exercício de saber não-saber que nos exige a criação de outras topografias para o pensamento. Uma topografia que seja uma passagem de vida, uma abertura às coisas mudas, indizíveis, impensáveis, ao seu murmúrio indiscernível que, se não nos entrega uma certeza ou uma explicação, nos dá uma potência sensitiva e ontológica mais amplas. Essa tese, portanto, não pode querer mais do que acompanhar a escrita, as personagens dos romances e novela clariciana, cartografando suas trajetórias de aprendizagem, as articulações de seus corpos implicados no mundo que formam uma geografia movente que pulsa no ritmo de suas intensidades vitais, suas vibrações afetivas, seus contágios cósmicos, em um mapa heterotópicos de sensações.

Curvatura: o rigor do pensamento amoroso

Agora, como bem argumenta Blanchot (1987), todo livro, todo texto, mesmo fragmentado, tem um centro que o atrai, centro não fixo que se desloca com as forças, intensidades e circunstâncias de sua composição; e igualmente 'fixo' porque persiste, insiste, resiste, intensifica-se e se faz mais central, mais escondido, mais urgente no movimento de dispersão. Como nos lembra Serres *es realmente en la dispersión donde un secreto queda mejor guardado* (1993:33).

Eis o centro desse texto, eis o seu segredo: esse texto é uma declaração de amor, escrevo-o para devolver à Clarice um pouco da potência de vida que ela soube inventar (-me).

Mas é preciso acrescentar de forma contundente que esse amor não é um espontaneísmo, uma pieguice, um clichê indefensável. Não,

ao contrário, é o exercício vital de um pensamento ético, estético e político. Já que é um modo de lidar com o pensamento que o articula com sua própria impotência como forma de criação de novas potências, que não aceita modelos, medidas *a priori*, mas abre no movimento de sua própria desmedida *limites imanentes que não cessam de se deslocar, hiatos, buracos ou rasgões* que, conforme Deleuze, é o ponto originário do pensamento, portanto, devem resistir como feridas que se abrem e se cicatrizam em linhas de fuga, em fissuras perduráveis. O exercício pensamental-amoroso compõe acordes de hiâncias (espaçamentos), distâncias compartilhadas com os espaços desconhecidos do outro sem ânimo de conquista, de subjugação, de classificação ou de coordenação predeterminada; ao contrário, cria um índice de curvatura[21] para que a relação seja um encontro, um acontecimento, portanto irredutível ao reconhecimento, a uma unidade, ao uno-mesmo: *o amor é quando não se dá nome à identidade das coisas?* (PSGH, 91). Seja um desvio, um equilíbrio-desiquilbrado, uma pulsação metaestável; seja o cometimento de:

> viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único,

[21] Inspiro-me em Blanchot (2008) quando argumenta que a relação em que se articula o desconhecido é uma relação de infinidade, de onde se segue que a forma que essa relação toma para se efetuar deve ser uma curvatura, tal que as relações entre A e B não serão diretas, nem sistemáticas, nem reversíveis; não formarão um conjunto, nem se situarão no mesmo tempo; serão, portanto, extemporâneas e incomensuráveis. Desse tipo de relação que parte Blanchot para defender a exigência de uma linguagem descontínua, uma linguagem interrogante, uma linguagem desejante cujo centro está fora de si. Neutro que não é origem ou indiferença, mas, justamente, essa abertura da linguagem, que se interroga, para fora dos seus limites.

> essa coisa, permanece para sempre exposta e murada (Agamben 1999:51).

Deleuze diz que amar alguém é apreendê-lo numa massa, num grupo do qual ele participa, depois, buscar nesse alguém suas matilhas, suas multiplicidades, suas singularidades e ligá-las, transpassá-las às nossas. Multiplicidades de multiplicidades, um rizoma amoroso, uma geografia inconquistável:

> Não existe amor que não seja um exercício de despersonalização sobre um corpo sem órgãos a ser formado; e é no ponto mais elevado desta despersonalização que alguém pode ser nomeado, recebe seu nome ou seu pronome, adquire a discernibilidade mais intensa na apreensão instantânea dos múltiplos que lhe pertencem e aos quais ele pertence (1995:47).

Amar Clarice é, portanto, ser sensível aos signos que ela emite, que a torna única para mim, para logo em seguida perdê-la nos fluxos de suas águas vivas, nas palpitações do seu coração selvagem, nas cintilações de suas estrelas, nos torvelinhos dos seus sopros de vida, perdê-la nos labirintos de sua cidade sitiada, nos lusco-fuscos do seu lustre, na aprendizagem, nas passagens e perversões que invento para retorná-la ao infinito de um texto vivo e inapreensível.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[METODOLOGIA]
PRÁTICA ÉTICA-ESTÉTICA-POLÍTICA DA APRENDIZAGEM

A aprendizagem não se faz na relação da representação com a ação (como reprodução do Mesmo), mas na relação do signo com a resposta (como encontro com o Outro).

G. Deleuze

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Sim: a pesquisa é um campo de forças

Começar pelo meio, *no meio de mil palpitações de borboleta* (ME,148), mil metamorfoses, mil mortes, mil nascimentos, mil im-possibilidades. Começar pelo meio, pelo sim. Sim molecular: *uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida* (HE, 11). Sim vital. Aquele que uma menina de 14 anos disse para um livro[22]. Livro dos prazeres que é uma aprendizagem. Que é desejo: vida que se quer mais viva. *Cupiditas*, ser das fronteiras, *daimon* que habita o espaço da travessia, do meio, do devir. Passagem, não de um lugar a outro, mas de uma potência inferior à outra superior. Ali, no meio, entre as coisas, entre as intensidades do mundo, um corpo afetado, um corpo frágil, um corpo im-potente. Assim a aprendizagem não tem fim, não é um fim, é um meio, um processo. Não é sequer localizável, é aqui e ali, nem ali nem aqui, agora, aqui mesmo, entre quereres, resistências, desistências, cheiros, choros, rios, risos, ventos, inventos, a chuva, o sol no novo continente, a saudade, as ausências, um tremor no quadro de Schiele, conversas na cozinha, no bar, sessão de cinema, mãos que se entrelaçam, um poema, um amigo, aquilo que entrevejo, um signo escorregadio, entre a palavra de ordem que determina: faça isso, faça aquilo e milhões de átomos da alegria arquitetando seus desvios, entre as forças, aquelas que me afetam. Entre os afetos, aqueles que me forçam a pensar, a agir. Afetos que, de acordo com Deleuze (1988), não são sentimentos ou afeições, são devires, são potências acima de nossa compreensão, que transbordam de nós ao passar por elas, que excedem nossas forças ao cruzá-las, forçando-nos a produzir novas articulações para passar e pensar a vida, transformando-nos, assim, em outras.

[22] Refiro-me à minha primeira leitura de Clarice: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.*

Devir: a pesquisa é uma abertura ao fora

Reivindicar o meio, o devir como cenário de uma pesquisa é reivindicar outro ponto de partida, ou melhor, outro espaço, outro modo de colocar o pensamento em órbita. O qual seria o de um corpo no mundo, corpo do mundo, na medida em que percebemos desde e com o nosso corpo. Corpo de percepção que convive, compartilha um meio, um espaço. Corpo vivido, que tem uma dimensão expansiva-vital, uma vez que é *a abertura fundamental ao mundo vivo* (Merleau-Ponty 1999:166). Corpo *invivíve*l também, porque se abrir ao mundo é correr o risco de ser atravessada por forças imprevisíveis, inimagináveis, por potências *quase não vivíveis* (Deleuze 2009:51). Reivindicar o corpo não é, em todos os casos, reduzir-se a uma anatomia, a uns dados biológicos, físicos e químicos, nem tampouco a uns dados culturais, sociais e históricos que respondem pelo nome de "Eu". Isso é um organismo, uma estratificação do corpo, *quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair trabalho útil* (Deleuze; Guattari 1996:20). O corpo é um campo de forças do qual o eu sabe bem pouco. Reivindicar o corpo é assumir-se como um complexo de relações carnais, verbais, visuais, afetivas, gestuais, consciente, inconsciente, invisíveis, etc., enfim, como uma rede de forças, como um nó relacional que não começa nem termina em si mesmo. Logo, qualquer corpo, um livro, uma xícara, a chuva, etc., não pode se separar de suas relações com o mundo: *o interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado; a velocidade ou lentidão dos metabolismos, das percepções, ações e reações entrelaçam-se para constituir um indivíduo no mundo* (Deleuze

2002:130). O corpo, desde esta perspectiva deleuziana-espinozista, não se definirá nem pela sua forma (objeto), nem como um sujeito, mas pelos afetos dos quais é capaz, ou seja, pela sua capacidade de afetar e ser afetado; por suas ressonâncias internas; pelas interseções originais das variedades múltiplas das sensações; por suas dobras carnais; por suas im-posturas no mapa reticular da existência. A grande beleza, a grande aventura é que não sabemos antecipadamente os afetos de que somos capazes, não sabemos o que podem os corpos na contingência dos encontros. *Viver é um perigo*, alerta João Guimarães Rosa (2001:26), mas é só vivendo, experimentando, que vamos nos preparando para acolher os bons e desviando dos maus encontros.

Assim, na pesquisa reclamada desde os corpos, já não é mais possível falar em sujeito-objeto, e sim de um entre-lugar, um aglomerado móvel, que surge do encontro de duas (ou mais) forças heterogêneas, a transformação que acontece tanto em uma quanto em outra:

> (...) todo devir forma um "bloco", em outras palavras, o encontro ou a relação de dois termos heterogêneos que se "desterritorializam" mutuamente. Não se abandona o que se é para devir outra coisa (imitação, identificação), mas outra forma de viver e de sentir assombra ou se envolve na nossa e a 'faz fugir' (Zourabichvili 2004: 24).

O agente da pesquisa, dessa forma, não é mais um sujeito pessoal, porém *um modo intensivo*, ou seja, não se trata de decodificar o texto, o mundo, o texto-mundo segundo um repertório de representações, identificações, recognições, de um decalque cognitivo, mas, justamente o contrário, trata-se dos afetos do texto-mundo que nos atravessam, vibram-nos, perturbam-nos de tal modo

que abalam nossos repertórios representativos e cognitivos, obrigando-nos a criar novas cartografias para o pensamento.

Essa nova cartografia só é possível movendo-se, pondo-se e expondo-se em outro meio, no meio: *a sensação íntima é de contato, de existência olhando e sendo olhada* (L,46). Quando a pensadora subtrai a possibilidade de ser visível (e tocável, sensível) por aquilo que está vendo (ou seja, quando põe ao outro 'ante si', como uma consciência que se esconde atrás do que percebe e o enfrenta como um objeto e não como um corpo coimplicado na mesma carne do mundo, onde, portanto, opera-se metamorfoses mútuas), então, o que está fazendo é construir uma relação de domínio e de poder. É premente, pois, desinstalar esse lugar de pensar. É premente pensar o que Marina Garcés chama de *pensamiento valente*, aquele que interpela e se deixa interpelar, que nos desloca, de modo que *lo que somos, lo que pensamos y lo que sabemos deja de mirarse al espejo para tenerse que mirar a través de los ojos, de las palabras, de las vidas y de las problemáticas de otros. No existe pensamiento privado. La mayor valentía es dejarse tocar* (2016:38).

O segundo deslocamento que nos convoca esse planteamento, diz respeito à metodologia. Tradicionalmente, os métodos de pesquisa (que pretendem organizar um mundo estável, de coisas subsistentes e objetos calculáveis e controláveis), que Barthes (2003) chamou de fálico, por ser um encaminhamento (ir direto à) para um objetivo, um protocolo de operações para obter um resultado que fetichiza o objetivo como lugar privilegiado em detrimento de outros, pondo-se, dessa forma, a serviço de uma generalidade, de uma moralidade, concerne a um pensamento teleológico e platônico, quero dizer, dado um objetivo, todas as forças dos e das pesquisadoras, todas as forças em jogo na pesquisa, devem ser

canalizadas, controladas e hierarquizadas para esse fim. Teleológico, então, porque guiado *falicamente* a uma finalidade. Platônico porque cria um além mundo (metas, resultados), ou melhor, um supra mundo desgarrado e higienizado dos afetos, bem como delimita o campo do pensável a partir de um modelo, onde somente as boas cópias, as que se adaptam ao padrão, estão legitimadas a dizer a verdade. Esse outro espaço que invocamos para o pensamento seria, então, um pensamento outro, uma heterotopia: pensar sem garantias, o impensável do pensamento, o fora do pensamento, aquilo que o pensamento dominante rechaçou: os afetos, as intensidades, os fluxos, a perecibilidade, o desejo, os corpos, a vida. Um pensamento dos simulacros, já que esse, ao contrário das boas cópias que são conformações garantidas pela semelhança, são falsos pretendentes, dissimilitudes, *implicando uma perversão, um desvio* essenciais (Deleuze 2000:262). Desse modo, a pesquisa deixa de ser uma demonstração, uma apresentação de resultados e passa a ser o movimento mesmo de uma busca, de um processo, de uma invenção que une pensamento e vida, afirmando-se como prática ética-estética-política da aprendizagem.

O terceiro deslocamento seria abandonar o movimento que vai do hipotético ao apodítico (que Deleuze considera como sendo a imagem clássica do pensamento ou imagem do pensamento[23]) em

[23] Em contrapartida ao pensamento clássico ou da imagem do pensamento, Deleuze propõe um pensamento sem imagem. Um pensamento que afirma a diferença como condição do próprio pensar, pois o pensamento só pensa com a diferença, em torno desse ponto de a-fundamento. É a diferença, ou a forma do determinável, que faz com que o pensamento funcione, isto é, que faz com que funcione a máquina inteira do indeterminado e da determinação. A teoria do pensamento é como a pintura: tem necessidade dessa revolução que faz com que ela passe da representação à arte abstrata; é este o objeto de uma teoria do pensamento sem imagem (2000:259-260).

favor do movimento que vai da problemática à questão. A hipótese, segundo o filósofo francês, é *proposição da consciência afetada de um coeficiente de incerteza, e o ponto de chegada, encontrado numa apoditicidade ou num imperativo de ordem eminentemente moral* [*Uno-bem de Platão; o Deus não enganador do cogito cartesiano; a Ciência de Hegel*] (2000:186). Assim, a própria formulação do problema em termos hipotéticos, ou seja, sua redução a proposições da consciência e das representações do saber, já implica uma emboscada do problema. O problemático não se confunde com o hipotético, assim como o temático não se confunde com o tético e o apodítico com a questão. Os problemas emanam dos imperativos de aventura ou de acontecimentos que nos apresentam como questões. Por isso são inseparáveis de um poder decisório e de uma *potência infinita de anexar uma quantidade arbitrária* (2000:187): é um lance de dados onde o lançar é a única regra. As questões são os dados, o imperativo é lançar e as ideias são as combinações problemáticas que resultam do lance. É um jogo sem regras preexistentes onde o conjunto dos lances afirma todo o acaso*: sendo o acaso afirmado, todo arbitrário é abolido, a própria divergência é objeto de afirmação num problema* (*Idem*). Assim o processo, sempre em processo, torna-se uma aprendizagem e uma experimentação.

As questões que nos atravessam não provêm do Eu, *que nem mesmo está aí para ouvi-las*, mas são seres, *toda questão é ontológica*[24] e a *ontologia é o lance de dados*. As questões formam as diferenças do pensamento, ao mesmo tempo formam o que não se

[24] Convém lembrar que Deleuze propõe uma ontologia da diferença e repetição. Desse modo, ele ralenta com o próprio conceito de raiz em favor do conceito de rizoma, de mapas vitais. Como comenta Zourabichvili, o autor defende uma ontologia que se desvanece, que não conhece mais que devires, transversalidades e desvios (2004:10). Dessa maneira, o problema mais geral de Deleuze não é o ser, mas a experiência (*Ibidem*, p. 4).

pode ser pensado e deve ser pensado do ponto de vista do *exercício transcendente.* São, assim, nossa maior impotência, este ponto que Blanchot chamou de aleatório, original, cego, acéfalo, afásico, que designa *a impossibilidade de pensar o que é o pensamento* (2005:49), esse impoder que, experimentado, transforma-se em potência. Desse modo, as questões não se remetem ao Cogito como proposição da consciência, mas ao *Eu rachado* e ao inconsciente. Ao contrário do que afirma o pensamento tradicional, só se pensa a partir de um inconsciente e pensa esse inconsciente numa ação transcendente. Logo, as ideias provenientes dos imperativos, das questões, *em vez de serem as propriedades ou atributos de uma substância pensante, só fazem entrar e sair por essa rachadura do Eu, que sempre faz com que outro pense em mim, um outro que deve ele próprio, ser pensado* (2000:189).

A fórmula do jogo é, portanto, engendrar uma estrela dançante com o caos que levamos em nós, afirmar a constelação saída do lance de dados. Desse modo, o pensamento se abre às forças exteriores, desviando-se da retidão fálica do pensamento dogmático, da recognição, se expõe como persistência interrogativa, desejo pensamental que circula entre um problema-questão e uma questão-saber, possibilitando o exercício de uma *sensibilidade transcendental* que exige a criação de outras topografias, hidrografias, de passagens pensamentais. Uma topografia, portanto, heterotópica que colapsa os significados para pôr em ação uma semiótica das forças, das intensidades e das diferenças .

Assim, meu trajeto é: do meio, em meio aos afetos que a obra clariciana me provoca e o desejo imperioso de não acomodar esses devires em um discurso unitário e representativo, ao contrário, construir desvios, linhas de fuga para intensificar seu vigor, sua

potência (problemática), à questão: serão as sensações – que constituem tipos de espaços fragmentados, invadidos por lagunas de não-ser, sem sentidos, zonas escuras, confusas, regidos pelo acaso dos encontros, que não se deixam apreender, que não se deixam traduzir ou explicar, que não possuem, sequer, um endereço e endereçamento, são forças nômadas, movimentos de derivas, desterritorializações – a dinâmica que liga a escrita ao fora sem significá-los? Serão as sensações cadinhos de mutações energéticas que transformam os signos significativos em signos intensivos e pulsáteis produzindo uma língua estrangeira, heterotópica na correnteza da língua? A borda interior que ecoa as bordas exteriores e vice-versa?: *O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo "águas abundantes" estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso* (AV,28). Essa força de corpo que fala Clarice não formaria espaços de sensibilidades: espaços visuais, sonoros, táteis, olfativos, gustativos: espaços sentidos, o que ela sente quando vê, escuta, toca, cheira, prova, experimenta (n)o mundo, mas que não pode enunciar em um discurso articulado porque constituem relações clandestinas entre as coisas, conexões múltiplas, ambíguas, frágeis, nunca explicitadas, que tramam cumplicidades, intervalos e vínculos, ou seja, que constituem experiências sensíveis transpostas à linguagem através dos cristais vibráteis[25] do corpo? A sensação, desse modo, envolve a escrita

[25] Chamo de cristal vibrátil ao que resta da colisão da linguagem com a matéria, apresentando-se como translucidez, ponto cego, ponto zero, foco e difusor de energia que enche as palavras de tremores das partículas e as partículas de tremores das palavras. São os signos de *experiências comovedoras* que, como comenta Blanchot (2009), deixa pegadas de outra coisa mais secreta e difícil de nomear: o neutro; ou ainda, como chama Clarice, o *inexpressivo vibrante* (PSGH, 145), *o atonal exasperado, a natureza é o atonal exasperado (Ibidem*), é *a força de corpo nas águas do mundo*; o campo de forças que compõe o jogo escritural que faz com que a escrita aconteça no limite, na tensão, na relação extrema entre

numa problemática: opõe-se a falar sobre as coisas, pelas coisas e sem as coisas criando, consequentemente, um tecido translúcido e opaco na trama da linguagem. O que não pode ser dito é justamente aquilo que há que dizer. Agora, essa impotência de falar sobre o mundo anuncia a desaparição do s*ujeito atuante*, o sujeito substancial e, como resultado, desaparece também o objeto, sobre o qual ele atuava, e o mundo como entidade essencial e imutável para dar lugar a um *complexo do acontecer* (Nietzsche 2004:174), ou seja, sujeito, objeto e mundo como relações de forças. A linguagem, assim, não fala nada sobre o mundo, ela sensifica a *força de corpo,* o rumor, o gesto, o atrito, as expressões vitais que, de todas as maneiras, resistem a tradução e a enunciação; a *força de corpo,* por sua vez, faz a linguagem tremer, faz da linguagem uma potência em movimento.

A problemática, de todos os modos, persiste e se instala na passagem do sentido perceptivo (as sensações) ao sentido verbal (linguagem). Foucault, em *A palavras e as coisas*, sugere que para manter aberta a relação entre a linguagem e as coisas, para falar não contra sua incompatibilidade, mas a partir dela, é necessário borrar os nomes próprios e perdurar o infinito da tarefa. Isso supõe levar tanto uma quanto outra ao seu limite para que no extremo, na tensão, no limite comum, entre uma borda e outra da fissura aconteça uma dobra. A escrita, como quer Beckett, deve ser esburacada para aumentar suas conexões com as coisas. Clarice fala de convulsionar a linguagem, perturbá-la, estremecê-la até confundir a *projeção vibrante da matéria* com o substrato *vibrante da palavra*

palavra e coisa. De modo que, *cada frase é um cosmo* (*Ibidem*, p. 109), uma estrutura mínima vibrante da tensão dessa configuração cambiante e caótica que a sensação percorre no instante e devolve ao infinito.

num *invento de pura vibração sem significado;* até fazer das palavras e das coisas nervuras, cordas e dobraduras do *atonal exasperado*, da *matéria alegre* da criação. O oco-eco que liga e separa as palavras e as coisas constituiria, então, a diferença pela qual tudo passa e se comunica. *O buraco-borda*, diz Deleuze, *é a realidade física. É a Realidade* (2004:209). Desse modo, a realidade seria essa vizinhança indiscernível entre a linguagem e o sensível, onde um pode ser tomado como des-territorialização do outro; palavras e partículas, palavras-partículas que compõem um redemoinho caósmico: uma força na beira, no meio e alhures. Movimentos vibratórios. Sensações intraduzíveis: palavras nascentes: *todo se da inscrito en un movimento circular, en círculos que se suceden cada vez más abiertos hasta que se llega allí donde ya no hay más que horizonte* (Zambrano 177: 13).

Alegria: a pesquisa é efetivação de potencias

Barthes (2004) diz que a pesquisa deve ser assumida no desejo; do contrário, será funcional, alienada e movida apenas pela necessidade de um diploma ou de uma promoção na carreira. E denuncia que o que as instituições educacionais pedem do estudantado, nunca é o seu desejo, nunca lhe pede para escrever (porque na escrita sempre está em jogo o desejo), mas para relatar sob controles regulares. O produto da pesquisa, então, é um relatório, nunca uma escrita, nunca uma criação. Assim, a pesquisa é burocrática e triste. A alegria, na leitura deleuziana de Espinosa, é a efetuação de uma potência. A tristeza, em contrapartida, é quando algo nos separa de uma potência da qual considerávamos capazes: *qualquer tristeza resulta de um poder sobre mim* (1988: 54). Efetuar uma potência é sempre bom. Ruim, diz o filósofo, é o menor grau de

potência, que é o poder. Maldade é impedir que alguém efetue sua potência: *portanto não há potência ruim, há poderes maus. (...) O poder é sempre um obstáculo diante da efetuação das potências. Eu diria que todo poder é triste* (*Ibidem*, p. 56). Agora, a alegria não é a satisfação de um capricho pessoal, é uma força que nos impele, que nos coloca no limite, forçando-nos a irmos além de nós: *Não se trata da alegria de si mesmo, isto não é alegria, não é estar satisfeito consigo mesmo. É o prazer da conquista, como diria Nietzsche. Mas a conquista não consiste em servir pessoas. A conquista é, para o pintor, conquistar a cor. Isso sim é conquista. Neste caso, é a alegria* (*Idem*). Mas neste mundo, novamente com Deleuze (1998), há muitos funcionários do saber que nos convidam (na maioria das vezes nos obrigam) a uma mirada científica asséptica; bem como agentes da resistência que acolhem a pesquisa no incontrolável de sua diferença. Temos, em todos os casos, que resistir a qualquer coisa que nos separe, ameace ou envenene a vida. Assumir a pesquisa no desejo, portanto, é assumi-la na alegria, na potência máxima, na vida. João Guimarães Rosa, um dos escritores mais geniais da língua portuguesa uma vez disse: *Clarice, eu não leio você para a literatura, mas para a vida* (*apud* Montero 2004:5). Eu também. Eu não leio Clarice nem para a Instituição ou Empresa literária nem para fazer um relatório acadêmico, nem para explicá-la. Eu leio Clarice para inventar, experimentar novas potencialidades e possibilidades de vida; para criar passagens de vida em sua obra, para que a vida em sua obra passe, flua criando novos caminhos. E as possibilidades de novos caminhos implicam no processo de criação e *a criação não está só no produto, mas no percurso* (Miller 2007:97).

Ginástica: a pesquisa é exercício das diferenças

No percurso dessa pesquisa, algumas direções e linhas foram se fortalecendo e outras perdendo forças em função dos encontros realizados. Uma sensação que foi ganhando consistência era que seria impossível acomodar a potência criadora de Clarice Lispector – bem como o impacto e as metamorfoses dessa força em mim – em esquemas, em códigos e estruturas significativas, unitárias e modelares. Seria impossível seguir à risca um modelo, uma finalidade; o que o corpo exigia era, ao invés de seguir à risca, arriscar. Tentar, e suas variações etimológicas de ensaiar, tocar, apalpar ou cair. Tendência*: nunca ninguém mudou nada, nem coisa nenhuma do mundo, sem ser através de uma queda* (Serres 2008:27). Desse modo, foi nascendo a necessidade de pensar as ferramentas e os modos de execução da pesquisa não como algo imparcial, instrumental, mas como parte de uma dinâmica ética, estética e política. Em função disso, de forma muito breve, quase como um verbete, abri três entradas, ‘‘Escrever’, ‘Ler’ ‘Pensar’, por considerar urgente pensar sobre pensar e escrever uma tese, antes que reproduzir uma linguagem, na maioria das vezes, burocrática e castradora; e também como tentativa de fazer dessa tese mesma um exercício de pensamento e escrita singulares e heterotópicos. Pelo mesmo motivo, sua estrutura-linguagem (que é o mesmo que dizer, seu pensamento e escrita) não se ajeita aos modelos predeterminados, aos modelos de representação, a uma imagem do pensamento, mas busca criar, através dos encontros, dos devires, novos circuitos para transitar um pensamento sem imagem, um pensamento experimental. Outrossim, a suposta ‘falta de clareza’ dos títulos e subtítulos obedecem a uma dinâmica pensamental que não adota o reconhecimento e a recognição como movimento da escrita, ao contrário, busca na fronteira dos conceitos (literários, filosóficos, musicais, da física, etc.) e dos perceptos claricianos os

desvios e as interseções necessárias para produzir uma *linguagem de vida*. Cada título e subtítulo é o corte anexato dessa exigência. A estrutura-linguagem da tese é, em todos os casos, uma ginástica para acompanhar Clarice quando anuncia: *vivo sem modelos. Escrevo sem modelos* (SV, 82). Ginástica para fazer do texto não uma identidade representada, e sim uma diferença experimentada. Não uma *mímesis*, e sim uma *poíesis*:

> Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar. As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si próprio, gênese do ato de pensar no próprio pensamento (Deleuze 2000: 137).

Estar de bobeira: a pesquisa é o acolhimento do imprevisto

Percorrer as heterotopias (e as heterotopias não estão dadas, há que produzi-las no corpo a corpo com o texto) fazendo uma travessia pirata (fora dos modelos, fora da legalidade) pelos espaços movediços (impossíveis de apreender, somente atravessá-los propondo um mapa do trajeto) dos romances e da novela *A Hora da estrela* de Clarice Lispector foi o disparo dessa pesquisa. Mas nunca se sabe o que se vai encontrar pelo caminho, como diz Deleuze: *não há método para encontrar tesouro nem para aprender, mas um violento adestramento* (2000:159). Sim, é extremamente violento ser atravessada por uma força muito maior que a nossa. Montaigne, falando sobre Plutarco, diz que apenas lançou a mirada sobre ele e nasceram-lhe pernas e asas. Não será essa a sensação quando lemos, tocamos, cheiramos, vemos, amamos, etc. algo imenso demais para o

nosso sentir e pensar que, justamente por nos exceder, abre-nos forças que desconhecíamos até então, como se, efetivamente, da dor da germinação ganhássemos pernas e asas? Deleuze, muito próximo disso, diz que a aprendiz, o aprendiz *procura fazer com que nasça na sensibilidade esta segunda potência que apreende o que só pode ser sentido. É esta a educação dos sentidos (Idem).* E de uma faculdade à outra, o outro é compreendido no seu incomparável, na medida da sua desmedida. Não há acumulação ou a *realização de uma Cogitatio natura,* pressupondo uma boa vontade, uma decisão premeditada da pensadora. Mas a *aventura da involuntária*, o movimento de aprender, uma preparação *encadeando uma sensibilidade.* Uma *sensibilidade transcental* que rompe com o extenso e as extensões da representação para, nos fluxos genitivos da experiência, inventar novas possibilidade de pensar e sentir; ou ainda, como propõe Clarice, uma *supersensibilidade*, quer dizer, movimentos de aberturas aos níveis intensivos ou às diferenças de níveis sensitivos implicadas em espaços ramificados por filões de tempo extemporêneo (*instante-já*) que assim como é contemporâneo do primeiro pulsar, é a expressão das forças de sua própria morfogênese. A preparação, então é, precisamente, perder as referências, caminhar sem caminhos, estar perdida: *perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando* (PSGH, 17). Assim, fui achando coisas, aguçando os sentidos, esvaziando o Sentido para sentir melhor.

É Deleuze novamente quem vai dizer que *nunca se sabe como uma pessoa aprende, mas, de qualquer forma que aprenda, é sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos* (2003:21). Em brasileiro temos uma expressão ótima para dizer esse "perder tempo", que é *estar de bobeira.* Estar de bobeira é, antes de tudo, uma prática extremamente política,

porque quem está de bobeira, está gastando seu tempo com algo que não é útil, e o útil quem define é sempre o capital e seu séquito triste, o útil está sempre a serviço do poder. O inútil, pois, da potência, da alegria. É também uma prática estética, porque estar de bobeira, deambular, divagar sem meta, como disse Lyotard (1998), dá lugar às potências materiais, aos estados indomáveis da matéria, à qualidade táctil das pedras, ao frescor dos musgos, às visibilidades das frestas, aos timbres vegetais, à receptividade dos sentidos para associações imprevistas, inabituais e impensadas. Clarice, em uma crônica deliciosa chamada "Das vantagens de ser bobo", diz que *o bobo, por não se ocupar com ambições, tem tempo para ver, ouvir e tocar o mundo* (AVI, 167) e que se *os espertos ganham dos outros, em compensação os bobos ganham a vida*. O bobo, ao estar abandonado às sensações no mundo, vê coisas que o esperto, que está sempre perseguindo uma meta, não pode ver: *Bobo é Chagall, que põe vaca no espaço, voando por cima das casas* (AVI, 169). O bobo é um criador. Quem está de bobeira cria uma gramática imanente e intensiva para ler os signos do mundo, como faz Manoel de Barros, o poeta mais bobo dos bobos*, pega delírio no verbo* e usa *algumas palavras ainda sem idioma* (2007:11). Nessa preparação, estando de bobeira, percorrendo, sem documentos, os espaços claricianos, fui percebendo outros corpos, fui percebendo meus corpos, fui percebendo que espaço e corpo vão juntos. Não só pelo fato do corpo ocupar um espaço, mas pelo fato do corpo produzir espaços, produzir e ser produzido pelo espaço. Perguntar pelo corpo é pergunta pelo espaço; é perguntar pelas diferentes formas de espacializar, por uma cartografia dos espaços in-corporais. A dobra do corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários, diz Guattari (1992:153). Mas, também há espaços de sensações, produzidos pelos des-dobramentos do corpo

no mundo. A sensação é uma configuração espacial que implica a relação entre sujeitos e objetos – pensados como movimentos de extremidades, na borda trepidante de si -; e essa relação supõe o recurso e o acesso a novas dimensões situadas na fronteira entre interior e exterior, formando, portanto, um território em rede. Tal território não é um lugar vazio onde sujeito e objeto introduziriam suas presenças enfrentadas, seus corpos formados; senão que compõe um rumor anônimo, nômada e multitudinário, o murmúrio da linguagem muda das coisas, do tráfico virtual das afeções corporais, a neblina incorporal dos contágios lumínicos das matérias larvares.

Encontro: a pesquisa é a criação de um anonimato

Signos[26] para Deleuze é o mesmo que afetos. Só se aprende por intermédio dos afetos. Eu estava aprendendo, só não sabia o quê. *Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe* (HE,12). Até que de repente, compreendi, *toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão,*

[26] Deleuze diz que aprender está essencialmente ligado aos signos. Esses são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Para aprender é preciso considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se eles emitissem signos a serem interpretados. Aprender é produzir uma sensibilidade: *alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença* (2003:4). Aprender não é fazer como, e sim fazer com; são os meios, as transversalidade e heterogeneidades que estão em jogo. Não é uma mera passagem de um não-saber a um saber, uma aquisição de um conhecimento preestabelecido, é, ao contrário, a compreensão de um problema como algo singular e acontecimental, para o qual não dispomos de instrumentos de resolução, que nos desarticula e nos compele, desde a desarticulação, a compor um ritmo com um livro, uma pintura, uma música, etc.: *aprender a nadar, aprender uma língua estrangeira, significa compor os pontos singulares de seu próprio corpo, de sua própria língua com os de uma outra figura, de um outro elemento que nos desmembra, que nos leva a penetrar num mundo de problemas até então desconhecidos, inauditos* (2000:183).

(PSGH, 20) o que eu não sabia, *qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar – meu único nível é viver* (PSGH, 20). O que eu não sabia era que eu nunca iria saber, Clarice nunca iria ceder, nem gênero, nem teoria, nem argumento lhe pegam. Eu teria que aprender a não saber. Não haveria outra forma de fazer essa travessia senão aceitando essa impotência, fazendo dessa impotência uma potência. Como? *Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós duas*? (AV,49). Digamos que, justamente, no encontro, pois nessa imanência, nessa superfície, o texto clariciano não é visto como um objeto sobre o qual eu, agente da crítica aplico meu método de análise, mas ambos somos vistos como corpos, ou seja, campos de forças que ao entrarem em contato (através das forças e signos da leitura) criam outros campos de forças, outros corpos. Em outras palavras, no encontro passa algo que não está nem no objeto nem no sujeito, mas acontece no meio, entre, e que altera tanto um quanto outro. Um encontro é um devir, já que *um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Não é nem um nem dois, nem relação de dois, mas entre dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois* (Deleuze;Guattari 1997:80). Desse modo, no encontro não há objeto nem sujeito constituídos, molares, mas corpos afetados que entram em uma zona de turbulência que não cessa de produzir variações e energias numa cartografia dançante.

Incompreensão: a pesquisa é a relação com o não-saber

Assim, no percurso, no corpo a corpo, entre corpos foi nascendo os corpos (e o corpus) dessa pesquisa. Quero dizer, não há corpos formados, mas em formação, deformação, transformação. Clarice diz: *quando penso no que já vivi me parece que fui deixando meus*

corpos pelos caminhos (AV,67). Lê-la, então, é atravessar esses corpos, ser atravessada por eles, compor outros corpos no encontro. Ela pede: *estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra* (AV,12). *Ouve-me então com teu corpo inteiro* (AV,10). Porém, de *corpo inteiro,* com o *corpo todo*, não será com todos os órgãos, todas as partes do corpo, mas com toda, com a máxima potência. Aquilo que um corpo pode quando experimenta o que não pode. Ela escreve com a máxima potência e nos pede a máxima potência ao lê-la. Dou-lhe, então, o que não sei e não domino, meu impoder, dou-lhe minha incompreensão [*E não compreender estava de súbito lhe dando o mundo inteiro* (ME, 32)], corpos sombrios de *musculatura afetiva* que não esclarecem, não interpretam, não explicam nem significam o texto, que o exercitam, usam-no [*ser usado é um modo de ser compreendido* (PSGH,155)], experimentam-no, dedilham-no *quando dedos sentem no silêncio do pulso a veia* (ME, 305).

Pensamento corporal: a pesquisa é a dinâmica de uma sensibilidade transcendental

Os corpos nascidos no percurso dessa pesquisa, antes de formarem uma unidade orgânica (no sentido de organizacional) e delimitada por um nome próprio (uma essência, um fundamento, uma unidade, etc.), são corpos fronteiriços, rítmicos, afetados pelas forças do mundo, que colocam em evidência seu aspecto sensorial e intensivo no processo de formação do pensamento. Trata-se de corpos sem órgãos (CsO)[27], uma alegria, uma vitalidade que foge da

[27] Em *Mil platôs* Deleuze (vol.3) Deleuze e Guattari definem o corpo sem órgão - expressão que eles tomam emprestada de Artaud - como uma *matéria intensa e não forma, não estraficada, a matriz intensiva, a intensidade =0, mas nada há de negativo neste zero, não*

funcionalidade, da organicidade para provarem outras sensações, efetivarem suas potências.

Se, por um lado, propomo-nos a escrever a partir das transversalidades[28], dos devires que o encontro com a obra clariciana nos proporciona, criando, assim, não um domínio de saber, mas uma passagem de vida para que sua obra possa ser potencializada. Por outro, há na obra clariciana um grande complexo de sensações, sensações visuais, sonoras, hápticas, olfativas e gustativas, sinestésicas, formas de *partilhas do sensível* (Rancière 2005) que dão testemunho do seu encontro com o *ininteligível* e convoca o corpo como fonte e estratégia de aprendizagem e escrita: *tal é a intensidade se sentir, escrevo para aprender* (SV, 19). O que percebemos em Clarice é uma estética, uma ética e uma política de um pensamento corporal:

> Às vezes quase aproximava de um pensamento, porém jamais o alcançava, embora tudo ao redor lhe soprasse o seu começo; olha com estranheza o espaço sem mistério, a brisa levantava na sua pele arrepios de compreensão; um instante ainda penetrava no silêncio buscando no fundo dele um fio por onde se prender. E se um pássaro voava ou o grito de uma ave esguichava da mata próxima, ela envolta por um turbilhão frio, o vento rodando folhas secas e poeiras, vagos inícios

existem intensidades negativas nem contrárias (1996:12). O CsO, portanto, é um *ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formaçao dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, grandientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos* (Ibidem).

[28] Os mesmos elementos existentes nos fluxos, nos estratos, nos agenciamentos, podem organizar-se segundo um modelo molar ou segundo um modelo molecular. A ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular, ao contrário, é a dos fluxos, dos devires, das transições de fases, de intensidades. Essa travessia molecular dos estratos e dos níveis, operada pelas diferentes espécies de agenciamento, será chamada transversalidade. As linhas transversais escapam do trajeto demarcado e traçam desenhos imanentes. Como no *Parkour*, a traçadora a-risca caminhos com o próprio corpo.

> inacabados, num redemoinho dela e do que já não era ela. Chegara o instante de deixar subir até os últimos nervos a onda que se formava aquém de sua fraqueza e que poderia morrer do próprio impulso. De partícula a partícula, porém, o pensamento indistinto veio descendo violentamente mudo até abrir-se no centro do corpo, nos lábios, completo, perfeito, incompreensível de tão livre de sua própria formação (L, 37-38).

Michel Serres (2001) afirma que nosso conhecimento do mundo vem de nosso corpo, de nossa carne, nada no entendimento deixa de passar antes pelos sentidos, ele foi nosso primeiro cogito. Eu sinto, vejo, saboreio, ouço, cheiro, toco, diz Serres, então, eu falo. Clarice diz: *Sinto um gosto bom na boca quando penso* (SV, 66) recuperando a raiz comum, *sapere*, de saber e sabor, recuperando o corpo como genésico pensamental.

Podemos dizer que, ao sentir, cheirar, tocar algo, uma vez que esse algo está localizado em um espaço que coordena sua expressão, há uma espacialidade da sensação. A sensação seria uma superfície de contato, uma *apreensão de cooexistências* (Merleau-Ponty 1999:301), ou ainda, *a fixação do sujeito em um ambiente e, finalmente, sua inerência ao mundo* (*Ibidem*, p. 377), uma maneira particular de *ser-do-espaço* e de fazer espaço. Os sentidos são virtualmente espaciais e nos dão acesso a um modo particular de entendimento, *um sentido não temático ou implícito, e este não é um sentido menor, pois o próprio pensamento objetivo se alimenta do irrefletido e se oferece como uma explicitação da vida de consciência irrefletid*a (*Ibidem*, p. 388).

Cada domínio espacial próprio de cada sentido é um *incognoscível absoluto, e limita na mesma proporção a espacialidade deles* (*Ibidem*, p. 300). Porém, a unidade do espaço cognoscível é acessada graças à comunicação dos sentidos que se abrem à

estrutura do objeto. Essa abertura sensorial ou síntese perceptiva[29] se vincula com o corpo (e não com um sujeito epistêmico) que projeta um certo meio no seu entorno, já que possui uma dinâmica relacional entre os sentidos dispondo numa sinergia a percepção do objeto. A sensação se dá quando o corpo é capaz de atuar conjuntamente com o sensível, ou seja, a sensação é a relação do corpo com o sensível. Logo, está voltada para o sujeito (seu sistema nervoso, movimentos vitais, instinto, temperamento, etc.) e também para o objeto (o ocorrido, o lugar, etc.); ou mais bem é as duas coisas indissoluvelmente, é, como dizem os fenomenologistas, o estar-no-mundo: ao mesmo tempo devenho na sensação e algo ocorre pela sensação, um pelo outro, um no outro. E é o corpo quem dá e quem recebe a sensação, é ao mesmo tempo objeto e sujeito (Deleuze 2009). Deleuze e Guattari (2010) defendem que a arte é a linguagem das sensações. Os artistas e as artistas, ao acolherem as percepções e as sensações nas suas artes, dão-lhe uma duração, uma eternidade, transformando, assim, as percepções em perceptos, seres de sensação que independem de quem os sente: *A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas* (Deleuze; Guattari 2010:252). Dizem ainda que são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre obras de um mesmo artista, ou mesmo de uma afinidade de artistas entre si. Dessa maneira, o que observamos é que sensação permeia todo o processo. *A criação parte de e caminha para sensações e, neste trajeto, alimenta-se delas* (Salles 2004:53).

[29] Mais adiante irei contrastar as posições de Husserl e Maldiney sobre o que seria esse operador sintético.

Sugerimos, então, no movimento dessa escrita, uma cartografia do que estou chamando de espaços heterotópicos de sensações (espaços visuais, espaços sonoros, espaços hápticos, espaços olfativos, espaços gustativos) da novela e romances de Clarice Lispector, uma vez que são lugares afetivos e intensivos que somente podem ser acessados em afetos e intensidades. Ou seja, lugares de passagem que nos possibilitam diferir-nos e alcançar uma velocidade absoluta[30]. Travessia, portanto, que nos convoca à criação e experimentação de um pensamento corporal, sensitivo e vital. Pois, como disse Bernardo Soares, *o único modo de haver coisas novas, de sentir coisas novas é haver novidade no senti-las* (1998:285). Assim, essa travessia, ao renunciar às identificações, significações e classificações para se abrir ao desconhecido e à imanência dos encontros, é a mais rigorosa e incorruptível resistência política, estética, ética e amorosa.

Os espaços heterotópicos de sensações, finalmente, ainda que estejam compostos de maneira rizomática e autônoma, quer dizer, não estão estruturados hierarquicamente, com princípio, meio e fim, nem conectados por uma lógica arborescente ou central, estão atravessados por um fio (corte e conexão): o canto da sereia: *a relação com a força dos elementos e a voz do abismo.* Essa fissura (aberturas e nervuras: fios de sensações) é o signo do encontro do pensamento-linguagem com a matéria alegre do universo, portanto, da produção de um lugar primitivo e ao mesmo tempo germinal.

[30] Para Deleuze e Parnet, o relativo é a velocidade de um movimento considerado de um ponto a outro. Mas o absoluto é a velocidade do movimento entre os dois, *no meio dos dois, e que traça uma linha de fuga. O movimento já não vai de um ponto a outro, ele se dá antes entre dois níveis como em uma diferença de potencial. É uma diferença de intensidade que produz um fenômeno, que o solta ou o expulsa, o envia para o espaço* (1998:26).

[A COMPOSIÇÃO DA TESE]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A estrutura, a Ideia, é o "tema complexo", uma multiplicidade interna, isto é, um sistema de ligação múltipla não-localizável entre elementos diferenciais, que se encarna em correlações reais e em termos atuais. Nesse sentido, não vemos qualquer dificuldade em conciliar gênese e estrutura.

G. Deleuze

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Princípio de ingovernança: cada parte é um corte

Digamos, pois: nem começo nem fim, como num rio *que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio* (Deleuze; Guattari 1995:4). Chamemos a cada abertura (ou capítulo), a cada trecho desse texto, de *festa do nascimento. Porque começo é isso – não uma origem, mas o devir enquanto força de disrupção dos contextos, das referências, das destinações* (Lopes 2012:28). Porque é uma festa quando um rio brota numa brecha, expande-se em desvio. A totalidade, a unidade é a primeira delimitação, a primeira clausura do pensamento. O pensamento, quando unitário, estrutura-se, gira em torno de um fim, serve ao Rei teleológico, conforma a dispersão, o incompreensível, o irregular, o erro, toda uma rebelião de forças do discurso nos raios estreitos de um círculo cerrado e controlado. Podemos dizer, de outra maneira, que a unidade afasta-nos do singular e nos arrasta para o universal, afasta-nos da variação e nos arrasta para o constante, ou ainda, afasta-nos da diferença e arrasta-nos para o mesmo. Para Deleuze, o universal é uma estrutura transcendental caracterizada pelas conexões entre eventos baseados em ciclos, igualdades e leis, ou seja, toma a realidade como dada e estável. Dentro dessa dinâmica fechada, como é possível a gênese de algo novo? O primeiro que há que dizer é que não há universal e sim universalização, pois como nos alerta o próprio Deleuze, as constantes são retiradas das variações, são uniformização das variantes (Deleuze; Guattari 1995b:49).

O texto, então, é um lugar múltiplo em processo de variação contínua que resiste aos ataques da unidade. Cada parte é única, diferenciada e descontínua de problemas por resolver, cujo movimento inacabado não se pode atribuir a qualquer centro. Seria impossível, portanto, apresentá-las em uma estrutura linear e

contínua, em uma organização interna que correspondesse a alguma unidade totalizante, quando o que está em jogo é justo a produção de uma dispersão, de uma ingovernança. Sua forma de mover não é a progressão, mas o ritmo das forças, dos encontros, dos imprevistos que atravessam a pesquisa. O ritmo do pensamento que tenta, experimenta, ensaia[31], avança, falha. Se a linguagem, como propõe Blanchot (2008), está unida ao saber, na medida em que assegura uns pontos fixos, um resultado, também está unida a ele no momento em que pretende fazer-se não-saber, revoltas, rupturas, confrontações, renovados derrocamentos e negação de todo princípio estável.

Cada parte é, pois, um corte, uma fissura, uma entrada que recusa as linearidades, os pontos fixos e busca os deslocamentos, os desvios. Uma vez que *o princípio de entradas múltiplas só impede a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que, de fato, só propõe a experimentação* (Deleuze; Guattari 2003:19). O texto se faz, dessa maneira, em vagabundeios nômadas que evocam *um povo ambulante de revezamento, em lugar de uma cidade modelo* (Deleuze; Guattari 1997c:39). Um percurso errático e fragmentado sobre linhas que cruzam outras linhas num terreno diagramático. É possível que haja alguns intervalos, silêncios, vazios vibrantes, parêntesis, zonas escuras, inclusive, regiões não percorridas, clareiras insondáveis, dobras que articulam o texto com seu impoder, falhas que suspendem sua autoridade de fala, para que

[31] Penso no ensaio, que segundo Lopes é *uma forma intermediária entre a literatura (prosa e poesia) e um tipo de conhecimento segundo modelos da ciência ou da filosofia (2012:121)*. Dessa maneira, o ensaio admite a flexibilidade, a fragmentação, a ressonância e até mesmo a incerteza do conhecimento: *chamamos de ensaio a texto em que o pensamento põe de parte a oposição entre racional e irracional e se move segundo um impulso de aventura não sistemático* (*Ibidem*, p. 121).

o anônimo fale. Preservar os intervalos, no entanto, é ultrapassar as fronteiras para revelar o impossível, *a alegria e a embriaguez do desconhecido* (Blanchot 2005:111).

É possível ainda que cada entrada se abra a outras entradas, que os fluxos, forças, intensidades, afetos e conceitos manejados estejam fraccionados, tratados de forma dispersa de acordo com a respiração de cada corte, que se repitam, vão e voltem de forma baléstica e balística, formando uma espécie de atravessamento que antes de converter-se em uma subordinação ou em um encadeamento lógico, pretende privilegiar as relações, o que passa entre cada trecho, constituindo, assim, uma rede de conexões, um patchwork, um condicionamento desestabilizante, um rizoma. Nesse processo ou trajeto não há nenhuma hierarquia ou privilégio de espaços, saberes ou materiais de aprendizagem; qualquer coisa pode ser um disparo para o pensar: um conceito, um gesto, um som, um cheiro, um voo de pássaro, um olhar, um filme, um pôr do sol, pois *todas as coisas têm inteligência e participam do pensamento* (Empedócles 2000:78). Dito de outra maneira, o texto se abre ao fora da pesquisa. Assim, com o *rigor do anexato,* uso conceitos retirados da filosofia, da física, da biologia, da música, da pintura, etc.*: problema de escrita: são absolutamente necessárias expressões anexatas para designar algo exatamente. (...) a anexatidão não é de forma alguma uma aproximação; ela é, ao contrário, a passagem exata daquilo que se faz* (Deleuze; Guattari 1995:31). Por que não poderia falar de Cézanne, sem ser pintora, se falo como uma maçã? Por que não poderia falar de música experimental, sem ser música, se falo como um marulho? Por que não poderia falar de átomos, sem ser física ou bióloga, se falo como uma dançarina? A anexatidão é uma passagem, *essência vaga* – que se distingue das coisas formadas como das essências formais – até uma fronteira constantemente móvel que

permite novas conexões; é, como técnica de nomadismo pensamental, uma força perversa, clandestina e poética. O texto, os trechos, em todos os casos, são retornos (ou devires criadores) às forças do informal (caos, *sensações intraduzíveis*), aos signos larvares, ao germe vital.

Desse modo, enfim, a abertura não é uma rótula subordinada a um eixo central, é uma fenda, a exposição das condições de impossibilidades que assaltam o pensamento e a criação de possíveis. Mas criar possíveis não é criar respostas, é fazer(-se) outra pergunta. Como disse Blanchot (2008), fazer(-se) *a pergunta mais profunda*, que não é perguntar-se profundamente, mas fugir, acolher o desvio da fuga impossível. Pergunta que leva consigo um conjunto de perguntas, movimento inacabado que se sustenta em seu inacabamento. Por isso o crítico francês diz que *a pergunta é o desejo do pensamento.* A pergunta é o chamado ao salto, que não se deixa reter em resultados. Na pergunta profunda quem pergunta é a própria impossibilidade. Pensar começa com um salto, diz Blanchot (2008), no entanto, salta-se a partir e fora de todo solo firme. Pela pergunta profunda giramos até ao que nos desvia dela e de nós mesmas. Conectamo-nos a essa fuga que nos desvincula da referência do Uno para fazer de nós uma multidão, uma multiplicidade impessoal. Desse modo, na fuga – *nesse devir-outro que ela é* (*Ibidem*, p. 26) – re-nascemos, *pois nascer é um movimento* (L, 37).

Princípio amoroso: cada parte é o signo vital de um encontro

Deleuze diz que se não captar a pequena marca de delírio de alguém, não se pode gostar deste alguém. É exatamente este lado que interessa. Nesse sentido, é bastante exemplar quando, na única

entrevista concedida à televisão[32], Clarice Lispector conta que um professor de literatura leu 4 vezes o livro *A paixão segundo G.H.* e não sabe do que se trata e uma adolescente de 17 anos o tem como livro de cabeceira, e acrescenta: *ou toca ou não toca. Eu creio que o entendimento não é uma questão de inteligência, mas de sentir, de entrar em contato*. Ora, ser tocada é justo captar essa marca de delírio, sair-se, desviar-se dos sulcos e ganhar uma terceira margem só possível no contato, nesse encontro que nos excede e excede o limite do explicável. Deleuze (1988), falando sobre a amizade, diz que essa não tem a ver com afinidades, com ideias comuns e sim com um *entendimento sem explicação*, que ele denominou de *pré-linguagem comum*. A amizade é uma questão de percepção do charme, um gesto, um verso, um cheiro, que têm a ver com a vida, que vão até os nervos vitais, antes de qualquer significação.

Diz ainda que *só se escreve por amor*, *toda escritura é uma carta de amor* (Deleuze; Parnet 1998:41), isso porque a escritura só é possível se somos sensíveis, se somos tocadas pelos signos vitais que algo ou alguém emite. A escrita será o lugar onde tentamos decifrá-los, dar-lhes consistência, dar-lhes corpo. Mas, decifrar não é revelar, explicar, significar e sim fazer experiência desse *entendimento sem explicação*. Assim que o grande desafio da escrita é: como não reduzir o desconhecido ao conhecido?

Princípio rítmico: cada parte expressa a relação com os corpos

Qual é a palavra que representa o desconhecido que sentimos em nós mesmos? (SV, 87). O desconhecido que sentimos em nós é

32 Trata-se da entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner, exibida na TV Cultura em 1977. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nhnhthPmL7s

irrepresentável, inominável, inapreensível, assim sendo, só nos resta senti-lo. Seria, então, o desconhecido um espaço que corresponde aos sentidos? Aos corpos? Através dos sentidos seria possível aceder ao inacessível, quer dizer, vivenciar, dar passagem ao desconhecido sem acomodá-lo em formas fixas, em significações? Aceder a esse outro espaço que me habita mas que ao não ser habitável, eu o sinto, vivo-o, vive-me. Afinal, qual é a forma de um cheiro, de uma cor, de uma música, de uma carícia, de um beijo? Jean-Luc Nancy (2015) comenta que nossa relação com os sentidos é originalmente múltipla e essa diversidade impede que possamos ordená-los segundo uma hierarquia (ainda que algumas filosofias o tenham feito em nome da metafísica). Dessa maneira, nossa relação com os sentidos é igualmente plural, uma vez que os regimes sensíveis circulam por todas as partes formando uma espécie de ritmo. Sendo que o ritmo é aquilo que nasce do que não está jamais de forma definitiva. Desse modo, é possível apostar – apoiada em Barthes (2002) quando diz que a escrita diz respeito ao fazer da mão, que a relação da escrita é a relação do corpo – que uma escrita expressa sua relação rítmica, sua relação sensitiva com os corpos. *Vou agora escrever ao correr das mãos* (AV, 49) diz Clarice. Ao ritmo da mão, da mão cujos dedos tocam as teclas, que tocam o papel. Cuja máquina está apoiada no regaço. Escreve-se esses intervalos, esses toques-teclas, esse som, esse silêncio, esse cheiro de café que vem da cozinha, essa luz que vence a espessura da cortina, esse gosto de alvorada. Na crônica "Perguntas e respostas para um caderno escolar" Clarice se faz a seguinte pergunta: – *Como nascem suas histórias? Elas são planejadas antes do ato de escrever?* (AVI, 169) e se responde: – *Não, vão se desenvolvendo à medida que escrevo, e nascem quase sempre de uma sensação, de uma palavra ouvida, de um nada ainda nebuloso* (*Idem*). Não se começa a escrever sob o comando de um

roteiro, escreve-se ao ritmo do que se nos escreve, como diria Cixous, *la vida hace texto a partir de mi cuerpo. Soy ya texto* (2006:81).

Princípio sensitivo: cada parte é uma articulação de sensações

Deleuze e Guattari dizem que a arte não é uma questão de opinião, ao contrário, a arte é uma questão do pensamento, e o pensamento, seja ele filosófico, científico ou artístico, é atravessado pela sensibilidade. Não há criação que não seja permeada de sensações:

> A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, afectos e de blocos de sensações que fazem às vezes de linguagem. O escritor se serve de palavras, mas criando uma sintaxe que as introduz na sensação, e que faz gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar (2010:227).

E adverte que perceptos não são percepções, uma vez que independem de quem os experimentam; e os afetos não são sentimentos ou afeições, porque desbordam as forças de quem os atravessam. Afetos são devires não humanos dos humanos, e os perceptos são as paisagens não humanas da natureza. Dessa maneira não há sujeito diante do mundo, o que há são devires mundo do sujeito, sensibilidades que se transformam ao contato com a matéria-mundo. Devir-animal, devir-vegetal, devir-molécula, devir-imperceptível. O texto nunca está acabado, aliás, o movimento próprio do texto é o inacabamento. Está sempre por ser escrito, por vir. Um texto novo nasce a cada nova articulação de sensações: *a sensação é o que passa de uma ordem à outra, de um nível a outro, de um domínio a outro, ela é mestra de deformações, agente de*

deformações do corpo (Deleuze 2009:43). As sensações, longe de serem intencionais, são extensionais, implicam sucessivas operações de enfoque e de corte que fazem as intensidades entrarem numa coordenada energética-espaço-temporal. Por isso as sensações sempre escapam, espalham no corpo do texto antes de entrarem numa narrativa explicativa e significativa. Clarice chama a esse inapreensível de *sensações intraduzíveis* (PCS,37). São os corpos – de quem escreve, do texto – que evadem num corpo sem órgão.

Que escrita-pensamento daria conta de expressar esses corpos sem traduzi-los? A escrita que é a colocação em cena do que ficou sem lugar, a abertura de um lugar: passagens. Que tem lugar no limite, na borda, na pele. Que dá lugar, portanto, a um acontecimento. Desse modo, a escrita não é nem mostração nem demonstração, nem apresentação nem representação, é o movimento, o exercício de tocar. Um tato, mas quem escreve não aprisiona ou apodera-se, senão toca como quem se dirige ao toque de um fora, de algo que se furta, distancia-se, dispersa-se. De modo que o toque é um contato estranho, o estranho que segue sendo estranho ao contato, no contato. Por isso Nancy diz que *escribir es el pensamiento dirigido, enviado al cuerpo, es decir, a lo que lo separa, a lo que lo hace extraño* (2016:19). E completa afirmando que na escrita os corpos são enviados a outros corpos. Que desde o corpo, temos nosso corpo como estranho, expropriado. Corpo estranho que não produz significado [*Renuncio a ter um significado* (AV, 24)] e sim sensações: *Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plesiossauros, com sentido apenas auditivos* (...) *Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba* (AV, 11).

Qual outro modo, então, de lê-la, senão tender (corda que ressoa), estender (pele que contata), o próprio corpo ao corpo da sua escrita, ao corpo-escrita, fugidio e incógnito? Como ler o que é somente o timbre do lugar onde um corpo se expõe e escapa?

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[AS QUESTÕES DA TESE]

Essa pergunta que sempre revive na resposta para
mantê-la aberta, viva e eternamente iniciante.

M. Blanchot

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Escrever

Uma doutoranda, independente da aérea de sua pesquisa, independente de sua metodologia ou inclinação estilística, no momento de escrever a tese, depara-se com a questão da escrita. Ou seja, a escrita não é uma questão externa à tese, mas uma questão da tese. Não fugimos da linguagem. Temos, então, nosso problema ineludível: a linguagem não é um meio homogêneo, um receptáculo onde plasmamos de forma mais ou menos harmoniosa nosso pensamento, ao contrário, a linguagem dá-se em um espaço denso, tenso, com pressões estabelecidas pela língua (regras gramaticais, semióticas, lógicas) e pelas Instituições (linguagem acadêmica, linguagem jurídica, etc.). A linguagem normatizada-normatizante e dominante é uma máquina, uma armação que nos assigna um lugar em sua rede e nos matém retas, em linhas retas, sobre trilhos, sobre a "boa via", que oferece um eixo para o pensamento, é, nesse sentido, uma tutora. Desse modo, assim como as matérias primas, não haveria que pensar também a matéria semiótica como o produto de certo estado do conhecimento fundado sobre um modelo de categorias transcendentes e universais? Dito de outra maneira: a linguagem dominante e normalizante, fortemente sintactizada, com eixos paradigmáticos consolidados por suas amarras a uma *máquina de escrita*, deveria constituir o marco *a priori*, o marco necessário a todos os modos de expressão? (Guattati 2013). Não seria essa linguagem esterilizadora da produção de semióticas singulares, semióticas que abrem no exercício da sua diferença uma outra matéria onde desdobrar o desejo e a alegria?

Façam o que façam, é inútil exigir que a escrita, em nome da clareza, da unidade ou de qualquer outra *personalidade jurídica do texto* (Derrida 2010), respeite uma estrutura fixa. A lei diz começo-

fim, objeto-sujeito, continuidade, centro, percorre a ordem da significação para deduzir conceitos necessários para articulá-los em um discurso inteligível (e inteligível, legível sempre é imposto em nome de um poder) e algo sempre escapa, algo se fissura, estremece debaixo de nossos pés, de nossos dedos. O texto nunca encontra seu equilíbrio, o que obriga a linguagem dominante a constantes adequações, determinações e opressões. A própria etimologia faz da escrita um movimento cortante, um movimento extraviante. As palavras estão em suspenso, em uma oscilação que não as deixam descansar. É tarefa dura deslizar essa fissura, girar em volta desse abismo, desse centro vazio, encurvar o corpo nesse corte, buscando alguma linha de fuga. A escritura é essa curva que o ponto de inflexão da busca invoca e que voltamos a encontrar no retorcimento da reflexão (Blanchot 2008). Mas, vejam bem, reflexão não será lida como flexionar novamente, mas repercutir: soar mudando de direção, desviando, produzindo uma diferença. Como um gesto, não como uma significação. Toda palavra, conforme salienta Lyotard (1974), é a a-presentação de algo que não é da ordem da língua, que não pode encontrar seu lugar no enunciado, mas que, na abertura do discurso, mantém-se nele, como seu tema inconquistável. Há um jogo de forças constitutivo da linguagem e quem escreve está sempre no meio, não como mediador ou organizador, mas como ser que se decide. Escrever é uma crise.

A escrita, nesse sentido, só será crítica se, cumprindo seu sentido etimológico, separar-se, desviar-se das pressões, para sair dos trilhos, perverter, seduzir, forçar os elementos da língua a produzirem um movimento mediante o qual, quase que a mesma carne que a do sensível (*Idem*), dê corpo a outro discurso. Dito de outro modo, provocando micros revoluções sensoriais, afetivas, sintáticas etc., que alterem os metabolismos semióticos, criando uma semiótica das

forças, das intensidades, incitando, assim, uma outra possibilidade de *sentir-pensar* o mundo.

Ler

Em *Conversações*, Deleuze fala de duas maneiras de ler um livro. Uma é considerá-lo como um continente que remete a um conteúdo, do qual se deve buscar seus significados e significantes. Assim, interpreta-se, explica-se e se escreve o livro do livro. Livro-imagem, livro-reconhecimento. A outra maneira é considerar o livro como uma máquina *assignificante* cujo problema é saber se funciona, como funciona e se funciona para você. É perversão de falar em nome próprio. Fazer a curva, extraviar.

Mas esse 'você' esse 'nome próprio' não tem nada a ver com um indivíduo, com um eu, com a constituição de um sujeito molar[33], contrariamente, só falamos em nome próprio quando levamos a cabo um severo exercício de despersonalização, quando as forças intensivas do mundo atravessam nosso corpo e desestabilizam nossas molaridades provocando devires-moleculares. E se o devir é uma zona de indiscernibilidade, o nome próprio é uma despersonalização. Não no sentido de submissão, massificação ou alienação, mas de *uma despersonalização de amor* (1992:15), onde

[33] Há toda uma geografia nas pessoas: linhas duras (segmentaridade molar), linhas flexíveis (segmentaridade molecular) e linhas de fuga. As linhas duras são todos os segmentos bem determinados em espécie e direção que nos recortam em todos os sentidos: família, profissão, trabalho, escola, exército, fábrica, aposentadoria, etc. As linhas flexíveis não são mais pessoais ou íntimas, elas atravessam tanto as sociedades quanto os indivíduos traçando pequenas modificações e desvios que *delineiam quedas ou impulsos.* Mais do que linhas são *fluxos limiares ou quanta.* A linha de fuga é a mais estranha, é *como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente* (Deleuze e Parnet 1998:101).

falamos desde o fundo daquilo que não sabemos. Desse modo, perverter, falar algo em nome próprio é falar por afetos, por intensidades e experimentações. Essa outra leitura trata o texto como um fluxo, não como um código. Relaciona o livro com o fora, sendo esse um fluxo dentre outros.

A essa maneira de ler em intensidade, em relação com o fora, fluxo contra fluxo, máquinas com máquinas, experimentações, acontecimentos para cada qual que nada têm a ver com um livro, que o fragmenta, que o faz funcionar com outra coisa, com qualquer coisa, Deleuze chamou de leitura amorosa. Assim pretendemos ler os romances e a novela de Clarice Lispector.

Por sua vez, Barthes (2004) fala que ao ler um livro que gostamos muito, por vezes, por afluxo de ideias, excitação, associações, levantamos a cabeça. A essa leitura irrespeitosa, já que corta o texto e ao mesmo tempo apaixonada porque a ele voltamos e dele nos nutrimos, o crítico francês chamou de *texto-leitura*. Essa leitura rompe com a crítica tradicional que considera a autoria a entidade proprietária do sentido verdadeiro da obra, o que gera uma *moral crítica* do sentido correto e procura estabelecer o que a autora quis dizer e, consequentemente, o que a leitora deve entender, ou seja, constrange e canaliza a leitura. Esse texto que escrevemos quando levantamos a cabeça, esse *texto-leitura*, ao contrário, dispersa, dissemina o sentido do texto. É uma energia digressiva, explosiva à lógica da razão, entremeia-se à lógica do símbolo, lógica associativa que liga outras ideias, outras imagens, outros sentidos, outras sensações. Mas não se trata de subjetividade, pois como alerta Barthes, toda leitura é transindividual, porque essas associações nunca são anárquicas, são tomadas de certas línguas, certas regras, ritmos que vêm da própria narrativa e está aquém e além de nós, das

quais não somos mais que *passagens*. Assim, abrir o texto, propor um modo de leitura, não é interpretá-lo ao nosso bel-prazer , *é muito mais radicalmente, levar a reconhecer que não há verdades objetivas ou subjetivas da leitura, mas apenas verdade lúdica* (2004:29). Sendo que esse jogo não é simplesmente uma distração ou divertimento, é o trabalho do corpo ao apelo dos signos do texto, de todas as linguagens e forças que o atravessam. Ao ler, nós imprimimos e acomodamos certas posições corporais (corpos que ultrapassam nossa memória e nossa consciência) ao texto, abrimos topografias, mapas, pontos de tangências, interseções, deslocamentos. Nesse sentido, um texto é mais uma geografia que uma história. Se há que escrever esse texto que nos passa pela nossa cabeça quando a levantamos, quando a desterritorializamos, quando traçamos linhas de fuga, transitamos outros lugares, cartografamos heterotopias, quase que poderíamos dizer quando perdemos a cabeça (perdemos a lógica racional, perdemos o sentido imposto como verdadeiro) que saibamos que há que perder tudo, caminhos, verdades, solos, sentido. Porque escrever, como salienta Cixous, *comienza sin ti, sin yo, sin ley, sin saber, sin luz, sin esperanza* (2006:62). Perder tudo, sim, caminhos, verdade, solo, sentido, perder-nos. *Si estás perdida solamente entonces el amor puede hallarse en ti sin perderse* (*Ibidem*, p. 63). Devolver ao corpo aquilo que lhe é mais próprio: sua exterioridade, sua capacidade de ser afetado. Acolher os melhores afetos para ser melhor afetada. Fazer das fragilidades guerrilhas de forças. Escrever esse corpo frágil, potente. Amar radicalmente, rigorosamente o desconhecido. Escrever o que não se sabe, escrever o desconhecido. *— Você sabe que esperança consiste às vezes apenas numa pergunta sem resposta? — Sei sim, meu pai. — Você sabe que no fundo tudo isso não passa de amor? do grande amor?* (ME, 318).

Pensar

Deleuze propõe que nós só pensamos quando relacionamos algo com o de fora do pensamento, quando o pensamento é mobilizado pelo acaso dos encontros com algum signo (um livro, um cheiro, uma conversa num bar, etc.), por uma exterioridade, portanto, quando o pensamento é forçado a pensar seu próprio limite, pensar o impensado. Pensar não é refletir ou reconhecer o mundo através de suas representações, ao contrário, só se pensa quando se enfrenta uma experiência limite que não se pode representar. Por isso que, para o filósofo francês, pensar é criar: *Se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível* (1992:167). Nesse sentido, pensar é experimentar nossa im-potência.

Além disso, para Deleuze, no rastro de Nietzsche (2004) quando diz os pensamento são signos de um jogo e uma luta dos afetos, portanto estão sempre unidos com suas raizes ocultas, o pensamento deixa de ser um ato voluntário da consciência soberana, como é defendido nas teorias tradicionais do pensamento, uma vez que pensar implica um *pathos*, é uma atividade disparada involuntariamente pela força de um signo, pela violência de tal encontro. O pensamento se dá nessa tensão, nessa interseção: *há no mundo alguma coisa que força a pensar. Este algo é o objeto de um encontro fundamental e não de uma recognição* (Deleuze 2000:137).

Esse entre é um espaço outro, sem titular (fronteira entre mim e o outro), movediço, estrangeiro. Pensar será, então, tocar o extremo. Ser tocada extremamente. Criar uma pele aquática, uma geografia líquida onde *eu sou, eu existo nesta contingência misturada que*

muda, muda pela tempestade do outro, por sua possibilidade de existir (Serres 2001:24) Clarice nos fala: *perder-se é um achar-se perigoso* (PSGH, 106). Perigosíssimo, porque somente estando perdidas é que provamos outras conexões, cruzamos linhas a-paralelas, traçados indefinidos de afetos, redes flutuantes de conceitos. Por isso é tão terrível pensar, é terrível ser seduzida a essa zona desconhecida e incerta, sem seta apontando o sentido. Mas, exatamente por isso, podemos dizer que há uma relação verdadeira (entre o pensar e o pensado), que exige uma incomensurabilidade, um inapreensível, uma inconclusão que mantém a relação. Uma forma acaba, concluída ou é bem uma fusão ou é bem uma ruptura. Em ambos os casos não há mais relação. Nessa perspectiva, a relação convoca o desconhecido – um ponto não pessoal e oscilante entre ninguém e alguém – e o preserva. Pensar relacionando com algo de fora é, portanto, o exercício de *traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço* (PSGH,25). Traduzir na ponta da língua, na extremidade de si: corpos de contatos, contaminados. Eis a im-possibilidade: falar do que desconhece, falar sem poder: *nomear o possível, responder ao impossível* (Blanchot 2008: 82).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[TESE HETEROTÓPICA]

Fora, no meio do mundo.

S. Mallarmé

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Sou de fora

E eu vivo de lado - lugar onde a luz central não me cresta (AV, 64).

Clarice vive de lado, fora da radiação da luz central.

Clarice é forânea.

Sim, há que se inscrever numa tradição, num poder, num modelo para ter direito a um lugar. Há demarcações, lindes. Estamos do lado de fora, num território outro, estrangeiro. Foucault, em *Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967*, fala de determinados lugares reais, que são espécies de utopias realizadas ou contra-lugares, onde os outros lugares são contestados, invertidos, problematizados. Estes lugares estão fora de todos os lugares (apesar de que é possível indicar sua situação geográfica) e por contraste à utopia ele os nomeou de heterotopia.

Consideramos este conceito foucaultiano muito potente, por vários motivos:

1. Ele não foi muito trabalhado pelo autor, aparte a conferência supracitada, não há em sua obra nenhum outro texto tratando diretamente o tema. O que lhe confere um caráter de inacabamento, sem pontos de fixação, com pontos de resvalamentos, mais aptos à experimentação do que à reprodução;

2. Pelo seu aspecto contestário, opositivo, conflitivo, mas criativo. Há algo de traição nas heterotopias: elas traem os domínios telúricos, é uma erva daninha, uma gramínea que cresce longe da autoridade da raiz. A heterotopia é uma máquina de guerra que contesta (tensiona) a ordem da terra;

3. Pelo seu caráter de devir – é um espaço real, concreto, que devém em múltiplos espaços sonhados, vertiginosos, sobrepostos, fragmentados, inventados;

4. Ao contrário das utopias que são um não-lugar, um impossível-impossível, uma metafísica, um além; a heterotopia é um lugar-outro, ela passsa pelo caos sem afundar-se, passa pelas jurisprudências sem submeter-se; é uma fuga nômada, é um impossível-possível, pensa o impensável, pensa a diferença.

Foucault propõe o navio como o exemplo máximo de heterotopia:

> Percebemos também que o navio tem sido, na nossa civilização, desde o século dezesseis até nossos dias, o maior instrumento de desenvolvimento econômico, e simultaneamente o grande escape da imaginação. O navio é a heterotopia por excelência. Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas polícias (2013: 112).

Ora, o navio é mais um deslizamento, um escape, que um ponto:

o navio trafega os sonhos

o navio flui desenha espaços

incapturáveis

na pele da água

Vejam que, para Foucault, o pirata, aquele que é estranho à tripulação, o ilegal, o aventureiro

[Aventureiro: aquele que corre ou busca aventura; incerto, arriscado[34]]

é preferível ao policial, à ordem, à legalidade, à sede.

Espia é aquele que vigia, que controla, é também o cabo com que se amarram as embarcações. A espionagem é um jeito de dominar, oprimir, fixar.

A aventura é o acaso, o risco, é o inapreensível: uma vibração,

um movimento imprevisto: a heterotopia treme, vacila, dança.

É difícil organizá-la, classificá-la, manipulá-la, porque ela não obedece à lógica dos arquivos (modelo policial: as fichas criminais, os boletins de ocorrências, as multas, toda uma burocracia do controle), é, sobretudo, diagramática: instável e fluente, não para de mesclar materiais e funções nas transformações da sua trajetória.

Adventurus, ad venire, devir*,* portanto, não é destino nem destinação, é sem sentido. Podemos até significar e dizer que a pirata está em busca de tesouros escondidos, perdidos, mas este intento não tem nenhuma possibilidade de êxito, porque ela não funda seu reino sobre nenhum solo, não levanta muralhas nem registra seu nome no cartório local, ela é cartográfica, traça mapas com as distâncias (*dis stare*).

Meu amor é uma exploração da distância (Deleuze 1974:185).

[34] Dicionário on-line Priberam. Disponível em: https://www.priberam.pt/dlpo/

A heterotopia é o que não se inscreve, espaço não formalizado que escapa às territorializações, é uma desterritorialização, é fuga, é fora.

O fora não é necessariamente o lado de fora da sede, o estrangeiro ou estrangeira que sempre pode legalizar os papéis e se inscrever nos domínios do poder, da significação, mas aquilo que no estrangeirismo escapa ao poder (um sotaque, um modo de vestir-se, de comer, de festejar, etc.), à representação. É o não representável, a exterioridade da representação; a consistência mesma do não representável, a saber, a exterioridade das relações, o campo informal e informe das relações (Zourabichvili 2004b). O que surge dos encontros, o que passa entre. Um entre onde não se pode fazer permanência, que convoca ao movimento. É um trajeto nômada e clandestino.

As heterotopias se abrem ao acontecimento, àquilo que chega sem avisar. Uma escrita heterotópica, desse modo, desarticula a lógica do possível, ou seja, do pensamento representativo e suas reverberações ao criar impossibilidades (desvios, linhas de fuga para outros fluxos não catalogados que se efetuam através desses mesmos desvios, dessas mesmas linhas de fugas que desarticulam a ordem das possibilidades) e ao mesmo tempo um possível: portanto cria um im-possível: faz do discurso algo experimentável, mas não formalizado.

Formalizar: executar conforme as regras e as cláusulas.[35]

A hetorotopia é a potência do simulacro. Da diferença.

[35] *Idem*

Sedução

Diz a lenda que uma vez Clarice foi convidada para assistir um ciclo de palestras sobre sua obra e que depois de alguns minutos saiu discretamente pelos fundos dizendo, muito modestamente, que não entendia nada do que estava sendo falado, se tivesse entendido a metade, não teria escrito seus livros.

Um dia, tomando um café com uma amiga que acabava de conhecer Clarice – e estava completamente entusiasmada – contei-lhe o pouco dessa pesquisa, comentamos a dificuldade (beirando a impossibilidade) de escrever uma tese sobre (prefiro dizer com) Clarice Lispector e, casualmente, mencionei essa anedota. Não sei bem explicar que tipo de dinâmica afetiva se deu nesse momento para que a conversa ganhasse um ritmo tão intenso a ponto de começarmos a imaginar como poderia ser uma fala que fizesse com que Clarice não saísse da sala, como poderia ser uma fala que a seduzisse. Essa ideia me estremeceu toda e nunca me abandonou.

Em outro momento, num bar, na comemoração de outra amiga que acabava de concluir o doutoramento, comentávamos que considerávamos 3 anos pouco tempo para "acabar" uma tese. Pontuamos sobre a marcação mercadológica que a Declaração de Bolonha impôs à educação da União Europeia, comparamos com outros sistemas educativos de outras pessoas nativas ali presentes, etc., quando uma das pessoas discordou argumentando que 3 anos é tempo suficiente para demonstrar para uma banca que você sabe investigar. Aquilo me causou um mal estar tão grande que instantaneamente lhe perguntei num tom quase agressivo:

– Mas, então, disso se trata uma tese? De provar para uma banca que você tem um problema eficazmente resolvido a partir da aplicação de um roteiro de solução? Disso se trata pensar?

A pergunta foi dirigida mais a mim que a ela. O problema foi criado: dois caminhos se abriram diante dos meus pés: eu estava numa encruzilhada.

De um lado, um espaço sedentário – no sentido de um lugar fixo e de um lugar onde está a sede do poder. Espaço fechado, delimitado, estratificado, ordenado, seguro. Sim, é certo que há alguns pontos móveis, mas sempre passa por um ponto fixo: há um centro, há um modelo. Os cortes, quando há, são definidos por um padrão que reorganiza os intervalos em uma unidade significante. Espaço da reprodução, do reconhecimento e da representação.

Do outro, um caminho aberto, por fazer. Pois sendo a sedução a força que nos separa da *dux,* da guia, do condutor, da chefia, será ela a força que nos obriga a pensar sem garantias. Espaço movediço: os pontos não estão subordinados a um centro, mas ao trajeto. A linha é um vetor, não uma métrica. É o espaço dos acontecimentos, dos afetos e das intensidades, mais do que das coisas formadas. Exploração das distâncias antes que aplicação de medida. Relacional antes que estrutural. Espaços das estratégias, das forças e da criação.

Mas, vejam bem, eu já havia sido, aos 14 anos, seduzida. Sim, aos 14 anos, Clarice me fez saber que *a alegria verdadeira não tinha explicação possível, não tinha sequer a possibilidade de ser compreendia* (ALP*,* 119). Não havia trilhas, nem guias para essa grande explosão. Aos 14 anos eu já havia perdido a encruzilhada em favor da turbulência. O pensamento, ao fim e ao cabo, não está para perturbar a boa e a má consciência, os medos, as marcas, as

verdades e o próprio pensamento? Pensar não será justamente ser perturbada por algo que agita nossas certezas? Se Clarice diz: *entender é uma criação* (PSGH, 25), então, distancia sua obra de qualquer fundamento ou centro. Façamos, portanto, nossas curvas, criemos nossos des-caminhos. Seduzir Clarice não seria, dessa maneira, passá-la por toda sorte de abalos, perversão e desvios? Devir pulsações, vibrações, matizes, timbres, águas vivas, sopros de vida? Escrever com esse tremor no corpo: não cessar de perdê-la para o infinito: criar uma passagem vital e vibrátil para sua escrita: co-movê-la?

Terei que criar sobre a vida

Essa nova tecnologia de controle social que se constrói por meio de uma sofisticada, ramificada e flexível rede modular e flutuante de *dispositivos* que produzem e monitoram costumes, hábitos e práticas afetivas, políticas, éticas, estéticas, científicas, etc., que Foucault chamou de biopoder, caracteriza-se pela administração da vida, ou ainda, o que está em jogo é a produção e a reprodução da vida mesma. O biopoder, segundo a interpretação de Negri e Hardt (2001), é uma forma de poder que rege e regulamenta a vida social por dentro, perseguindo-a, interpretando-a, assimilando-a e reformulando-a. O poder converte-se em uma função integrante e vital que todo indivíduo adota e reativa de maneira voluntária. No biopoder, como disse Foucault, *o poder passa de um poder que se exerce como direito de morte para um poder sobre a vida* (1979:161). O consciente, o inconsciente, o corpo, a imaginação, o desejo, a linguagem, nada é exterior aos poderes que operam de maneira imanente, desde dentro da vida produzindo possíveis e impossíveis, maneiras de viver, sentidos, subjetividades. O que se parece

apresentar como um espaço global e fluido, na verdade é absolutamente segmentário e binário. Como dizem Deleuze e Guattari, *o escritório do chefe está tanto no fundo do corredor quanto no alto da torre* (1996:78). Se antes as segmentaridades eram claramente binárias, agora as binaridades resultam de multiplicidades com inúmeras direções que não param de se deslocar, no entanto, permanecem invariantes em seus deslocamentos, remetendo a um centro de ressonância (capital).

Nosso submetimento a esse controle chega a tal ponto que qualquer atividade humana, comer, escovar os dentes, viajar, estudar, amar, publicar um livro, passa por decisões, não só éticas e políticas, mas vitais. Nessa conjunção, que possibilidades restam de produzir territórios vitais alternativos àqueles ofertados ou mediados pelo capital? Atravessando-os por vias indiretas, imprevistas, nômadas e clandestinas. Criando, assim, microfocos, microcosmos de resistências. Pál Pelbart (2008), comentando as releituras de Lazzarato sobre Tarde, pondera que a criação não é exclusividade dos gênios e da ciência, todo mundo produz constantemente (gestos, falas, palavras, olhares, etc.), qualquer pessoa, nesse sentido, pode inventar, na textura social da qual faz parte, numa conversa, numa risada, numa articulação diferente de ideias, novos fluxos de sentires, novas associações, novas perspectivas que podem colocar em circulação novos desejos. E se produzir o novo, como assegura o autor italiano, é inventar novos desejos, cada perturbação, por microscópica que seja, na economia afetiva capitalista, é urgente e necessária e pode se tornar um vetor de forças vivas, potências moleculares que se alastram, contagiam e contaminam outros corpos, outras práticas, outros quereres, outras realidades. Se o capitalismo, os poderes hegemônicos têm tanta necessidade de controlar a vida, é, antes de tudo, porque não podem com ela.

Porque há nela sempre algo de indomável e incapturável. Cabe a nós, que queremos outro mundo, não capturar esse indomável, mas criar toda sorte de desviação, perversão e abalos para liberar a vida de suas prisões. Quando os comportamentos são considerados loucos, desmedidos, ou seja, não equipados pelas leis e suas representações, é esse, então, diz Guattari (2013), o lugar onde se refugia tudo o que resta de vivo no *socius* e desde onde se deve partir para construir outro mundo possível. Está em nós experimentá-lo.

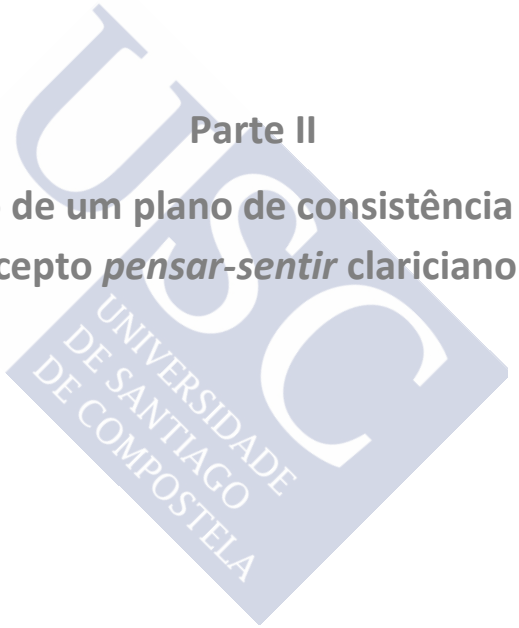
Essa escrita, portanto, quer ser um foco de resistência, de vida. Resistência contra um saber hegemônico, contra um pensar hegemônico, contra uma escrita hegemônica, contra um sentir e sentidos hegemônicos. E isso não se reduz a uma mera questão teórica e de estilo. Se trata de uma prática vital. De um vitalismo que é uma ética, uma estética, uma política e um exercício amoroso.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Parte II

Criação de um plano de consistência para o percepto *pensar-sentir* clariciano



USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[MAS SÓ ACONTECE PARA O QUE TEM CORPO]

Há mais razão no teu corpo do que na tua melhor sabedoria.

F. Nietzsche

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Pensar sem ser com a cabeça

Na crônica "Sensibilidade inteligente", Clarice conta que as pessoas, para elogiá-la, chamam-na de inteligente. Ao que ela responde que é tão inteligente quanto qualquer, que os estudos lhe foram bem, é certo, pode ler e entender alguns livros considerados difíceis, no entanto, sua inteligência é tão pouca como se estivesse cega. Mas, acrescenta, quando lhe chamam inteligente, estão confundindo com o que ela definiu como *sensibilidade inteligente*, que seria aquela *que não só se comove como, por assim dizer, pensa sem ser com a cabeça* (2004:48). É esta sensibilidade, diz a escritora, *que eu uso quando escrevo* (...) *Uso-a mesmo em ligeiros contatos com pessoas cuja atmosfera tantas vezes capto imediatamente* (*Idem*). Captar uma atmosfera: acontecimento de uma sensação: vibração mínima: abertura de um mundo. *A Hora da estrela* foi escrito porque Clarice captou o olhar perdido do nordestino no Rio de Janeiro? Pela pulsação de um bloco[36] de sua infância no nordeste? De todo modo, essa *sensibilidade inteligente* faz do seu pensamento (e da sua literatura) um espaço inseparável da audição, visão, do gosto, dos sentidos, da estética. Não será por acaso que há nos seus romances e novela uma acentuada presença das artes. Joana faz poemas; Virgínia esculpe bonecos de barro; Lucrécia ama dançar; a protagonista (sem nome) de Água viva é pintora; Rodrigo M. é escritor, Macabéa (datilógrafa) é estranhamente atraída por coisas que ela não entende, porém acha terrivelmente belas: palavras raras que escuta na rádio (como cultura), a cor vermelha, Marilyn Monroe,

[36] Uso a palavra bloco em sentido deleuziano, ou seja, *uma infância que não é minha, que não é uma recordação, mas um bloco, um fragmento anônimo infinito, um devir sempre contemporâneo* (2000: 129).

Caruso (Una furtiva lácrima) os pingos de minutos do tempo (tic-tac) do rádio-relógio; *Um sopro de vida* é o diálogo entre um escritor e sua personagem, seu devir escrita. Ademais, ela cita Chagall, Bethoven, Bach, Chopin, Mozart, Richard Strauss, Debussy, Marlos Nobre, Prokofiev, Carl Orff, Schoenberg, música selvagem, música eletrônica, música de câmara, música de órgão, a letra de uma música da Tchecoslováquia, *Voz longínqua,* de *Karel Svoboda,* violinos, batuques, harpas, cantiga de roda, etc. Entretanto, essas citações aparecem não como exibição de uma suposta Cultura, mas como elementos articuladores de um espaço multissensível. Nesse sentido, podemos dizer que na obra clariciana há um pensamento estético, segundo a visão de Rancière:

> Para mí, el término estética no designa una disciplina, tampoco una división de la filosofía, sino una ideia del pensamiento. La estética no es un saber de las obras sino un modo de pensamiento que se despliega a propósito de ellas y las toma como testigo de una pregunta que se atañe a lo sensible y a la potencia de pensar que habita lo sensible antes del pensamiento, en la emergencia misma del pensamiento (2002: 2005).

Anteriormente tinha dito que os diferentes sentidos teriam uma espacialidade própria e uma maneira de se remeterem aos outros. Quero dizer, entre uma cor, um sabor, um tato, um som, etc., haveria uma abertura sensorial, uma comunicação que constituiria o momento da sensação. No entanto, há maneiras distintas de entender essa comunicação. Para Husserl (1980), há um campo originário sensível, que pertence à evidência ante-predicativa, isenta da atividade do Eu reflexivo. De modo que na percepção originária (ou gênese passiva), onde não atua o Eu, há uma passividade, uma pré-doação irredutíveis à intencionalidade, à *noese* da percepção objetiva. Mas essa dimensão não se dá como caos, ela apresenta uma

estrutura determinada de acordo com certas operações de sínteses na *consciência interna do tempo*. Essas sínteses se ligam a outras e estabelecem uma sucessão, uma coexistência, uma identidade e unidade das sensações, ainda que não sejam objetivas, uma vez que não há intervenção do Eu, são como que forças associativas. Quanto maiores forem essas forças, maiores são as possibilidades do Eu dirigir a sua atenção para algo percebido. Resumidamente, Husserl distingue duas intervenções no terreno da experiência ante-predicativa: a dimensão passiva da percepção e a atividade perceptiva do Eu que se desdobra entre a explicação (no sentido que os retira de algo onde eles estavam implicados) dos objetos, porém isso só é possível a partir de algo pré-dado que estimule o interesse da percepção, que chame sua atenção. Por outro lado, para o neurologista e filósofo alemão Erwin Straus (*apud* Carmo 2014), a experiência do sentir radica no estrato mais originário do sentir, nomeado por ele como *dimensão pática*. Para o autor, não é possível expressar a imediatez da experiência vivida do sentir em termos de linguagem conceitual. Mas isso não quer dizer que ela seja irreal ou impossível de vivenciar, ao contrário, a vivência é, em função de sua imediatez, uma realidade irredutível. Em outras palavras, Straus defende a irredutibilidade do sentir a qualquer operação reflexiva ou sintética do Eu. Sugiro que a escrita clariciana pulsa nesse *ponto latente*, nesse *nó vital*, nesse *it*, nesse não representável da sensação. Ou ainda, nessa dimensão pática, nesse pré-pensamento que *pensa sem ser com cabeça*:

> Suponho que o compositor de uma sinfonia tem somente o "pensamento antes do pensamento", o que se vê nessa rapidíssima ideia muda é pouco mais que uma atmosfera? Não. Na verdade é uma atmosfera que, colorida já com o símbolo, me faz sentir o ar da atmosfera de onde vem tudo. O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com

> palavras tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou. Na verdade o pré-pensar é o que nos guia, pois está intimamente ligado à minha muda inconsciência. O pré-pensar não é racional (AV, 35).

Toda a sua obra, em especial *Água viva*, que na sua versão original iria se chamar *Atrás do pensamento: monólogo com a vida (Objeto Gritante)*, é um exercício pático e plástico de desdobramento desse não representável, desse impronunciável. Lyotard, no seu belíssimo *Lecturas de infancia* (1997), diz que ninguém sabe escrever, sobretudo os grandes e a as grandes escritoras não sabem, escreve-se para encontrar esse algo que não se sabe. Kafka, por exemplo, comenta o filósofo francês, chamou esse algo de "indubitável", Sartre, "inarticulável", Joyce, "inapropriável", Valéry, "desordem", Arendt, "nascimento". Clarice, acrescento eu, de "it", "sensações intraduzíveis". Será que o segredo dos/as grandes escritores/as é *nomear com a própria pergunta* (DM, 199)?: escrever o que não se sabe para saber não saber? *A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me que meu coração bata no peito. Basta-me o impossível vivo do it* (AV, 61).

Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo

A força está em estreita relação com a sensação. É preciso que uma força aja sobre o corpo para haver sensação. Porém, se a força é a condição da sensação, ela, no entanto, não é sentida, já que a sensação devolve qualquer outra coisa a partir das forças a condiciona (Deleuze 2009). Como pode a sensação captar, no que ela nos dá, as forças não-sentidas e nos fazer senti-las, ou seja, fazer sensíveis forças insensíveis? É assim que a escrita faz legíveis forças

ilegíveis. Ou ainda, parafraseando Clarice, a escrita é a atmosfera (sensação) colorida pelo símbolo que nos faz sentir o ar (as forças) da sensação de onde ela vem. As forças, o pré-pensamento, o *it* seriam o preto e branco, a dimensão pática, irrepresentável, que a escrita colore, quero dizer, nos apresenta não enquanto representação, mas enquanto possibilidade de viver e experimentar tais forças em sensações. Agora, essas forças múltiplas, heterogêneas e desordenadas estão no mundo numa espécie de caos[37]. Matéria informe que Klee chamou de *não-conceito*, ponto não dimensional perdido entre as dimensões. A artista, a escritora é aquela que atravessa, enfrenta o caos e traz dele uma variedade de forças que não constituem uma reprodução do sensível nos órgãos, mas que cria um ser do sensível, um ser da sensação, em um plano de composição anorgânica capaz de devolver o infinito (Deleuze; Guattari 2010). Sua luta contra o caos não se dá sem afinidades com o inimigo, já que a luta mais importante é contra a opinião. Se há luta contra o caos é para arrebatar-lhe as armas que serão apontadas contra a opinião, para produzir uma sensação que desafie qualquer opinião. A arte, a escrita não é o caos, senão uma composição do caos que dá a sensação, de tal modo que *constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido. A arte transforma a variabilidade caótica em variedade caóide*[38] (*Ibidem*, p. 262). Entretanto, como fazer essa travessia por terreno mutante, informe, descontínuo, fragmentado e sem referências? Com ritmo. Ele é a comunicação primeira com o mundo, de onde a estética toma seu

[37] O caos, de maneira nenhuma, é uma desordem - aliás, como propõe Claudio Ulpiano, a desordem não existe, o que chamamos de desordem é uma ordem com a qual não estamos associado -, é uma *velocidade infinita* (velocidade da luz, horizonte cosmológico do big-bang, quantum elementar de ação física quântica, etc.) que impede de ultrapassar o zero absoluto.

[38] Chamam-se de caóides as realidades produzidas em planos que recortam o caos.

nome, a sensação na qual o sentir se articula com o mover-se. Não opera, desse modo, num espaço-tempo homogêneo, e sim num espaço-tempo heterogêneo. O ritmo é a própria travessia. Ora, não esqueçamos que do Caos nascem os Meios e os Ritmos. Uma obra, assim, é o meio, o caminho de si mesma, o caminho de sua própria formação: via de sua gênese. Uma forma é sua própria formação. Nela, gênese, aparição e expressão coincidem. Sua constituição é inseparável de sua manifestação e seu sentido é um aparecer. Assim, entre ela e nós há, antes que uma espessura interpreativa, uma espessura musical, *uma espécie de marulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal* (Deleuze; Guattari 1997:27). Diz Maldiney (2016) que nossa percepção significativa de uma forma não tem outra estrutura que sua formação, o procedimento de sua feitura, ou seja, que uma forma se explica a si mesma implicando-se, limitando-nos na sua dimensão espaço-temporal. Desse modo, uma forma não existe mais que devindo ela mesma, sua forma é uma *cronogêneses.* E essa nada mais é que sua *cronôteses*, a experiência de sua inserção na duração. Assim, o tempo do ritmo é o tempo do aqui fragmentado e infinito, do *instante-já*, como diz Clarice.

Agora, Maldiney nos alerta que não podemos perceber o ritmo por intermédio das leis da física nem tampouco como vivências da consciência que forma parte de um fluxo individual. Para perceber o ritmo é necessário desfazer-se da polaridade sujeito-objeto, uma vez que o ritmo exige um sentir, e o sentir tem a ver com estar-no-mundo, de afetar e ser afetada pelas forças do mundo, de fazer mundo. Tem a ver, portanto, com esse mundo primeiro no qual, pela primeira vez e em cada uma de nossas ações, temos que lidar com a realidade, já que a dimensão do real é a dimensão comunicativa da experiência: *El ritmo, porque es una forma de la presencia, un*

existencial, es por sí mismo garante de realidad. En él real y posible coinciden. Por él el arte no es – como se dice – un imaginario (2016:50). O ritmo está acoplado à vida e não tem outro elemento fundador que o acontecimento-encontro. É um entre, ele liga os instantes críticos (sem centralizar nem fundir), liga as passagens entre dois (ou mais) meios. Por isso mesmo não há situação que não possa dar lugar a uma possibilidade rítmica. A arte, a escrita, então, dá conta de atravessar o caos criando ritmos. Clarice, em *Um sopro de vida (pulsações)*, declara, na primeira página, seu desejo: *quero escrever movimento puro* (SV, não paginado). Quer escrever sopros de vida, pulsações. O sopro vital ao mesmo tempo que é o mais universal é o mais interior dos movimentos: através de nossa própria respiração compomos ritmos com o universo. Joana, personagem de *Perto do coração selvagem*, diria*: eu me sinto tão dentro do mundo que parece não estar pensando, mas usando de uma nova modalidade de respirar* (PCS,136). María Zambrano expressa isso com a bela pergunta: *La respiración de cualquier viviente ¿nos es ya ritmo?* (1992:77). Na respiração e na pulsação o ritmo é o entre que comunica o dentro com o fora. Podemos dizer que a escrita clariciana participa de duas cinesias: por um lado é abertura ao mundo, ao sopro cósmico, ao informe, às sensações (diástole); por outro, é o bater da máquina, a formação das palavras, corporização das sensações em palavras (sístole). É o ritmo que articula o sopro cósmico, a matéria informe e veloz do caos, das sensações no espaço-tempo singular da escrita: no bater da máquina: o lugar onde esses espaços se comunicam. No entanto, o ritmo, essa pele entre dentro e fora, que garante o contato entre dentro e fora, não tem lugar aqui ou acolá, mas na pulsação do seu próprio movimento. Sístole-diástole: o mundo que, dilatado, envolve, enlaça a escritora (através da captação de sensações) fechando-se sobre ela, e ela que

se abre ao mundo (também pelas sensações), aberto por ela mesma no movimento da escrita-sensação.

O coração, ainda com María Zambrano (1977), é o primeiro passo até a palavra, porque o seu palpitar atua como um imã que atrai a voz do cosmos e ressoa em sua caverna. Assim, através do coração, a palavra capta, dá forma e revela a plasticidade do universo. Na obra de Clarice *em cada palavra pulsa um coração* (SV, 17). É o ritmo da sua escrita. Escrita imanente, que nasce entre latejos. Que pensa entre pulsações: *Bem atrás do pensamento tenho um ritmo musical. Mas ainda mais atrás há um coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo* (AV, 42). O ritmo pulsante da escrita clariciana é o que garante o constante movimento involuído[39] e involutário do desejo, diferença e repetição, contínuo de afecções que precede à constituição meramente individual, suscitando a cada batida, entre cada batida, forças questionantes que inventam novos problemas. Afinal, *o desejo não é o que permanece sempre impensado no coraçao do pensamento?* (Foucault 1999: 401).

Mas pensamento tem que ser um sentir

Há, no entanto, um desencaixe, uma defasagem, um descompasso entre o instante vivido e a escrita do instante vivido:

> Agora vou escrever ao correr da mão: não mexo no que ela escrever. Esse é um modo de não haver defasagem entre o

[39] A involução implicada pontos de implicações e relações diferenciais, ou seja, implica as condições de um corpo inacabado e aberto aos afetos. Por isso Deleuze argumenta que só o involuído evolui, porque só esse corpo larvar é capaz de acolher as metamorfoses das dinâmicas afetivas.

> instante e eu: ajo no âmago do próprio instante. Mas de qualquer modo há alguma defasagem (AV, 49).
>
> Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará em um imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo (AV, 15).

Há o entre-latejos, o pulsar. Assim, mais do que escrever o instante, tentar representá-lo, ela quer escrever o seu fluxo. Mas adverte que suas palavras saem de um fluxo que não é mental, do sussurro de suas folhas e galhos, *que brotar-se em pensamento é muito excitante, sensual* (SV, 80). E que o melhor do seu pensamento não se encontra nas palavras. Onde se encontra, então? Ora, justo nessa tensão entre o vivido e o escrito, nesse *ponto latente*, nesse *nó vital*, que cria a *coisa-palavra [Palavra também é coisa – coisa volátil que pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo. A coisa é a materialização da aérea energia* (SV, 104)]: síntese disjuntiva de sentir'escrever que leva a linguagem ao seu limite. Limite que não está fora da linguagem, é justo o fora da linguagem, ou seja, é feito de visões, audições, tatos, cheiros e sabores não linguageiros mas que só a linguagem torna possível. Nesse sentido há forças pictóricas, sonoras, hápticas, olfativas e gustativas que se elevam acima das palavras, mas que só através das palavras, entre as palavras que se pode percebê-las. Ou seja, quando a sensação se torna palavra, não é para copiar a coisa sensível, senão para fazer sensível a coisa. Clarice diz que quando a *não-palavra*, que ela chama de entrelinha (notem que a entrelinha é uma tensão: ao mesmo tempo que é o que não foi

escrito, é um excesso da escrita, um dizer a mais; é também um entre, uma pele, uma relação, um jogo de forças), morde a isca, alguma coisa se escreve (a força ganha forma). *Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a, o que salva então é escrever distraidamente* (AV, 37). Escrever distraidamente seria escrever desviando as forças das formas? Escrever distraidamente seria escrever as forças, as intensidades, as sensações? Esse é o entre, o ritmo, esse é o contato: a coisa de que se fala introduzida no que se diz, mas não de forma significante, representativa e sim de forma sensível, de forma intensiva, diferenciante. Desse modo, sua estética é a obra fazendo-se. A própria defasagem, a anunciação da defasagem, é um instante ativo, é uma invenção, é o marcador da diferença dos dois espaços, da impossibilidade de representar o instante para fazê-lo acontecer no curso escrita. Não se trata de fazer comparecer a vida ante as formas do pensamento e da escrita, senão de lançar o pensamento e a escrita à imanência da vida, criando espaços sensitivos desenhados pelas potências e ritmos vitais:

> Eu sinto uma beleza quase insuportável e indescritível. Como um ar estrelado, como a forma informe, como o não ser existindo, como a respiração esplêndida de um animal (SV, 145).
>
> Enquanto eu viver terei de vez em quando a quase-não-sensação do que não se pode nomear. Entre oculto e quase revelado (SV, 146).

Clarice Lispector é uma escritora-pensadora do devir, dos processos, não existe de modo nenhum uma obra clariciana, o que existem são os processos claricianos, ou seja, estudiosos e estudiosas que se articularam com ela criando uma passagem de vida para sua obra. A escrita clariciana, dessa maneira, é como um campo de forças onde tudo é arrastrado à extremidade de sentir e pensar, e sentir

pensar no limite do pensamento e da sensação, por isso é experimental: *tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido* (SV, 20). Sua escrita é intempestiva, *uma vez terminado o momento de vida, a verdade correspondente também se esgota. Não posso moldá-la, fazê-la inspirar outros instantes iguais* (PCS, 116). Nasce do encontro entre as forças, entre os corpos, o sentido não está dado a priori (o sentido *a priori,* a significação é um agenciamento de poder, um agenciamento despótico), ao contrário, depende do encontro entre as forças, entre corpos, o sentido nasce no corpo a corpo com texto, com as sensações, como o desconhecido. Não há nada a ser interpretado, não há sentido fixo, o sentido está sempre por vir, por produzir: *Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação* (PCS, 114).

Sua escrita pratica o que Blanchot (2008) chamou de *escrever sem escrita*, levar a literatura ao ponto de impoder para que desde aí a palavra se anuncie como palavra por vir. É nesse ponto, im-possível, que a obra se perde, o espaço se dissipa e se dispersa para dar lugar ao que tem lugar no seu próprio desaparecimento, no movimento infinito da escrita. Foucault, blanchotianamente, diz que *a literatura é o que não há e suas proliferações* (1996:42). Nesse sentido, podemos dizer que uma obra não tem morada, não tem lugar, ao ser uma fissura, por onde ela se exterioriza, expõe-se e desnuda-se: é um ter lugar, um acontecimento, *onde o espaço é a vertigem do espaçamento* (Blanchot 1987:22). Espaço extremamente desassossegante porque ao mesmo que está aberto às forças do fora, está cerrado no seu universo de palavra, suas composições, suas mobilidades rítmicas. Mas é na extremidade que se faz possível a *coisa-palavra* (contato da linguagem com a matéria). Pois assim como

a pintura não reproduz com as cores o que é, senão capta as forças cromáticas e faz visíveis cores invisíveis, a escritora capta forças ilegíveis (sensações) e as transforma em palavras. Nessa perspectiva, podemos dizer que escrever é inseparável de ver, ouvir, tocar, saborear e cheirar. Do mesmo modo podemos dizer que há uma pintura, uma música, uma escultura, um gosto de mar, um perfume próprio das palavras, efeito das cores, sons, peles, fomes, respirações que vêm de fora delas, mas que só são sensíveis entre elas.

Essas sensações formam os espaços de um pensamento incessantemente reinventado. É o delírio que os inventa: *quando digo "pensar" refiro-me ao modo como sonho as palavras. Mas pensamento tem que ser um sentir* (SV, 81). É o delírio, que como a sedução e a perversão, é um sair de si, perder-se (escrever distraidamente), que abre novas paisagens, novos mundos, novas possibilidades. Por isso, o delírio ou *fabulação criadora*, como propõem Deleuze e Guattari (2010), não tem nada a ver com recordações, memorações, mas com desbordamentos dos estados perceptivos e das passagens afectivas das vivências. Não é uma semelhança ao vivido, mas uma sensação vital, portanto, potências pré-invididuais, *presenças eficazes:*

> Vou chamar o que se segue de "À margem da beatitude". Começa assim, bem devagar: Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de "liberdade", só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo — enquanto ato de percepção — não tem forma. E como o verdadeiro pensamento se pensa a si mesmo, essa espécie de pensamento atinge seu objetivo no próprio ato de pensar. Não quero dizer com isso que é vagamente ou gratuitamente. Acontece que o pensamento primário — enquanto ato de pensamento — já tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria

> pessoa que o está pensando; e tem por isso — por ter forma — um alcance limitado. Enquanto o pensamento dito "liberdade" é livre como o ato de pensamento. É livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor (AV, 81-82).

O *pensar-sentir*, diz Clarice, começa quando há uma ultrapassagem da necessidade do autor de pensar (pensar pessoal: a partir de um Eu), para aproximar-se da grandeza do nada (pensar impessoal: sem Eu). No sono, esse *sem-tempo* e *sem-espaço*, esse intervalo, diz a autora, é possível *abstrair-se e espraiar-se no nada* (AV,82). No tempo do sono, pondera Merleau-Ponty, que corresponde a *duração nascente de Bergson, sempre nova e a mesma. O sensível, a Natureza transcendem a distinção passado presente, realizam uma passagem por dentro de um ao outro. Eternidade existencial. O indestrutível, o Princípio bárbaro* (2007:239-240). Esse princípio bárbaro é como um *sono criador*[40] *que se espreguiça através das veias* (AV, 73); fonte não só do sono, mas também do sonho: *a crueza nua dos sonhos livres e das grandes realidades. Não conheço a proibição. E minha própria força me libera, essa vida plena que me transborda. E nada planejo no meu trabalho de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto* (AV, 37). O sono nos faz mergulhar na eternidade onde tudo se entrecruza diluindo as referências: no sono o tempo não tem dimensões porque veleja nas forças virtuais, nas forças caóticas das sensações que desterritorializa a individualidade:

> Eu sou atrás do pensamento. Escrevo no estado de sonolência, apenas um leve contato do que estou vivendo em mim mesma e

40 Lispector diz que para experimentar esse *sono criador* - potência do inconsciente - é preciso desenvolver uma *sensibilidade outra* (AV, 73). Essa sensibilidade superfina que percebe os mínimos movimentos vitais, que é um exercício intensivo do sensível, ao longo desse trabalho será referida como sensibilidade inteligente ou sensibilidade transcendental.

> também uma vida inter-relacional. Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. E acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito para uma aparente desconexão. As frases não têm interferência de tempo. Podiam acontecer tanto no século passado como no século futuro, com pequenas variações superficiais.
>
> A individualidade minha estará morta? (SV, 72).

> Este semicoma senil se assemelha a um quase sono dormente das supercamadas da consciência. Nesse estado – advinho eu baseada em olhares que vi em velhos móveis e cinzentos – nesse estado se consegue responder perguntas e mesmo conversas: as superfinidades do homem em vivente são fáceis de serem executadas.
>
> O difícil e finalmente atingível é a semi-inconsciente letargia e atual – sem passado nem futuro: como para um drogado de morfina. É um estado de verdade inelutável e sem frases. Este estado é leitoso e azulado com pontilhaços rubros e faiscantes.
>
> Eu te escrevo para que além da superfície íntima em que vivemos conheças o meu prolongado uivo de lobo nas montanhas (SV, 142).

O sono ao mesmo tempo que é uma necessidade física, individual e vital, é uma visita ao incógnito. Agamben (2007) nos lembra que quando nascemos foi confiado a cada um de nós um deus, o *Genius*. Esse deus íntimo e pessoal é ao mesmo tempo o que há de mais impessoal em nós, aquilo que nos excede. É genius que *obscuramente, apresentamos na intimidade de nossa vida fisiológica, lá onde o mais próprio é o mais estranho e impessoal, o mais próximo é o mais remoto e indomável* (*Ibidem*, p. 15). *Genius*, *é nossa vida, enquanto não nos pertence* (*Ibidem*, p. 18). A expressão latina, *indulgere Genio*, define a relação que devemos ter com Genius: ser condescendente, entregar-se a ele, dar-lhe tudo que nos peça, *pois sua exigência é nossa exigência* (*Ibidem*, p. 14). Em outra palavras, devemos viver de acordo com *Genius*, viver de acordo com a vida. De acordo com a vida (impessoal, indômita, selvagem), não de acordo

com a nossa vida (individual, dominada por um "eu"). Dormir, então, é uma forma de perder-se, perder a consciência, o poder de dizer "eu", para ganhar a alegria de dizer vida. Trata-se *de perder-se até chegar ao mínimo de si mesmo* (CS, 158). No entanto, esse mínimo de si é o máximo de vida:

> A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa.
>
> Aquilo de que se vive – e por não ter nome só a mudez pronuncia – é disso que aproximo através da grande largueza de deixar de me ser. Não porque eu então encontre o nome e torne concreto o impalpável – mas porque designo o impalpável como impalpável (...)
>
> A deseroização de mim mesma está minando subterraneamente o meu edifício, cumprindo-se à minha revelia como uma vocação ignorada. Até que me seja enfim revelado que a vida em mim não tem o meu nome (PSGH, 178-179).

O sono, o sonho, o estado de sonolência, o delírio, o devaneio são algumas das estratégias que Clarice Lispector utiliza para anular as inscrições e codificações do saber e da consciência na linguagem:

> Não era sequer preciso pensar a respeito, ir dormir sucedia-se sozinho, macio como quedas macias, como o interior do corpo vivendo sem consciência, sem finalidade (L, 163).
>
> (…) talvez apenas o vazio ligando-se ao infinito, sentida ela confusa quase num cochilo – ligando a própria profundeza ao infinito sem consciência sequer, sem êxtase, apenas uma coisa vivendo sem ser vista nem sentida, seca como uma verdade ignorada. Como era horrível, puro e inapelável viver (L, 174).
>
> Muitas vezes antes de adormecer – nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar no mundo maior – muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém esta me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesm assim não tenho coragem, então eu sonho
>
> Ir para o sono se parece com o modo como agora tenho que ir para a minha liberdade. Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será ir apenas indo, e como uma coisa cega perdida num campo, Essa coisa sobrenatural que é viver (PSGH, 22).
>
> Toda vez que vivi a verdade foi através de uma impressão de sonho inelutável: o sonho inelutável é a minha verdade (PSGH, 104).
>
> Como no sonho, a "lógica" era outra, era uma que não faz sentido quando se acorda, pois a verdade maior do sonho se perde (PSGH, 108).

Para que haja criação é preciso que se faça esse vazio, esse esvaziamento das formas, dos sentidos, dos sentires, que leve a escrita ao estado de *matéria alegre* (PSGH, 142), que a desvie da pretensão de titularizar, significar, moralizar e governar a vida, porque *viver não é relatável. Viver não é vivível* (PSGH, 25). Clarice sabe *que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno* (PSGH, 26), mas não quer domesticá-lo, quer vivê-lo. Esta é sua ética: *bom é*

viver; *mau é não viver* (PCS, 63); *a única verdade é que vivo* (PCS, 28). E a vida é indecodificável, a vida não se explica, implica-se:

> Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mais fortes. É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver. Mas o sonho é mais completo que a realidade, este me afoga na inconsciência. O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo? (PCS, 80-81).

É a partir da vida assignificante, impessoal, informe e caótica que ela ganha *a loucura do invento livre* (AV, 83) e cria ondas musicais, convulsões da linguagem, vibrações, sensações intraduzíveis. Todo grande criador, toda criadora genial, deixa-se invadir por essa força viva, por esse sopro que a traspassa, que a divide, que a desvia. Matisse afirmava que há que seguir o desejo da linha. Serres fala que *a alma habita um quase-ponto onde o eu se decide* (2001:15). Por exemplo, segue o autor dando-nos exemplos maravilhosos, numa nau em chamas, o piloto sabe que quando diz "eu", diz por sua nau inteira, desde o fundo da quilha até a ponta do mastro, passando pela popa e a proa, a alma do seu corpo, musculado, musicado no contato, entra na alma do barco, no centro das turbinas, no coração das obras-vivas. Para salvar o barco *é preciso ir procurar sua alma no paiol, no lugar onde o fogo é verdadeiramente perigoso* (*idem*). Ou ainda em alguns jogos coletivos, onde os jogadores perdem sua alma porque a confiam a um objeto comum: a bola. Os jogadores *perdem sua alma para salvá-la, dão sua alma para reencontrá-la* (*Idem*). Na escrita clariciana não seria o mesmo processo? A escritora racharia seu eu, sua vida pessoal, perderia sua alma para reencontrá-la no corpo fluido da escrita, em traçados de intensidades que nos abrem um mapa de experimentações estético-vitais? Na linha, no paiol, na bola, no livro, nessa superfície sensível, dançante: nascem novas línguas: língua-ar, língua-fogo: linhas de fugas. De ninguém, de

todos. Orgia das palavras, da vida, palavras-vivas. Por isso Deleuze defende que escrever não é impor uma forma a uma matéria vivida. Escrever é antes da ordem do informe: *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* (1997:11).

O vasto pensamento era o corpo existindo

É frequente entre os estudiosos de Clarice falar de fluxo de consciência para descrever ou caracterizar o processo de pensamento das suas personagens. Na medida em que a escritora fala de *pensar-sentir*, *pensar sem ser com a cabeça*, *despersonalização*, *deseurização*, de um corpo pensante etc., eu considero mais apropriado falar de fluxo corpóreo ou fluxo de sensações. Não é possível conservar a consciência – onde essa quer dizer síntese de unificação em forma do Eu ou do Ego (Deleuze 1974) – como meio de uma escrita que recusa a forma pessoal e o ponto de vista individual para entrelaçar-se no mundo como *um corpo se alonga*, como *uma linha tensa e trêmula* (PCS, 76).

Se em Clarice Lispector há o que poderia ser defendido, num primeiro momento, como "tomada de consciência", essa deve ser entendida como propõe Gil (2016), ou seja, a tomada de consciência seria aquilo que nos envia para algo que não é ela, para além dela; tomar consciência, assim, é situar-se relativamente ao(s) corpo(s), ou ainda, pressupõe um mapa que não é imediatamente dado pela consciência, senão um mapa das relações possíveis entre os corpos num movimento virtual; sendo que esse mapa não é consciente e não é a consciência. A tomada de consciência, portanto, faz com que integremos um emaranhado de forças, fluxos, intensidades e

acontecimentos dos quais não temos consciência. Desse modo, é *tomar consciência da falta de um sentido* (PSGH, 39) , é *compreensão da impossibilidade* (L, 104), *a vaga consciência da experiência e do mundo fora de si mesmo* (L, 42) ou *um encontro obscuro com um sentido* que exige o exercício de uma sensibilidade mais aguda, de um pensamento que se de-faz nos ritmos do infinito:

> Na verdade Martim tivera apenas uma consciência física muito aguda de ambos alteados pelos cavalos, e, numa percepção mais aguda ainda, sentia os cavalos soltos no ar. O que lhe dera uma vaga sensação de beleza, do modo como se tem uma sensação inquietante de beleza: quando alguma coisa parece dizer alguma coisa e há aquele encontro obscuro com um sentido (ME, 112).
>
> O que acontecia? Tudo recuava ... E de súbito o ambiente destacou-se na sua consciência com um grito, avultou com todos os detalhes submergindo as pessoas numa grande vaga ... seus próprios pés flutuavam. A sala onde já estivera durante tantas tardes refulgia no crescendo de uma orquestra, mudamente, numa vingança pela sua distração. De um momento para outro Joana descobriu a insuspeita potência daquele aposento quieto (PCS, 71).
>
> Depois de instalar-se junto à mesa, arrumava-a, a consciência avivada pela noção das coisas ao redor – não me perder em grandes ideias, sou também uma coisa – deixava a pena correr um pouco livremente para libertar-se de alguma imagem ou reflexo obsedante que porventura quisesse acompanhá-lo e impedir a marcha do pensamento principal (PCS, 133).

A consciência é o aguilhão (exigência de criação) ou a vertigem: *a mesma consciência violenta nos grandes instantes de amor, como a um afogado que vê pela última vez* (PCS, 153), que racha o eu, porque ela mesma foi rachada *pela incompreensão nascendo do interior longínquo do corpo como um fluxo de sangue* (PCS, 215), ou seja, pela *inconsciência criadora* (*Idem*). Assim, como declara Ângela em *Um sopro de vida: a consciência só me serve para eu saber que vivo às apalpadelas e na ilogicidade (apenas aparente) do sonho. O*

sonho dos acordados é matéria real (SV, 77)[41]. Desse modo, quem pensa nunca é a consciência, uma vez que ela é reflexiva, recognitiva, unificadora; quem pensa é o eu rachado, ou ainda, é a rachadura que *engendra pensar no pensamento, pois o pensamento só pensa com a diferença, em torno desse ponto de a-fundamento* (Deleuze 200:259). A rachadura engendra o tempo como forma vazia e pura de seus conteúdos e intenções. O eu, rachado, acentrado, sem referências é coagido *a pensar aquilo que só pode ser pensado, não o Mesmo, mas este "ponto aleatório", transcendente, sempre outro por natureza* (*Ibidem*, p. 141). A consciência, em todos os casos, é somente a *memória estranha do intervalo,* do incompreensível, um raio de luz que ilumina um precipício, princípio das correntes pensamentais:

> Profundo vindo de longe, - um pássaro negro, um ponto crescendo do horizonte, aproximando-se da consciência como uma bola arremessada do fim para o princípio. E explodindo diante dos olhos perplexos em essência de silêncio. Deixando depois de si o intervalo perfeito como um único som vibrando no ar. Renascer depois, guardar a memória estranha do intervalo sem saber como misturá-lo à vida. Carregar para sempre o pequeno ponto vazio – deslumbrado e virgem, demasiado fugaz para se deixar desvendar (PCS, 176).
>
> Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez um pensamento (PCS, 153).
>
> Algo tentava mover-se dentro dela, respondendo, e pelas paredes escuras de seu corpo subiam ondas leves, frescas, antigas. Quase assustada, quis trazer a sensação à consciência, porém cada vez mais era arrastada para trás numa doce vertigem, por dedos suaves (PCS, 210).

41 *Qualquer um pode sonhar acordado se não mantiver acesa demais a consciência* (SV, 76). Todo mundo pode atualizar a realidade, ou seja, atualizar elementos virtuais, apagando a consciência e invocando o inconsciente como matéria e pulsação da criação.

Seja como seja, em Clarice, *a consciência não tem habitante* (Merleau-Ponty 2007:59), ao contrário, ela mergulha suas raízes no corpo, de tal modo que ela é *o nada, o vazio, capaz da plenitude do mundo* (*Idem*), *é alguma coisa que é alimentada nas raízes plantadas na escuridão da alma e sobe até atingir uma "consciência" que no fundo é luz sobrenatural e milagre* (SV, 97). No entanto, essa consciência encarnada, essas dobras carnais, esses nós vitais não remetem a um objeto nem pertencem a um sujeito, *é uma corrente de consciência assubjetiva, pré-reflexiva impessoal, duração qualitativa da consciência sem um eu* (Deleuze 2002b:10)*; consciência imediata, consciência íntima do contato* (L, 105). No entanto, essa consciência íntima do contato já não é mais consciência, é confluência, é rede, é mapa, é um plano de imanência, *já que ele escapa a toda transcendência, tanto do sujeito quanto do objeto* (Deleuze 2002b:12). É o inconsciente que se diz da consciência, uma vida: *consciência imediata absoluta, cuja atividade mesma não remete a um ser, embora não cesse de se situar em uma vida* (*Idem*). Essa consciência imediata impessoal e absoluta se abre às forças do inconsciente, às forças vitais: *sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas, além de mim mesma* (PCS, 80), anulam a consciência individual em favor de uma vida singular imanente:

> Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mas fortes. E a vida? Mesma assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver (PCS, 80).
>
> Às vezes, quando por um mecanismo especial, do mesmo modo como se desliza para o sono, fechava as portas da consciência e se deixava agir ou falar, recebia surpreendida - porque a percepção do gesto vinha-lhe apenas no momento de sua execução (PCS, 95).
>
> A violenta inconsciência amorosa do que existe ultrapassa a possibilidade de minha consciência (PSGH,94).

> Embora o terror da franqueza venha da parte das trevas que me liga ao mundo e à criadora inconsciência do mundo (AV, 77-78).

A *inconsciência amorosa* que racha e ultrapassa a consciência pessoal é a força de conexão cósmica que nos liga às coisas ao nosso redor formando mapas intensivos e singulares.

O que não é nem individual, nem pessoal, nem um abismo indiferenciado, Deleuze chamou de singularidades. As emissões de singularidades uma vez que *se fazem sobre uma superfície inconsciente que goza de um princípio móvel imanente de auto-unificação por distribuição nômada, distinguem-se radicalmente das distribuições fixas e sedentárias como condições das sínteses de consciência* (Deleuze 1974:59). Elas são potencialidades que não comportam nem Ego individual nem Eu pessoal, *mas que os produz atualizando-se, efetuando-se, as figuras desta atualização não se parecendo em nada ao potencial efetuado* (*idem*). As singularidades, portanto, não são nem a atividade de um sujeito pensante nem a recepção passiva de dados exteriores, elas são justo um limite, uma pele, uma membrana, *pontos sensíveis de crise*. São potenciais que frequentam a superfície: *tudo se passa na superfície de um cristal que não se desenvolve a não ser pelas bordas* (*Ibidem*, p. 60). É esse espaço limítrofe, essa linha que põe em contato interior e exterior, profundidade e altura. Nesse sentido, Deleuze diz que é preciso entender até mesmo biologicamente a bela e célebre frase de Valéry: *o mais profundo é a pele*, já que a pele dispõe de uma energia vital propriamente superficial. Essa energia vital não está localizada na superfície, mas associada à sua formação e reformação. Assim mesmo, a vida está ao nível da membrana, é nessa passagem que a vida encontra uma topologia dinâmica de metaestabilidade: *O vivo vive no limite de si mesmo, sobre seu limite* (Simondon 2009:202). As singularidades, enfim, são o grau de potência do qual somos capazes,

elas agem num campo de multiplicidades em devir, que Deleuze chamou transcendental. Que não tem a ver com algo além ou aquém da vida, ou com outra vida, isto é, com uma metafísica. O campo transcendental para Deleuze, como já vimos, é exatamente esse campo pré-individual, impessoal, sem sujeito nem objeto, variações contínuas de forças imanentes: *pensava como uma linha parte de um ponto prologando-o, pensava como um pássaro que apenas voa, simples direção pura* (L, 177). De onde o caráter problemático das singularidades, elas se distribuem e advêm *como acontecimentos topológicos aos quais não está ligada nenhuma direção* (Deleuze 1974:108).

Dito isso, reforço a inconveniência do uso do conceito consciência, uma vez que esse, na sua ilusão de unidade do eu – mesmo quando essa unidade é composta por vários traços, ao fim e ao cabo, subordinados ao Eu-Uno – oculta a heterogeneidade de forças que compõem uma singularidade. Proponho, portanto, que as personagens de Clarice são singulares e que seus processos de pensamento são fluxos de intensidades, de afetos, que geram sensações, que geram espaços sensíveis e reticulares, devido a que pulsam nessa membrana, nessa pele, nessa linha vital que liga o dentro com o fora: *donde nascera a ideia? de seu corpo; e se corpo era seu destino... Ou ela aspirava os pensamentos do ar e devolvia-os como próprios, obrigando-se a segui-los* (L, 46).

Haveria também que dizer que sua escrita não tem nada de intimista, como defende sua crítica. Ao estar inserida na vida sensível, na membrana vital, tem lugar na sensação, no *pensar-sentir* que prolonga seu interior ao exterior e vice-versa, formando uma dobra: *Há ramificação de meu corpo e ramificação do mundo e correspondência de seu dentro e de meu fora, de meu dentro e de seu*

fora (Merleau-Ponty 2007:132). O sensível, o contato com o sensível, faz das suas personagens um corpo pregueado, que se move numa paisagem que se move, cujo pensamento não pode ser separado daquilo que elas vivem, do ato de ver, tocar, cheirar, pensar, sentir. Assim, *o vasto pensamento era o corpo existindo* (CS, 31). O corpo existindo, o corpo vivendo, é o corpo experimental, é o corpo aprendiz: *é do aprender e não do saber que as condições transcendentais do pensamento devem ser extraídas* (Deleuze 2000 160); *escrevo para aprender* (SV, 19).

O espaço das sensações desestrutura o espaço cartesiano, desarticula – *mas não tenha medo da desarticulação que virá. Essa desarticulação é necessária para que se veja aquilo que, se fosse articulado e harmonioso, não seria visto, seria tomado como óbvio* (ALP, 97) – suas três dimensões promovendo novas conexões sensoriais entre odores e cores, cores e sons, sons e odores, etc., tornando-se, dessa maneira, uma paisagem sensível, acontecimental, singular. Para Erwin Estraus (*apud* Maldiney 2016), a paisagem (nevoeiro, crepúsculo, escuridão, etc.) é o espaço da *dimensão pática,* espaço próprio de um ser em processo de transformação. O espaço geográfico, segundo o autor, refere-se a um espaço objetivo, fechado, determinado, onde o sistema de coordenadas é fixado. Na paisagem, em contrapartida, não há referências, o horizonte se desloca com a gente. É um espaço de experimentação de si e do mundo, pois nele, não estamos diante do mundo, e sim com e no mundo. Na paisagem não há deslocamento, mas atravessamentos, caminhamos com nosso corpo, sem direção precisa. Não há caminhos, mas caminhar. Na paisagem estamos sempre no aqui e agora, cercadas por um horizonte continuamente em transformação. Na paisagem estamos sempre perdidas, aprendendo. Desse modo, ficamos abertas ao imprevisto que potencia os sentidos, a um mundo

de sinestesias e de possibilidades, atentas a detalhes imperceptíveis que não veríamos se tivéssemos um roteiro. Para ilustrar a diferença entre os dois espaços, Maldiney (2016), usa o exemplo do montanhismo, e estabelece a diferença entre o alpinista e o turista. O alpinista escala a montanha com os pés, com as mãos, com os olhos, com o ritmo respiratório, com o corpo todo atento e exposto à textura e o relevo das pedras, à luz, à sombra, ao vento, ao calor, ao frio. O turista, por sua vez, escala com um meio de transporte asséptico e artificial, o teleférico, que lhe permite subir e sobrevoar sem se aproximar da montanha. Só o alpinista está na paisagem, experimenta algo imprevisível e irrepetível.

Na paisagem estamos no meio do mundo, das coisas, de outros corpos, deslizamos entre, acolhemos ou impomos ritmos. Ela é ocupada por acontecimentos, antes que por orientações; por afetos, antes que por propriedades; por visões hápticas, antes que por precisão ótica; por forças, antes que por coisas formadas; por intensidades, distâncias, antes que por extensões e medidas. A paisagem exige que nosso corpo seja mais do que uma individualidade, exige que ele entre em uma relação complexa de velocidades, repouso, imagem, gestos, tremores, etc. como outros corpos. Na paisagem nossa individualidade, nossos corpos, perdem os pontos de referências, para se multiplicar, desterritorializar-se. Aliás:

> quem pode dizer onde começa e onde termina a individualidade, se o ser vivo é um ou vários, se não são as células que se associam em organismo ou se é o organismo que se dissocia em células? Em vão empurramos o vivo para dentro de tal ou tal de nossos quadros. Todos os quadros estouram. São estreitos demais, sobretudo, rígidos demais, para aquilo que gostaríamos de colocar neles (Bergson 2005:X).

Na paisagem nossos corpos agenciam com outros corpos formando mapas. Assim, o corpo, misturado, encontra-se no meio, entre o interior e o exterior, visível, fluido, tátil: *Há leve trepidação inaudível nas árvores: ouve-se essa trepidação com a pele do corpo* (SV, 144). Esquece o ponto de vista, a representação, pelos grãos de estrelas, estalos dos instantes, montes, montanhas, as aderências, as bordas, os contatos, *porque a primeira verdade está na terra e no corpo. Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa quase semelhante a uma estrela tremula dentro de mim* (PCS, 79-80). O espaço interior forma uma dobra como o exterior num presente vivo:

> Todo o espaço do lado de dentro está topologicamente em contato com o espaço do lado de fora independentemente das distâncias e sobre os limites de um vivente; esta topologia carnal ou vital, longe de ser explicada pelo espaço, libera um tempo que condensa o passado no lado de dentro, faz acontecer o futuro no lado de fora, e os confronta no limite do presente vivente (Deleuze 2005b:126-127).

Também a natação pode ser uma paisagem. No meio da travessia, entre as margens, entre o fundo do mar e alto do céu, não sabemos bem se o nadador voa ou nada. A pele, para sobreviver, deve adaptar-se à turbulência das águas, as pernas e os braços são barbatanas ou asas. Homem-peixe-pássaro, sem domínio, fluindo, adquirindo uma nova respiração, uma nova linguagem, um novo gênero, um novo ritmo. Nenhum aprendizado dispensa a decisão, a bifurcação, a partida. *Porque não há aprendizagem sem exposição, às vezes perigosa, ao outro. Nunca mais saberei quem sou, onde estou, de onde venho, aonde vou, por onde passar. Eu me exponho ao outro, às estranhezas* (Serres 1993b:15). Sim, toda travessia é uma exposição, uma explosão, um estilhaçamento do corpo, dobra, dor e mestiçagem.

O mar é um sistema de ligações ou de relações diferenciais entre partículas e de singularidade que variam com o movimento das ondas. O surf – que chamou muito a atenção de Deleuze – é uma associação lúdica do ritmo do corpo como o ritmo da onda. Jogo imanente, afirmação do acaso. O surfista é um bailarino do devir:

> Todos os novos esportes – surf, windsurfe, asa delta – são do tipo: inserção numa onda preexistente. Já não é uma origem enquanto ponto de partida, mas uma maneira de colocação em órbita. O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande onda, de uma coluna de ar ascendente, 'chegar entre' em vez de ser origem de um esforço (1992: 151).

Há um devir-onda do corpo do surfista, é nessa articulação silenciosa, nesse origami líquido que seu corpo encontra no corpo da onda a queda ativa (desdobra), a alegria de habitar a vaga:

> A desdobra não é o contrário da dobra, mas segue as dobras até outra dobra. Dobras de vento, de águas, do fogo e da terra, e dobras subterrâneas de filões na mina. Os desdobramentos sólidos da 'geografia humana' remetem, inicialmente, à ação do fogo e, depois, à ação das águas e dos ventos sobre a terra, um sistema de interações complexas (Deleuze 1991:18).

Inteligência corporal: diante da onda – do incontrolável – o surfista não corre nem tenta dominá-la ou subjugá-la, ele associa sua força com as forças das águas, arquiteta uma dobra, criando um ritmo, um movimento, uma dança com a onda.

A paisagem pode ser qualquer espaço que atravessamos na medida do desconhecido. Sem, portanto, reduzi-lo à forma ou fórmulas preestabelecidas, ao contrário, preservando sua estranheza. Por isso a paisagem é o lugar da aprendizagem, mas não do saber, porque nela não há recapitulação, acomodação dos processos num resultado. As personagens claricianas se movem nesse espaço

turbulento e evanescente, produzem esse espaço turbulento e evanescente com seus movimentos e pensamentos. Até mesmo os títulos nos evocam essa dinâmica, já na entrada somos convidados a nos aproximar de corações selvagens, sopros de vidas, águas vivas, estrelas, maçã no escuro, aprendizagens e prazeres, paixão, todo um chão latejante que não nos deixam firmes os pés. Há que aprender a bailar para singrar suas águas, suas terras tremulantes, deixando atrás de si uma esteira, nada mais que uma esteira, intensa e breve:

> E dentro dela seria inútil tentar acordar a compreensão de seu corpo vivendo na tarde longamente tensa. Jamais saberia repetir o que pensava e o que sentia ocorria-lhe evanescente, leve e brilhante, tão imaterial e fugaz que ela não poderia parar em algum pensamento (L, 6).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Parte III

A produção do espaço

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[MANIFESTAÇÃO DA *PHYSIS*]

Los huecos o espacios por donde el sujeto pierde sus sentidos y su sentido son espacios de sensibilidad y, aún más, espacios concretos: lugares visuales, táctiles, olfativos … son espacios (llenos) sentidos, llenos de sentido.

José Luis Pardo

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

A experiência dos limites ou o lugar onde o ser devém sentido

José Luis Pardo no seu extraordinário *Las formas de la exterioridad,* diz que a experiência de e do ser pode ser descrita como a experiência dos limites nos quais o ser devém sentido, ou seja, como as condições de possibilidade da sensibilidade, como a configuração dos entornos nos quais é possível sentir, que chamamos de espaço. Sem embargo, limite não designa o fim de alguma coisa, mas aquilo a partir do que algo começa a ser: *un espacio es un lugar para la manifestación de la physis, para el devenir sentido del ser* (1992:124). Dizer que ser é devir sentido é um modo de dizer que ser é devir, que *devenir sentido no agota ser, puesto que ser no cesa de devenir sentido, ningún devenir sentido es el último* (*Idem*); em outras palavras, ser não deixar de devir, além de todo limite, *ser deviene sentido dentro de ciertos limites, pero el mismo devenir sentido dentro de ciertos limites no puede tener limite* (*Idem*).

A *physis*, a natureza (e nós somos natureza), desse modo, se apresenta em certos limites nos quais parece estar determinada, definida, delimitada, mas sua própria apresentação não tem limites, é o desbordamento, o inesgotável e ilimitado do próprio ser (devir). Pardo evoca Platão quando esse afirma que a natureza é uma obra de arte, é o produto de certa técnica. Nesse sentido, o filósofo espanhol formula um belíssimo pensamento:

> La *physis* es *poíesis*, y la *tejné*, es decir, el arte –antes de la bifurcación entre "artes bellas" y "artes útiles" – forma parte de esa poética que consiste en hacer aparecer o producir naturaleza. Ser naturaleza es producirse. Y producirse es advenir a la presencia dentro de unos limites que crean un Espacio para la manifestación de lo ilimitado como ilimitado (*Ibidem*, p. 125).

A possibilidade de sentir, segue Pardo, é igualmente a possibilidade de esquecer o acontecimento inaugural que não se pode recordar ou representar, *porque jamás ha sido tiempo, sino sólo espacio* (*Ibidem,* p. 126). Ora, vejam vocês, a sensibilidade, a sensação acontece no espaço. Esse espaço das sensações, é um espaço misterioso que permanece opaco e fechado ao mesmo tempo que conectado com todo o universo, rechaçando toda imagem, toda interpretação: *cada espacio es como una molécula de sensibilidade indescomponible, inanalizable. No porque no pueda dividirse, sino porque al dividirse, como decía Bachelard, cambia de naturaleza* (*Ibidem*, p. 127). É o murmúrio anônimo da terra, da natureza: o sentido do ser. Tais características não advogam o espaço como algo condenadamente indizível, impensável, senão que convoca uma razão do espaço; qual seria devolver à humanidade encerrada na interioridade do tempo a exterioridade do fora. Haveria que dar outro passo, formular uma lógica do espaço da obra de uma autora canonizada como escritora do tempo (intimista, subjetivista, etc), para uma autora que diz: *quero possuir os átomos do tempo* (AV, 9); *só no tempo há espaço para mim* (AV, 10); *estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais* (AV, 9). Que é, pois, este tempo que aparece como originariamente dado e como essencialmente finito? Em primeiro lugar, um afastamento do tempo ordinário, do tempo cronológico, da linearidade e sucessão, da apreensão temporal através da consciência; e abertura, consequentemente, de um tempo-aqui, um tempo que vibra em torno de sua fissura, como espacialidade, portanto. Esse tempo, como abertura, como espaçamento, não está unicamente no sujeito (não é *res cogitans*), antes, ele lança o sujeito fora de si, lança-o no mundo - *pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo*

instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração (AV, 9). A esse tempo podemos chamá-lo acontecimento (a quarta dimensão do instante-já que fala Lispector), uma vez que é irredutível tanto ao tempo (ordinário) quanto ao ser, aparecendo quando o sujeito pessoal é expulso dando lugar a uma paisagem impessoal. O acontecimento impede que o tempo se repregue nos abismos da interioridade; é tempo do inconsciente que produz espaços de sensações.

Assim, antes de acessar os dispositivos que fixam os campos semânticos do sentir, o estudo dos espaços de sensações que apresento daqui em diante, quer produzir as mãos, os pés, o corpo anônimo que traça, no rumor das *sensações intraduzíveis* claricianas, uma grafia, uma cartografia ilegível, mas expressa, que desenhe regiões de *pensar-sentir* desde o qual o ser devém sentido. Uma vez que, conforme Pardo, não há razão universal (ainda que há que produzir a razão comum, que nada mais é que esse rumor indiscernível da natureza), não há um catálogo apriorístico dos códigos de legibilidade, devemos, portanto, deixar-nos atravessar por nossas práticas e traços estético-ético-pensamental, confrontar o corpo nesses afetos rumorejantes para nascer dos atritos e cissuras dos roces uma linguagem que não é o que os humanos dizem do mundo, mas que se capta por relações sensíveis (Pardo 1991).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[ESTUDO DOS ESPAÇOS SONOROS]

Mas vou te falar no sopro da vida.
C.Lispector

1. as partículas se juntam e se separam por meio de energias rítmicas; 1.2. energias rítmicas são ritornelos (germes de caos e tempo); 2. o tempo é uma composição de forças em desequilíbrio estável (vibrações), durações heterócronas e vitais; 3. o silêncio é um tempo não articulado, oscilações eletrônicas e saltos quânticos; 4. o som é um silêncio que dança; 4.1. o som é uma fisicalidade vibrátil, uma pulsação errática; 4.2. o som afirma o caos e a desterritorialização cósmica; 4.3. o som faz a vida audível e móvil; 5. o corpo é abismo, poesia e música; 6. o coração é um tambor que ressoa o universo; 7. a mão é um pensamento sonoro, todo tocar é uma canção; 8. a orelha (*auris, aveo*) é a acústica do desejo; 9. a palavra é uma atenção: tem orelhas, mãos e coração; 9.2. a palavra é uma tensão: tem pele, tremor e duração; 10. a tensão é uma corda vibrante; 11. a atenção é um silêncio pulsante; 12. a palavra é um acorde discordante.

A pele do canto

As sereias cantam. Mas não cantam um canto, cantam um movimento. Ou seria o caso de dizer que todo canto é um movimento? O canto das sereias é uma travessia, um canto por vir, como disse Blanchot (2005). Ele apenas indica a direção do canto, aponta para o navegante o lugar onde começa o canto. Seria inapropriado, portanto, acusá-las de enganadoras, elas nunca deixaram de conduzir os navegantes ao seu objetivo. Nem os seus cantos eram maliciosos e trapaceiros. O problema está na origem mesma do canto: *o que era esse lugar? Era aquele onde só se podia desaparecer, porque a música, naquela região de fonte e origem, tinha também desaparecido, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo* (2005:3).

O insólito do canto das sereias não era exatamente o fato de elas serem meio mulher e meio peixe, e no entanto, cantarem como humanas, mas a suspeita de inumanidade de todo canto humano. Há no que se considera o encantamento do seu canto, a prenunciação desse lugar vazio, desse desaparecimento da voz:

> Havia algo de maravilhoso naquele canto real, canto comum, secreto, canto simples e cotidiano, que os fazia reconhecer de repente, cantado irrealmente por potências estranhas e, por assim dizer, imaginárias, o canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer (Blanchot 2005:4).

Destinado aos homens aventureiros e bravios, o canto das sereias é o que sacode os lençóis marítimos dando o ritmo da navegação. O canto das sereias é uma distância. É a possibilidade de percorrer a distância em direção ao canto. Contudo, muitos morrem pensando que já chegaram e outros por pensarem que já

ultrapassaram a *região-mãe da música*. E maldizem as sereias, acusam-nas de mentirosas, enganadoras, inexistentes. A região-mãe da música não é um aquém nem um além, é uma passagem. Ora, vocês poderão perguntar: passagem para onde? Nesse exato momento de tentativa de finalizar, de capitalizar o que é somente fluxão, abrem-se debaixo de nossos pés o abismo e a voragem. Perdemos o ponto da região-mãe da música. Pode-se, ainda, responder que o canto era a passagem para o verdadeiro canto, para a região-mãe da música, para a sua origem. Sim, pode-se, mas se seguimos os rastros de Blanchot, temos que aceitar que, se a busca está em relação a um centro, esse centro é justamente o não-encontrável. Desse modo, a busca seria da mesma índole da errância. Errar, como diz Blanchot (2008) não tem caminho, são passos por regiões fronteiriças e fronteiriças com os passos. Voltamos, então, ao dito anteriormente: o canto é passagem. Não passagem para. Simplesmente passagem, composição de passos erráticos.

Blanchot critica com muita lucidez e acidez a prudência de Ulisses para derrotar as sereias. Como sabemos, o herói da Ilíada ordena que sua tripulação coloque cera nos ouvidos e que o amarre no mastro da embarcação, sendo que passe o que passe não o desate até que tenham cruzado a ilha de Capri. Desse modo, ele foi capaz de ouvir o canto das sereias e sobreviver:

> É verdade, Ulisses as venceu, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das sereias sem correr o risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da Ilíada, aquela covardia feliz e segura, aliás num privilégio que o coloca fora da condição comum, já que os outros não tiveram direito à felicidade da elite, mas somente ao prazer de ver seu chefe se contorcer de modo ridículo, com caretas de êxtases no vazio,

> direito também de dominar seu patrão (nisso consiste, sem *dúvida, a lição que ouviam, o verdadeiro canto das sereias* para eles): a atitude de Ulisses, a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve, bastou para comunicar às sereias um desespero, belas moças reais, uma única vez reais e dignas de suas promessas, capazes pois de desaparecer na verdade e na profundeza de seu canto (2005: 5).

Brilhante análise, com um parágrafo, ao estilo nietzschiano, ele consegue fazer uma agudíssima crítica social, literária, ética, estética, enfim, definitivamente brilhante. No entanto, sempre que a releio, penso: Ulisses efetivamente escutou o canto das sereias? Ora, se o canto das sereias é passagem até a *região-mãe da música*, sendo essa o não-encontrável que dispara uma errância, um movimento, como um homem vergonhosamente atado, imobilizado, realizou essa travessia? É certo, o herói grego foi ao encontro das sereias e não abismou, venceu, assim, o desafio. Contudo, sendo o canto a própria travessia, errar, nas palavras de Blanchot, é ir fora do encontro. Há uma frase, no texto supracitado, que me desassossega especialmente, porque instala um paradoxo: *a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve.* Ela nos situa na linha de uma interrogação, na medida em que comporta duas sentenças contraditórias (ouvir e surdez), sem ânimo de solução ou resposta, simplesmente fazendo possível a cognoscibilidade da contradição. Estende uma franja de indefinição entre o que foi afirmado de forma explícita e o que foi calado. O dizível não dito dessa frase não seria: é preciso afirmar que ouvir o canto é não ouvi-lo, ou seja, ouvir seu silêncio, assumir seu desaparecimento? Similar ao enigma, a interrogação existe mais na possibilidade que na realidade. Também o canto das sereias existe mais nas possibilidades de movimentos e travessias que na conquista efetiva da região-mãe da música.

Nesse sentido, é estremecedor ler, numas páginas mais adiante de o *Livro por vir*, Blanchot dizer que Ulisses não saiu ileso do enfrentamento com as sereias, que elas *o atraíram para onde ele não queria cair e, escondidas no seio da Odisseia, que foi seu túmulo, elas o empenharam, ele e muitos outros, naquela navegação feliz, infeliz, que é a da narrativa* (2005:6). Para o crítico francês, escrever é retornar a essa cena, a esse encontro com o canto das sereias. O lugar para o qual a narrativa se move é uma região de silêncio e voragem, que encanta e convida à desaparição. No caso de Ulisses, foi na narrativa que esse encontro se efetivou: *É ouvindo o canto das sereias que Ulisses se torna Homero, mas é somente na narrativa de Homero que se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em relação com a força dos elementos e a voz do abismo* (*Ibidem*, p. 9). Ulisses é o símbolo da impotência do poder, seu poder limita sua potência. Para subjugar e dominar a força do desconhecido, lança mão do que pode, *ele será tudo se mantiver um limite, e o intervalo entre o real e o imaginário que, precisamente o canto das sereias o convida a percorrer* (*ibidem,* p. 10). Blanchot compara Ulisses a Ahab de Melville. Enquanto Ahab se entrega a uma busca obstinada, com todos os sentidos postos e dispostos numa caçada, que não conhece a prudência ou a razão, à sua baleia Moby Dick, ao seu canto das sereias, Ulisses permanece firme diante da vibração do canto:

> Isso quer dizer que um se recusou à metamorfose na qual o outro penetrou e desapareceu. Depois da prova, Ulisses se reencontra tal como era, e o mundo se reencontra talvez mais pobre, mais firme e seguro. Ahab não se reencontra e, para o próprio Melville, o mundo ameaça constante afundar naquele espaço sem mundo ao qual o atrai o fascínio de uma única imagem (2005:11).

Ulisses exerce seu poder, é o herói da conservação, da possibilidade; Ahab experimenta sua impotência, é o herói da transformação, do impossível. A impossibilidade não é nada mais, diz Blanchot (2008), que a experiência, uma vez que só há experiência quando algo radicalmente outro, ou seja, que foge a qualquer conformação de poder, de possibilidade de compreensão e domínio, que, como disse Benjamin, seja um risco sem garantias, esteja em jogo. Quando o que experimentamos escapa ao nosso poder de experimentar, sendo a experimentação do que não podemos escapar. É, dessa maneira, impossível, uma vez que é o que escapa sem que haja como escapar-se dela. Esse radicalmente outro que nos sacode e nos arrebata para fora de nós, para o fora, é, podemos dizer, um contato com o desconhecido. Nesse ponto há que sublinhar o caráter patético da experiência, na medida em que o sofrimento, seguindo o pensamento de Nietzsche, dá a impressão e o reconhecimento de uma potência estrangeira. Alguma coisa me acontece na experiência, forçando-me, por sua vez, a tornar-me outra na experiência. A experiência abre-nos dimensões de afetividades e sensações pelas quais circularam devires. Assim, se ela é um *pathos*, passiva, na medida em que não podemos apreendê-la e coordená-la, é também ativa, ativadora de novas sensibilidades. Na experiência é disparado o processo que Simondon (2009) chamou de transdução que consiste na aparição correlativa de dimensões e estruturas em um ser em estado de tensão pré-individual, ser que é mais do que uma unidade, mais que uma identidade, mas que ainda não se desfasou em relação consigo mesmo em múltiplas dimensões. Seu dinamismo, então, provém dessa tensão do ser que finalmente se desfasa e desenvolve dimensões segundo as quais se estrutura metaestavelmente. É na experiência que acontece a defasagem do

ser, porque ela, ao nos colocar em contato com o desconhecido, sacode-nos, arrebata-nos de nós, arremessando-nos em um devir.

No entanto, poderíamos dizer que, se o canto das sereias não é traiçoeiro, é cruel. Acaso não é cruel a perseguição irrefreável de Ahab a Moby Dick, que lhe custa seu próprio desaparecimento, sua própria vida? Acaso não é cruel atravessar as ondas, os fluxos, as vibrações, as dobras, os hiatos, no ventre dos quais a vida acontece? Acaso não será a vida o desconhecido no contato com o qual sempre nos desfasamos, nos desterritorializamos e nos vemos obrigados a afrontar seus perigos, dispostos a cair nele para re-nascermos?

É bem possível que o mais terrível no canto das sereias é sua falta de sentido, ou ainda a impossibilidade de encerrá-lo em um sentido, ou ainda, aquilo que é impossível de se escutar, um inaudível, um sulco de silêncio no ponto exato em que o sentido se desfaz. Uma vez que o sonoro arrebata a forma, não necessariamente a dissolve, mas lhe dá uma amplitude, uma espessura e uma vibração, ele põe em relação longitudes, latitudes, velocidades e lentidões muito diversas, que assegura uma des-continuidade ao estender a variação muito além dos seus limites formais. O som consiste em ar ciclicamente vibrante e o ar é o que permite à vida a qualidade de audível, assim, tudo está configurado por uma oscilação que responde à atividade da matéria. Ramón Andrés (2008) nos lembra que em um passado remoto começou a se ter consciência de um mundo sonoro expressado pela fisicalidade da terra. Não é por acaso que as primeiras epopeias, os Vedas, a Odisseia e a Ilíada, o Mahabharata, descrevem bosques que assoviam melodias, sons pródigos em paisagens onde a terra, o mar, os elementos, desprendem músicas através de uma intensa fisicalidade e mobilidade. Não só a frequência das ondas, senão também a

vibração sobre o corpo de quem vocalizava ou gritava tinha uma repercussão: a captação de uma palpitação do som induzia a sentir que algo estava em movimento, ou seja, que algo estava vivo. Clideno, segundo Teofrasto, pensava que o tremor do ar nos convertia em seres audíveis. Os babilônios e depois os gregos consideravam que o substrato do universo foi principalmente vibratório. E em muitas tradições se admitiam que o som era produzido pelo movimento da matéria, acontecimento em um cosmos múltiplo. Na tradição budista, por exemplo, acredita-se que as partículas dançam numa intuição rítmica que formam o som. Segundo o hinduísmo, antes que com as palavras aparecesse o mundo, havia som, energia vibrante, energia sonora, palavra não pronunciada. O mundo é a propagação infinitamente diversificada dessa vibração. Simetrias rotas, nervos, fibras, ondas, fluxos de uma energia sônica que irradia todo o universo em latejos extraviados de ressonâncias indeterminadas.

Talvez, seria o caso de afirmar que se Ulisses na sua razão calculadora não ouviu o canto das sereias, foi, sobretudo, porque não sentiu sua materialidade, sua vibração? Porque sua consciência imóvel foi incapaz de adivinhar e ressoar os ritmos marítimos, menos ainda de criar novos ritmos com as texturas fibrosas dos tremores das águas, com os corpos sonoros do ar, com baladas metamórficas das aves, com o roçar tímbrico da paisagem, com a materialidade flutuante do canto?

Falar de vibrações permite abrir outro universo de possibilidades. Um universo no qual nada se detém, no qual estamos em processos compartilhados. Cada quem numa trajetória vibrátil que se converge, desvia-se e desaparece. Esse universo só podemos experimentá-lo com os sentidos. Voltemos, então, à cena inicial,

Ulisses covardemente atado. Ora, haveria que reivindicar um herói que, numa expressão brasileira, não *tirasse o corpo fora*, que assumisse o risco do abismo e da voragem, das *potências estrangeiras*, com o próprio corpo, com o corpo inteiro. É, certamente, notável a astúcia racional de Ulisses, mas igualmente lamentável sua incapacidade de dançar. Um herói que não dança, um herói sem corpo. A sensorialidade, diz Simondon (2012) é uma maneira de contato e participação biológica, é, nesse sentido, uma atualização da própria vida. A sensorialidade desperta toda uma erótica no contato com a matéria transformada pelas mãos que acariciam as teclas ou as flechas, o olho que seleciona um afeto em polaroide, um ouvido que capta a vibração inaudível, audível na criação de um som. Há ternura e horror no roce com o mundo. Não por acaso, Simondon (2007) dizia que a estética continua a magia, porque há infinitas imprevisibilidades a serem atualizadas no corpo a corpo das individualidades que se desfasam e se atualizam no ritmo dos encontros. O ritmo dos encontros também compõe corpos, corpos que se manifestam como se fossem um lugar informe, instável, sem fronteiras, no qual forças biológicas, estéticas, sociais, afetivas, políticas, etc. se atravessam. A geografia, em todo caso, é sempre uma questão corporal, de movimento, de fluxos. Os espaços sonoros criam mobilidades que só um corpo dançante é capaz de atravessar. O corpo, o corpo dançante ou vibrátil acompanha sua linha de não-saber, aposta nas bifurcações inesperadas, nas torções repentinas, acompanha sua linha de imanência e desliza ali onde sua potência de agir supera o que se conhece dela. Nesse sentido, o corpo faz nascer novos espaços-tempos, ativa forças de conexões com o mundo. Afirmar o corpo é uma forma de afirmar o mundo. O corpo, nas palavras de Uno:

> designa uma diferença que se diferencia, que constantemente se espessa em matéria flutuante, abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam. É um plano imanente que se adensa ao se abrir, que se desterritorializa ao se recolher (2012:40).

O corpo se constitui por desvios, intervalos, cortes, disjunções que criam não um centro de percepção, mas uma consistência, uma pele que é limite e permeabilidade, uma abertura a uma afetividade. É, portanto, uma dobra, um entrecruzamento que se dá entre o dentro e o fora, o visível e o invisível, o que toca e do que é tocado. Como disse Merleau-Ponty (2007), o corpo é qualquer coisa que dá a base do ser sensível no mundo. O sensível quando atinge sua máxima potência, atinge o pensamento. Dê-me, portanto, um corpo, para Deleuze essa é a máxima da reversão da filosofia racional que fez do corpo um obstáculo para o pensamento. Mas o corpo não é aquilo que se deve superar para conseguir pensar, é, ao contrário:

> aquilo em que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida. Não que o corpo pense, porém, obstinado, teimoso, ele força a pensar, e força a pensar o que escapa ao pensamento, a vida. (...) Pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, suas atitudes ou posturas (Deleuze 2005:227).

O pensamento, na medida em que ele não põe em funcionamento o espírito de acordo com algumas regras conhecidas, mas encontra materiais e corpos desconhecidos, seria o processo que trabalha a matéria. O pensamento que mergulha no corpo atinge o insondável, o não perscrutável, o indeterminado do próprio pensamento sem conjugá-lo ou submetê-lo a controles, normas ou códigos. O pensamento tocado pelo corpo, pelo seu indomesticável é uma espécie de feitiçaria, na medida em que articula forças e fluxos

que antes estavam inarticulados; na medida em que essa articulação produz novas forças, novos fluxos e novas materialidades:

> Pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa. (...) É que não pensamos sem nos tornarmos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam (Deleuze:Guatattti 2010:58).

Assim, não nos tornamos bicho, vegetal ou molécula sem que o bicho, o vegetal ou a molécula se tornem outra coisa, um som, uma cor ou uma linha: *Devir animal, com a condição de o animal, rato, cavalo, pássaro ou felino, tornar-se ele próprio outra coisa, bloco, linha, som, cor de areia – uma linha abstrata. Pois tudo o que muda passa por essa linha: agenciamento* (Deleuze; Parnet 1998:61). Pensamento dobrado, contaminado, i-mundo, pensamento que não está mais no desenrolar, no encadeamento, na subjunção representativa, na determinação ou na convocação dos fins, mas nos *devires-moleculares onde o ar, o som, a água, são apreendidos em suas partículas ao mesmo tempo que seus fluxos se conjugam com o meu. Todo um mundo de micro-percepções que nos leva ao imperceptível* (Deleuze; Parnet 1998:39-40). Perceptível para quem pensa com o corpo. Para quem experimenta sua fragilidade exercendo o que pode um corpo.

O que Ulisses se esqueceu, ao *tirar o corpo fora,* é que na sua relação com as sereias, na sua relação com as forças do canto das sereias, ele não é um dos termos, senão a atividade dessa relação, é o ser da relação. *Como o pintor ou poeta expressariam outra coisa que não o seu encontro com o mundo?* (Merleau-Ponty 2013:94). Tudo é mescla de corpos, corpos mesclados, os corpos se imiscuem, penetram-se, destroem-se, criam-se. Quantos corpos habitam nossos corpos?; quantos corpos nascem dos nossos corpos?; de quantos corpos nascem nossos corpos? Haveria que se perguntar com

Deleuze *como um acontecimento não se efetuaria em nossos corpos, já que ele depende de um estado e de uma mistura de corpos como de suas causas, já que ele é produzido pelos corpos, os sopros e as qualidades que se penetram, aqui e agora?* (*Ibidem*, p. 51). Não haveria, então, apesar de toda a prudência fria de Ulisses, um irredutível, uma opacidade na qual a razão e a significação fracassam e o corpo afirma o contingencial da vida? E se mesmo tentando *tirar o corpo fora*, outros foram criados justo nas reverberações do canto na pele, na carne, nos dentes, no balanço intermitente do barco, no roçar da corda nos braços, no ventre, dando origem a uma ferida? E se, ao invés de ter ouvido o canto das sereias, Ulisses tivesse ouvido seu próprio silêncio? O silêncio de uma ferida se formando. O silêncio do corpo que encontrou na sua impotência a potência do mundo?

> É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos (PSGH, 179).

A ferida é, certamente, algo que acolhemos no corpo, em algum lugar, em algum momento, mas há, como nos lembram Deleuze e Parnet – e Clarice ressoa – uma "ontologia" da ferida como acontecimento impassível, incorporal: *Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la* é o verso de Joë Busquet que Deleuze e Parnet (1998:53) repetem para ressaltar que necessitamos ser dignos do que nos acontece, estarmos à altura da nossa fragilidade, da nossa ferida. Querer o acontecimento, não como resignação ou dominação, mas para dar corpo a um pensamento ou uma sensação, ou seja, libertar suas potências, seguir *o voo da bruxa,* a partir do corpo, com o corpo atingir o incorpóreo, o subitâneo, o irrealizável:

> O acontecimento é sempre produzido por corpos que se entrechocam, se cortam ou se penetram, a carne e a espada; mas tal efeito não é da ordem dos corpos, batalha impassível, incorporal, impenetrável, que domina sua própria realização e domina sua efetuação. Sempre se perguntaram: onde é a batalha? Onde está o acontecimento, em que consiste um acontecimento: todos colocam essa questão correndo: "onde é a tomada da Bastilha?", todo acontecimento é uma névoa. Se os infinitivos "morrer", "amar", "mover", "sorrir", etc., são acontecimentos, é porque há neles uma parte que sua realização não basta para realizar, um devir em si mesmo que está sempre, a um só tempo, nos esperando e nos precedendo como uma terceira pessoa do infinitivo, uma quarta pessoa do singular. Sim, o morrer engendra-se em nossos corpos, produz-se em nossos corpos, mas chega de Fora, singularmente incorporal, e fundindo-se sobre nós com a batalha que sobrevoa os combatentes, e como o pássaro que sobrevoa a batalha (Deleuze; Parnet 1998:53).

Se somos nossas feridas, nossas dores, não somos mais que nosso encontro com o mundo, salientando Merleau-Ponty. A dor é nossa *possível linguagem.* A linguagem seria, então, o ritmo do indivíduo com o mundo? Como, então, narrar, esse encontro, esse acontecimento sem matá-lo? Só se pode narrar o vivido, mas a narração é o lugar onde o invivível tem lugar:

> A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimentos ainda por vir cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se (Blanchot 2005:8).

A narrativa não é o relato do que se passou, do que se viu, do que se viveu, não é uma mimese ou uma representação, é ela mesma um acontecimento, o acesso a um acontecimento, acontecimento por vir. Ao invés de conceitos abstratos, são sequências rítmicas o que permitem a narração. O ritmo é justamente o meio, por onde passa toda sorte de fluxos, forças, velocidades, opacidades,

claridades, cortes, afetos, devires, agenciamentos de corpos heterogêneos. Numa imagem belíssima, Coccia diz que:

> A linguagem não é senão uma pele móvil (...) O homem é o animal capaz de transformar todas as coisas em sua pelagem: ou melhor, em sua pele. E, vice-versa, de transformar sua pele em objeto mundano: a linguagem. Nesse sentido, o homem não faz a experiência do aberto, ele está aberto (2010:87).

A narrativa, como salienta Blanchot, não é a presentificação do acontecimento através da memória, das lembranças representadas, mas *a abertura do movimento infinito que é o próprio encontro* (2005:12). É a passagem, a metamorfose do canto real ao canto imaginário. Passagem tão imperiosa que *transforma profundamente aquele que escreve, mas transforma na mesma medida a própria narrativa e tudo que está em jogo na narrativa em que, num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem* (*Idem).* Ora, essa passagem se ajeita muito ao devir deleuziano, algo que passa entre duas forças, dois corpos e transformam a ambos. Por isso, Blanchot pensa que o verdadeiro encontro de Ulisses com o canto das sereias só acontece na Odisseia, na narrativa, porque será ali que ele fará essa passagem, essa transformação a ponto de desaparecer, de chegar a ser ninguém. Para Blanchot, assim como para Deleuze, a escrita é um devir; e esse último reitera: *nem todo devir passa pela escritura, mas tudo o que torna é objeto de escritura, de pintura ou de música. Tudo o que se torna é uma pura linha que cessa de representar o que quer que seja* (Deleuze; Parnet 1998: 60-61).

No entanto, insisto, se por um lado a travessia de Ulisses se caracterizou como um sistema de estratificação, de territorialização e controle, por outro lado, forças desterritorializantes, desestratificantes o conectaram com seu corpo, tornando sensível a matéria-mundo. Através de signos da sensibilidade (o roce da corda,

o marulho, o vento), na interação com esses signos, a possibilidade de nascimento de um corpo complexo e intenso. Toda operação vital realizada pelo vivente, diz Coccia (2010) é corpo: *é como se a experiência fosse ela mesma um corpo, um corpo sensível cujo lugar está para além de nós e dos objetos. (...) ... as imagens dão corpo ao nosso espírito, um corpo, porém, diferente do orgânico*. O corpo é a consistência que dá pele ao abismo. Se Ulisses escutou o canto das sereias terá sido com o corpo, com os poros. *Para ouvir basta abrir os poros* (Monte;Antunes; Brown 2006), soa a canção brasileira, os poros (Πόρος) são canais, são passagens do dentro para o fora, do fora para o dentro. É pelos poros que a pele se torna permeável, que se torna, igualmente, descentrada: cada poro, uma passagem. A pele é ingovernável: não podemos predizer, programar ou, verdadeiramente, decidir o que nos toca. Mas todo tocar é uma canção. E a música é, antes de mais nada, uma desterritorialização da voz que devém cada vez menos linguagem, cada vez mais fluxos. Também porque a pele é um limite e como tal uma tensão. A tensão é uma forma de relação do vivente com o meio que exige o imprevisto, o intempestivo como forças de acesso e conhecimento do mundo. Uma vez que, como relação, supõe que o conhecimento não esteja nem no meio nem no vivente, mas no que acontece, no que vibra entre os dois. Nesse sentido, Simondon comenta que o conhecimento demanda tensão, tônus, oposto à anesis que é relaxamento:

> La relación entre el mundo y el sujeto-microcosmos es comparable a la que existe entre dos cuerdas que vibran; si una primera cuerda, tensa, vibra y emite un sonido, una segunda cuerda, distendida, solo es movida débilmente – y de manera pasiva – por las vibraciones del aire debidas a las oscilaciones de la primera: pero cuando se tensa progresivamente la segunda cuerda, de golpe entra en resonancia u manifiesta una vibración amplia; esto se produce

> precisamente cuando esta última cuerda, en oscilación libre, da el mismo sonido que la primera; es la *suntonia*. (…) la *suntonia* es el símbolo de la verdadera y completa percepción, que no es solo saber sino también acuerdo, integración del microcosmos individual al macrocosmos universal (2012:43).

Pensar seria antes uma sensibilidade que uma abstração racional. Nessa perspectiva, o físico e filósofo francês propõe uma epistemologia que seria anterior a toda lógica; propõe que a teoria do conhecimento deve ser modificada em suas raízes, ou seja, na percepção e na sensação; a sensação deve aparecer como uma relação do indivíduo vivente com o seu meio. A sensação seria, então, uma pele rítmica, um acontecimento sem sujeito nem objeto, somente uma rede de ritmos e forças; uma dança entre o tangível e o intangível. Dentro dessa dinâmica, a realidade não se daria mais como estabilidade, identidade, mas como devires, uma vez que as relações de forças são reversíveis a depender do potencial de atualização do sistema no qual ela se dá. Do ponto de vista dos fenômenos ou da realidade ou da natureza, Nietzsche (2004) propõe que consideremos o imiscuir-se do conceito de número, do conceito de sujeito e do conceito de movimento, uma vez que nossa sensibilidade e pensamento falam a favor disso; se fazemos tal operação, nada mais resta a não ser quanta dinâmicos em relação de tensão com outros quanta dinâmicos.

O que sugiro é que antes de ser emboscado pelas sereias na narração de Odisseia, Ulisses, ali onde o improvável dos entrelaçamentos protesta contra a certeza dos contornos, onde as sensações protestam contra os códigos, onde as forças do mundo protestam contra as abstrações da lógica, encontrou seu canto, seu ritmo, seu abismo, sua linguagem. Sugiro, em últimas palavras, que a escrita é o lugar onde tem lugar o perdido, o perecível, o

irrepresentável; ou ainda, só uma escrita corporal dá conta do perdido, do perecível, do irrepresentável. No entanto, um corpo, entendido como um campo de forças, nunca está dado; como matéria não formalizada, sempre se atualiza a partir do contato com as linhas de forças que vem de fora e metaestabiliza o dentro. Este corpo é um corpo sonoro: corpo que fala, cala e vibra produzindo uma geografia móvel. A escrita se realiza, então, tornando-se som, ruído, ou ainda, tornando-se silêncio, a escrita desaparece para fazer aparecer sensações e afetos, intensidades e timbres que desvinculam-se dos esquemas representativos para ressoar a própria vida.

Produzir um corpo sonoro

Agora imaginemos um corpo nômade atravessando o corpo do mar. Esse corpo sabe que não está *diante* do corpo do mar, mas que está *em meio* ao corpo do mar. Então aceita as flutuações e as oscilações das ondas, as intempestividades do vento. Aceita e tenta conjugar essas forças com as suas para produzir um compasso na travessia. Assim, vai aprendendo seu próprio corpo e o corpo do mar, vai encontrando as articulações entre os corpos; percebendo o encontro do vento com a vela do barco, com os pelos dos braços, da proa do barco com as curvas da vaga; vai avançando no movimento de acolher movimento, aprendendo aquele mundo de vibrações e sensações cósmicas, aprendendo com o corpo quando se aproxima uma tempestade, aprendendo *o mar e seu alfabeto sem língua, sem linguagem ou gramática, marcada por uma estética do efêmero* (Gil; Lins 2008:53); vai aprendendo, não a interpretar, mas a dançar com esse corpo líquido; vai aprendendo a combinar matéria e movimento em uma maneira imanente de pensar, dando ao pensamento uma

consistência vibrátil, musical, cuja ressonância configura-se num espaço de experimentação e mutações.

De um afeto a outro nasce um som ou um silêncio, mas um som ou silêncio não determinados, nascidos na passagem. Então, quando as sereias cantam, esse corpo sabe que são moléculas sonoras que habitam o intervalo, ou um espaço-tempo *não pulsado,* de onde devêm matérias silentes ou moléculas silentes que devêm matérias sonoras. Esse corpo olha as feridas-passagens abertas pela travessia e escuta seu abismo: *entrega-se ao próprio rumor sem linguagem* (CS, 34), cria um ritmo para sustentar sobre o abismo a palavra que acaba de nascer.

A voz do abismo

Após a leitura de Blanchot é possível dizer que o que ele queria evidenciar não era a astúcia calculadora e racional de Ulisses como figura fundacional do romance moderno, senão que a narrativa começa com o encontro *com a força dos elementos e a voz do abismo* (2005:9). Mas, o que é esse abismo? A abertura do fora, a entrada do mundo no texto, do texto no mundo. O mundo, todavia, não entra no texto como aquilo a ser representado, senão como aquilo que não se pode representar. O mundo entra no texto como (não)-mundo, (não)-ser, *mas o não-ser não é o ser da negativa, é o ser do problemático, o ser do problema e da questão, o não-ser que é a diferença* (Deleuze 2000:70). Digamos, num primeiro momento, que a dificuldade da escrita é que ela só é possível porque o que é (o mundo), ferido de morte, desaparece no ato mesmo de nomeação. Algo escapa à escrita, *há uma coisa que me escapa o tempo todo* (AV, 33), havia algo que já não mais está. Eis a nostalgia da linguagem: nomear uma falta, uma ausência. Não há captação

imediata do mundo, como disse Höderlin (*apud* Blanchot 2008), o imediato exclui todo o imediato. Toda relação direta, toda fusão mística ou sensível, é a diluição do próprio mundo, da sua imediatez, da sua diferença. A problemática, no entanto, instala-se não na ausência do mundo na escrita, senão na interrogação pela presença imediata, pelo desejo de conservar o imediato como *comoção fundamental*. A questão decisiva, a crise, o problema é que a única relação com o imediato seria uma relação que preserve sua diferença, sua distância, hiato que não pode ser mediado para que o mundo apareça em sua imediatez. O imediato seria, conforme Blanchot (2008) um tipo de relação impossível: aquela que preserva o intervalo. Quando ele diz impossível, não quer dizer irrealizável, e sim uma relação fora das coordenadas do poder, anuncia um pensamento que não reduz as coisas a uma compreensão apropriadora, que evoca uma medida distinta a do poder. Que medida seria essa? O outro. O outro preservado em sua alteridade, em sua escuridão e não ordenado segundo a claridade que o adapta ao mesmo, a um modelo. A impossibilidade antes de falar da ausência do mundo, fala do mundo em sua diferença, fala no mundo: é o jeque que ao mesmo tempo que tece o intervalo articula a relação. Esse é problema da escrita. Segundo Deleuze (2000), a estrutura problemática faz parte dos objetos e permite apreendê-los como signos. Lembrando que signo para Deleuze é uma força, um afeto. Assim, o mundo entra na escrita como diferença, como o desconhecido, o abismo, como o irrepresentável, portanto, descolado dos modelos, percebido como afecções e sensações: como comoção.

Tacet I: abalar

Toda escrita interrogante, problemática é atravessada por um abalo que guarda o mundo em sua estranheza.

Abalar: tornar(-se) pouco firme, seguro ou resistente; tornar(-se) perturbado, agitado; desassossegar(-se); provocar mudanças radicais em; subverter, convulsionar.

Esse abalo é o seu canto, *força dos elementos e a voz do abismo* que arrasta a escrita à sua própria destruição. Mas o canto também é uma composição, uma criação, uma *poíesis*, a causa *que faz passar algo do não-ser à existência* (Platão 1972). No entanto, como sabemos, algumas técnicas artísticas, ou melhor, alguns fazeres artísticos (a tragédia que tem o azar como única necessidade e mostra as metamorfoses do divino, a música que encontra no som sua formulação informulável, a poesia) não entrou no espaço platônico, na sua cidade ideal, porque, sempre devindo, nunca definida, esquiva aos conceitos, era um perigo ao *logos* filosófico, era o não desse *logos.* Era o impossível lógico. Tendo isso em conta, podemos dizer que a escrita clariciana, com seus sismos sonoros e silentes, desfaz os gêneros[42] limitados afirmando uma linguagem original, uma linguagem problemática. Contudo, essa linguagem sacudida pelo que carece de limite e forma, que goza de uma velocidade absoluta é a abertura de outro espaço, anterior à própria linguagem, que não fala, não narra, que em sua expressão mais apurada, nem mesmo canta, simplesmente vibra a energia selvagem da vida.

Tacet II: *poíesis*

[42] *Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais* (AV, 12-13).

Certamente a dimensão sonora confere igualmente ao texto uma dimensão poética, devido a que tanto o som quanto a poesia, levam a linguagem a um estado originário, a um estado de caos e criação. Não foi por acaso que Platão deixou de fora da polis a poesia, não qualquer poesia, mas aquela que já não era mais nem uma má cópia, senão um simulacro. Para entender melhor essa questão é preciso compreender não somente a ideia platônica de polis, mas compreender sua ideia de ideia. Como sabemos, Platão defende que há dois mundos. O mundo sensível, perecível e móvel e o mundo das ideias, eterno e imutável. O mundo sensível nada mais é que uma cópia do mundo das ideias. Há boas e más cópias, mas a forma de fazer algo, a técnica é sempre a mesma, consiste numa *dýnamis* (potência) que devém *aitia* (causa) daquilo que não sendo antes existe depois. Assim como deus não cria somente animais e coisas, mas também sonhos, sombra, miragem; o humano não somente fabrica sua casa como a pinta. Até aqui tudo bem, há uma simetria perfeita, não há motivos para condenar as artes que produzem imagens pintando a casa, assim como não há razão para condenar a deus por produzir sonhos e sombras. Todavia, enquanto a arte divina é indivisível, a humana se desdobra, é cópia da cópia. O que está sendo produzido aqui é um modelo, uma ideia de arte. Há uma arte de origem divina, verdadeira, exemplar, que produz ícones, e uma arte que simula a imitação das coisas produzindo imagens. Para Deleuze (2000), a ideia platônica cria critérios de seleção, de acordo com os quais os diferentes rivais participam desigualmente. Eis a santíssima trindade platônica: o imparticipável, o participado, o participante, ou ainda: o fundamento, o objeto da pretensão, o pretendente. O fundamento (imparticipável) é o que possui alguma coisa em primeiro lugar, mas que participa, que dá ao pretendente (participante), na medida em que esse supera a prova do

fundamento. O participado é o que o imparticipável possui em primeiro lugar:

> O imparticipável dá a participar, ele dá o participado aos participantes: a justiça, a qualidade de justo, os justos. E é preciso distinguir, sem dúvida, todo um conjunto de graus, toda uma hierarquia, nesta participação eletiva: não haveria um possuidor em terceiro lugar, em quarto etc., até o infinito de uma degradação, até àquele que não possui mais do que um simulacro, uma miragem, ele próprio miragem e simulacro? (*Ibidem*. p. 261).

As cópias são pretendentes bem fundadas, garantidas pela semelhança (o artesão que produz a casa e a pinta); os simulacros são falsos pretendentes, dissimilitudes, *implicando uma perversão, um desvio essencial* (*Ibidem*, p. 262). A essa última corresponde a poesia, enquanto arte que dissimula e que engana dando uma consistência real ao que é pura aparência. Ela não tem fundamento imitativo uma vez que seus produtos são suas próprias imagens. Em função dessas características, essa técnica faz vacilar a distinção entre ser e não-ser sobre o qual se funda o *logos*. É justamente por isso que ela é condenada, pelo seu desajuste em relação à ordem e hierarquia mimética. Ela se furta e se burla do modelo, *interioriza uma dissimilitude* (*Idem*). É, como simulacro, como fantasma, aquilo que nunca é, aquilo que não é nem é isso nem é aquilo, é o que passa, o que flui. Assim, a poesia coloca um paradoxo na ideia de produção da qual partimos, que é a da passagem do não-ser ao ser. Ela mostra a possibilidade de um fazer que não faz nada, ou seja, que não imita, não representa, não reproduz, uma técnica improdutiva na sua criação, delirante, que sai dos sulcos, que produz uma diferença. Nesse ponto, Deleuze defende que a distinção entre modelo-imagem feita por Platão esconde sua verdadeira pretensão, que é a fundação e a aplicação da distinção cópia-simulacro, uma vez que:

> as cópias são justificadas, salvas, selecionadas em nome da identidade do modelo e graças à sua semelhança interior com este modelo ideal. A noção de modelo não intervém para opor-se ao mundo das imagens em seu conjunto, mas para selecionar as boas imagens, aquelas que se assemelham do interior, os ícones, e para eliminar as más, os simulacros. Todo o platonismo está construído sobre esta vontade de expulsar os fantasmas ou simulacros (2000:125).

Para Deleuze o conceito platônico de ideia tem como projeto filosófico subordinar a diferença ao Mesmo e, numa vontade ainda mais radical, decretar a diferença impensável em si mesma. Contra o projeto modelo-cópia de Platão, Deleuze propõe a diferença e repetição (caos, devir) uma vez que, afirmando sua potência, o eterno retorno não permite qualquer instauração de uma fundação-fundamento, diversamente, ele a desmantela inaugurando um a-fundamento universal:

> por a-fundamento é preciso entender a liberdade não mediatizada do fundo, a descoberta de um fundo atrás de qualquer fundo, a relação do sem-fundo com o não-fundado, a reflexão imediata do informal e da forma superior que constitui o eterno retorno (2000:72).

O simulacro, em Deleuze, deixa de ser uma imitação, uma má cópia, para converter-se no ato pelo qual a própria ideia de modelo é contestada: *a coisa é o próprio simulacro, o simulacro é a forma superior, e o difícil para toda coisa é atingir seu próprio simulacro, seu estado de signo na coerência do eterno retorno* (*Ibidem*, p. 72). Lembrando a Nietzsche que estava preocupado com as questões energéticas, o filósofo francês vai dizer que o simulacro é *um sistema em que o diferente se refere ao diferente através da própria diferença* (*Ibidem*, p. 262) e que tal sistema é intensivo, divergente e descentrado, que a única convergência que os une é um *caos informal, ideias virtuais* ou *sem-fundo do qual tudo sai.* Dessa

maneira, a noção de simulacro, distingue-se das categorias sedentárias e fundacionais da representação para operar :

> Como complexos de espaços e de tempo, sem dúvida transportáveis por toda parte, mas sob a condição de impor sua própria paisagem, de erguer sua tenda onde eles se opõem num certo momento: além disso, eles são objeto de um encontro essencial e não de uma recognição (2000:267).

O simulacro, assim, igualmente se diferencia da representação por ser uma experiência real e não possível. Retomando o ser do sensível, ou seja, a sensação como instância ontológica, que a arte rompe com a representação e aparece como experimentação ou *ciência do sensível* (*Ibidem*, p. 63), como propõe Deleuze. O pensador parisiense fala ainda de um *empirismo superior*, porque essa sensibilidade da qual ele alude, não é a percepção fenomenológica de uma consciência que percebe o mundo, senão de uma *sensibilidade diante do insensível, que se confunde com seu intensivo* (*Ibidem*, p. 214). As intensidades são diferenças e para que elas entrem em comunicação é preciso um diferenciador da diferença que garanta que o diferente se refira ao diferente através da diferença. A esse diferenciador ele chama de *precursor sombrio*, *o indeterminado de onde surge a indeterminação*, que se opõe à identidade da representação, é uma espécie de raio que atravessa entre duas séries intensivas e cria uma diferença, um desnível que produz sentidos, fenômenos de acoplamento entre as séries, de ressonância interna, de movimento forçado sob a forma de uma amplitude que transborda as próprias séries de base. Assim, *cada série é, pois, repetida na outra, ao mesmo tempo em que o precursor se desloca de um nível a outro e se disfarça em todas as séries* (*Ibidem,* p. 273). No entanto, o precursor não pertence a nenhum nível, ele é como um ritmo que atualiza as séries diferenciadas. Em sistemas linguísticos,

esse precursor é a palavra poética *na medida em que pretende dizer a si própria e o seu sentido e na medida em que aparece como não-sentido sempre deslocado e disfarçado* (*Ibidem,* p. 273). É a palavra poética que dá corpo à ressonância, ela se repete para diferenciar, é o *diferenciante*. A repetição, para Deleuze, *é o ser informal de todas as diferenças, a potência informal do fundo que leva cada coisa a esta "forma" extrema em que sua representação se desfaz* (*Ibidem,* p.64). A reversão platônica, no âmbito artístico, estaria então formulada na sentença deleuziana de que a arte não imita, a arte repete, repete a potência do informal, afirma o caos, *um caos informal, a-fundado, que não tem outra "lei" além de sua própria repetição, sua reprodução no desenvolvimento do que diverge e descentra* (*Ibidem*, p. 73). Cada arte inventa sua repetição. A poesia provoca um esgotamento das formas gramaticais, abre um vazio ou uma elipse na linguagem que a faz delirar, recusa os pontos de referência em favor das diferenças de dinâmicas, *e quanto mais uma língua entra nesse estado, mais se aproxima não somente de uma notação musical, mas da própria música.*

Tacet III: musas

Agora, se a poesia na sua diferença não é impensável, é o impensável do pensamento, abre o pensamento ao desconhecido:

> Sentimos alguma coisa que é contrária às leis da natureza, pensamos alguma coisa que é contrária ao princípio do pensamento. E mesmo que a produção da diferença seja, por definição, "inexplicável", como evitar implicar o inexplicável no seio do próprio pensamento? Como o impensável não estaria no âmago do próprio pensamento? E o delírio, no âmago do bom senso? Como poderíamos contentar-nos em relegar o improvável ao início de uma evolução parcial, sem

> apreendê-lo também com a mais elevada potência do passado, como o imemorial na memória? (2000:214).

A inspiração, figura clássica da produção poética, nada mais é que a visita de forças estrangeiras: os deuses, as musas. Mas, notem que essa visita nunca se dá sem convulsões físicas e pensamentais que situa o poeta na linha da loucura. Artaud falava de uma manifestação espasmódica do ser, de rincões sonantes da atmosfera, em um desencadeamento das forças puras, é que esse de-lirar, esse sair dos sulcos e de si é igualmente a abertura de um vazio, vertigem do espaçamento. Será por isso que Artaud dizia que *a poesia é no espaço,* espaço-outro, anterior à palavra ou onde ela é ainda uma suspensão movediça, uma dança sem coreografia. O canto, união entre poesia e música, em sua potência originária, fragmenta-se em sons, em *phoné*, subtrai-se a toda audição, torna-se silêncio. Mas o silêncio é potência máxima do som, o lugar onde o inaudível se faz audível infinito. Desse modo, nenhum canto pode dizer (reduzir a um logos) essa potência, mas nenhum canto pode emudecê-lo. O canto está tanto quanto pode longe do som, da vibração originária que o silenciaria; mas, uma vez que cada uma das suas fibras se dirige a ela, é nela que suas vozes e palavras são liberadas. O canto existe em função da diferença que lhe separa e lhe une ao som. Por isso, para Deleuze, criar é traçar um caminho entre duas impossibilidades. *É a palavra de quem não pode* (AV, 31). O canto, em Clarice, apresenta uma estrutura problemática, é ao mesmo tempo a desestruturação da palavra como objeto significativo (harmônico) e estruturação da palavra como resíduo vibrante. Assim, teríamos que pensá-lo como modulador dessas sete dinâmicas:

- a liberdade como um processo de desconfiguração de padrões, códigos, leis ou finalidades, que ao associar-se ao

desconhecido, à vida, através das sensações, leva a arte a um estado de gérmen [*O movimento explica a forma*];

- a criação de uma narração e um espaço informe e informado pelo atravessamento de uma matéria sonora na escrita [*O processo vibra todo*];

- o pensamento como matéria sonora [*A música era da categoria do pensamento*];

- a sonoridade como o substrato vibrátil da matéria que abre a escrita a uma fluição sinestésica [Substrato vibrátil da matéria];
- os sons das protagonistas como fios que compõem um tecido sonoro [Os sons das protagonistas];

- a presença de personagens rítmicos [Personagens rítmicos];

- a produção de ritmicidades assignificativas e sensoriais [Ritmicidades assignificativas e sensoriais].

O movimento explica a forma

A liberdade é um tema renitente na obra de Clarice Lispector. Como lhe é peculiar, ela o trata de forma complexa e original:

> Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de "liberdade", só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma (AV, 81).

Liberdade, em Clarice, como ato de *pensar-sentir* é ao mesmo tempo *pathos* e criação: *sua estranha liberdade: ela escolhera ir de encontro ao fatal* (ME, 83). É um *pathos* porque não é um ato de uma consciência deliberante, é o acolhimento de um turbilhão de sensações que não se ajeita em uma fórmula racional: *a liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos* (PCS, 23). Ela desqualifica o eu racional como fundador do pensamento e controlador das escolhas, porque como diria Deleuze:

> O entendimento e a razão têm uma longa história: formam as instâncias que nos fazem obedecer quando já não queremos obedecer a ninguém. Quando deixamos de obedecer a Deus, ao Estado, a nossos pais, aparece a razão que nos persuade a continuar sendo dóceis porque nos diz: quem manda é você (1976: 36).

É uma liberdade absolutamente radical que se liga aos fluxos vitais. É a liberdade de quem é livre porque obedece à vida: *tento isolar-me para encontrar a vida em si mesma* (PCS, 35). Esse 'isolar-me**'** não é nada mais que produzir novos encontros que ative novas forças além de si: *preciso de novos sinais e articulações novas em formas que se localizem aquém e além de minha história humana*

(AV, 21). Nesse sentido, a autora diz que *o verdadeiro pensamento aparece sem autor* (AV, 82), precisamente porque seu *pensar-sentir*, como ato de percepção, como sensação, coloca em cena o mundo, mas não como objeto de conhecimento, senão como o desconhecido. E o que está em jogo no desconhecido não é nem sujeito nem objeto, é a *grande liberdade de não ter modos nem formas* (ALP, 149).

Há uma crônica, *Medo da Libertação*, paradigmal do que Clarice entende por liberdade. Ela conta que olhando *Paysage aux Oiseaux Jaunes* de Klee reconhece que houve ali uma luta entre coragem e covardia. Que a luta entre coragem e covardia é a cada instante. O olhar covarde precisa do *hábito de ver através das grades da prisão* (DM, 198), do conforto de uma estabilidade. Então classifica, significa, entende o quadro de forma organizada, clara, tranquila. Mas para o olhar corajoso, a tela de Klee *assusta a visão talvez de forma irremediável e que talvez seja a da liberdade* (*Idem*). Acrescenta dizendo que o maior grau de liberdade do *Les Oiseaux Jaunes* é *não ter medo de não ser compreendido* (*Idem*). O olhar corajoso aceita o espanto, aceita a incompreensão, porque ele é livre, porque não reduz essa imensidão a algo compreensível, entrega esse espanto à beleza larga de um não sabido. Não é um não entender de quem não é capaz de entender, não, *é ser inteligente e não entender* (AVI, 97). É poder entender e escolher não entender. É menos um problema cognitivo do que um problema ético. Não entender é uma maneira de tratar o mundo que lhe lança sempre uma pergunta e foge na curva da flecha criando uma errância e uma dança.

Mas há outra coisa em jogo, Clarice comenta que podia ver na tela de Klee uma luta entre coragem e covardia. Isso é fundamental

para entender a arte na obra da autora brasileira. Para ela, a *arte não é uma liberdade é uma libertação* (DM, 457). Na crônica *Um ser livre* ela pondera a afirmação de Bergson quando diz que o grande artista seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo, argumentando que se uma criança fosse educada de modo a conservar os sentidos alertas e puros, *que não lhe desse dados, mas que os seus dados fossem apenas os imediatos* (*Idem*) e no futuro essa criança se fizesse uma artista, caberia a pergunta: *seria ela artista pelo simples fato dessa educação?* (*Idem*). Ao que ela sugere que não: *essa criança, tornada homem-artista, teria pois os mesmos problemas fundamentais de alquimia*. Porque para Clarice Lispector a arte é um processo. Processo não como um conjunto de ações fixadas para se obter um resultado, ao contrário, a arte é um nascimento continuado, já que é um instante do mundo, do infinito que interroga nosso corpo. A arte, nas palavras de Merleau-Ponty, *não é uma construção, artifício, relação industriosa a um espaço e a um mundo. É realmente o "grito inarticulado" de que fala Hermes Trismegisto, "que parecia a voz da luz"* (2013:49). É um processo de desconfiguração de padrões, códigos, leis ou finalidades, que leva a arte a um estado de gérmen: *quero ser apenas uma semente* (PSGH, 31). O estado germinativo é o estado onde se encontram *pathos* e criação. O ser germinal aguenta as paixões porque traz em si a máxima potência: *as larvas ignoram o domínio do possível, estando todas próximas do virtual, de que elas trazem, como sua escolha, as primeiras atualizações* (2000:208). O embrião é o momento do corpo antes da representação orgânica. É um modelo de corpo-sem-órgão, não moldado por uma organização estática ou fixado por uma espécie adulta e formada. Assim, é devir (não resistência às transformações), intensidades e passividades, assumindo diversos tipos de variações: *corpo afetivo, intensivo, anarquista, que só*

comporta pólos, zonas, limiares e gradientes (*Idem*). Agora, se a escrita clariciana é um exercício rigoroso de chegar ao estado mínimo de si, para que a palavra possa pulsar a vida, *linguagem de vida*, como ela mesma propõe, então, é embrionária. Na medida em que é metamórfica, é desarticuladora das formas fixas, nesse sentido é fluida, nascente, movente*: Estou dando a você a liberdade. Antes rompo o saco de água. Depois corto o cordão umbilical. E você está vivo por conta própria. E quando nasço, fico livre. Essa é a base da minha tragédia* (AV, 32). Essa movência se faz sensível num corpo-sem-órgão-sonoro que convulsiona a linguagem para arrancar-lhe silêncios, vazios, sensações. Acolher esses fluxos é traçar uma linha de fuga, ou ainda, seguir a *liberdade fugitiva da vida: luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário* (AV, 22). Assim, essa liberdade aparece na escrita como ritmos do corpo, sem-sentidos, arritmias, voz, sopros:

> Esta é vida vista pela vida. Posso não ter sentido, mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa (AV, 13).
>
> Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isto? Improviso como no jazz improvisam música, jazz de fúria, improviso diante da plateia (AV, 21).
>
> Ouve-me apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá vida alta e leve (AV, 23).
>
> Confio na minha incompreensão que tem me dado vida liberta do entendimento, perdi amigos, não entendo a morte. O horrível dever é o de ir até o fim (AV, 49).
>
> Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar ideias: sou orgânica (AV, 22).
>
> Escrevo-te à medida de meu fôlego. (...) Agora vou acender um cigarro. Talvez volte à máquina ou talvez pare por aqui mesmo para sempre. Eu nunca sou adequada (AV, 50).

> Fiquei de repente tão aflita que sou capa e dizer agora fim e acabar o que te escrevo, é mais na base de palavras cegas (AV, 51).
>
> Corro perigo como toda pessoa que vive. E a única coisa que me espera é o inesperado (AV, 51).
>
> Quero ter a liberdade de dizer coisas sem nexo como profunda forma de te atingir (AV, 75).
>
> Dizer palavras sem sentido é minha grande liberdade (SV, 95).
>
> Não servir de nada é liberdade. Ter um sentido seria nos amesquinhar, nós somos gratuitamente apenas pelo prazer de ser (SV, 141).
>
> Escreverei aqui em direção ao ar e sem responder a nada pois sou livre (SV, 71).

A liberdade para Clarice, como ato de afirmação das potências vitais em germe, não tem nada a ver com a conquista de um direito individual; é uma coragem, porque é um processo de contingências, de perseverança na imanência, errar, seguir o fluxo das sensações: *antes de me organizar tenho que me desorganizar internamente. Para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair e levantar-me* (AV, 62). Desorganizar-se para entrar no mundo desconexo e vertiginoso das sensações, como nos fez ver Clarice na tela de Klee, é uma luta entre coragem e covardia. Coragem que pede para seguir o desconhecido e covardia que pede para organizá-lo em formas compreensíveis. A liberdade aparece, então, como a coragem de não fazer sentido, de não ser compreendida (lógica e racionalmente): *pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes* (SV,95). Essa coragem de não fazer sentido, de não ser compreendida, de aguentar o indizível, o impensável, o impossível, provoca uma incomunicabilidade da escrita. Paradoxalmente essa incomunicabilidade é o espaço de uma solidão e ao mesmo tempo de compartilhamento imediato com o mundo: *e quero a desarticulação,*

só assim sou eu no mundo (AV, 37). Seguir as sensações, que desbordam os limites orgânicos, sendo assim, aberturas ao fora, é seguir uma força impessoal, não intencional e imanente que estilhaça todas as referências molares e situa a escrita em uma dimensão molecular onde o mundo é escrito em suas vibrações e ruídos:

> queria escrever frases que me extradissessem, frases soltas: "a lua de madrugada", "jardins e jardins em sombra", "doçuras adstringentes do mel", "cristais que se quebram com musical fragor de desastre". Ou então usar palavras que me vêm do meu desconhecido: trapilíssima avante sine qua no masioty – ai de nós e você (SV, 112).

A escrita não é representação do mundo, não é a imagem do "eu" que reconhece o mundo a partir de suas ideias, mas constitui uma relação direta com o mundo como sensação, como questionamento que o mundo lança ao pensamento e que lhe fissura: a escrita é um pensamento que abriga as feridas do encontro com o mundo. Falar desde esta fenda, é falar no mundo, é falhar-se, defasar-se, emudecer-se, extradizer-se: dizer-se mundo: *minha liberdade pequena e enquadrada me une à liberdade do mundo* (AV, 24). É a descoberta de uma zona de im-potência, onde aquilo que nos corta, nos transborda. Aqui está o paradoxo da liberdade: sua sujeição incondicional à vida. Ser livre é obedecer à vida. A escrita, assim, livre, vital, é silente e germinal: *Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço* (AV, 37). É plasma, placenta, sem nome, sem forma, é agora, ágora, lugar vazio, de ninguém, de todo mundo: *sim, o que te escrevo não é de ninguém. E essa liberdade de ninguém é muito perigosa. É como o infinito que tem cor de ar* (AV, 76).

O sonoro, então, aparece em Clarice, não só como uma forma de expressão, mas, sobretudo, como uma matéria vibrátil, embrionária,

informe que reage sobre outros termos produzindo um conteúdo cada vez menos formulado: *nada posso dizer ainda dentro da forma* (PCS, 81), *o movimento explica a forma* (PCS, 82), *e nada planejo no meu trabalho intuitivo de viver: trabalho com o indireto, o informal e o imprevisto* (AV, 37). A escrita clariciana, ao invés de copiar o mundo, deixa-se desfazer-se e refazer-se com ele e traz no movimento do seu corpo uma canção: *tudo o que fico sendo ou agindo ou pensando tem acompanhamento musical* (SV, 96). É um instante de composição poética com o mundo que continua, que se prolonga nas suas vibrações*: O que te escrevo não tem começo: é uma continuação*. *Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente?* (AV, 44). É um certo desequilíbrio disposto na diferença do papel: modulações das espacialidades sensitivas. O mundo aparece na escrita pela sua discordância, justamente aquilo que é incompatível nas duas dinâmicas surge como cinesia e diferença. Como os trilhos de Merleau-Ponty *que convergem e não convergem, que convergem para permanecerem equidistantes mais além, o mundo que é segundo minha perspectiva para ser independente de mim, que é para mim a fim de ser sem mim, de ser mundo* (2013:57).

O processo vibra todo

A matéria sonora que atravessa a escrita clariciana não é uma metáfora, é uma estratégia narrativa. Essa estratégia narrativa é uma anti-narração que constrói um plano imanente que não tem princípio organizativo, é tão-somente processos, onde a escrita, os temas e os personagens são conservados somente para liberarem uma variedade complexa de sensações e afetos. Essa matéria sonora extrai das palavras indicações de velocidade e ritmos que dissolvem

os significados e tiram deles *hecceidades*. De modo que as vivências das personagens não configuram o espaço de uma interioridade, senão que sensibilizam elementos insensíveis. Clarice não narra as sensações das personagens, ela cria sensações ao trazer à superfície novas potências para a escrita. Deleuze citando Proust diz que o escritor inventa uma língua estrangeira no interior da própria língua, *arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a delirar* (1997:9). É certo, não há nada mais subjetivo que um delírio, no entanto, o que pode estar mais perto de *uma materialidade feita de ondas luminosas e de interações moleculares?* (Deleuze 1983:102). O delírio leva a subjetividade até os limites do universo, a escrita até o limite da linguagem, ao perder os pontos de referência, põe em movimento o próprio centro produzindo convulsões, vibrações, uma matéria ultrassonora*: Aí eu chego ao ultrassonoro. Quem fala, parece que sou eu, mas não sou. É um "ela" que fala em mim* (SV,73). Nesse sentido, destacamos as estruturas dos romances e novela de Clarice Lispector em que – diversamente de uma narrativa tradicional que estaria ocupada em indicar quando ocorre a história, descrever o espaço e a personagem principal ou mesmo introduzir a leitora em uma situação da qual não se sabe nada ao princípio, mas na medida em que a história avança vai se explicando – o som, e outros elementos sensitivos, é o distribuidor dos territórios, das ações, das relações, dos pensamentos, constituindo passagens e não estratificações. A escrita entra em um estado vibrátil de uma matéria deliberadamente não formada, matéria germinal que delineia movimentos incessantes. Assim, é fascinante perceber que as primeiras palavras que ela trouxe ao universo literário já faziam perceptível a pulsação mais intensa e ao mesmo tempo mais cotidiana da vida através de um movimento rítmico do texto:

> A máquina do papai batia tac-tac ... tac-tac-tac ... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas das árvores que se esfregavam umas nas outras radiantes.
>
> Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de onde bem sabia, bem saiba uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer.
>
> Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. Só faltava o tin-dlen do relógio que enfeitava tanto. Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergueu-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados (PCS, 19-20).

Parece-me precário reduzir essa poeticidade dinâmica ao "mundo introspectivo" de Joana. O que temos aqui é uma composição de corpos e afetos, sons e silêncios, visibilidade e invisibilidades, velocidades e vagarosidades, pontos e contrapontos, percepções e ações que se encadeiam para constituírem o indivíduo Joana no mundo. Mas 'o indivíduo Joana no mundo' já não é mais um eu isolado e definido, é a abertura do seu encontro com o mundo. De tal modo que a narrativa não é monocêntrica, é relacional, é rítmica. Na esfera musical, John Cage problematizou a concepção tradicional de música, organizada e articulada mediante a altura e harmonia, ou seja, da tonalidade como agente organizador do som, assim como uma forma e um conteúdo lógico e orgânico, com sua proposta de estrutura rítmica que segundo o músico, era mais acolhedora aos sons não musicais, aos ruídos e às escalas e instrumentos não

convencionais, uma vez que nada nessa estrutura estava determinado pelos seus materiais. Para Cage, se a música tivesse que ter uma lógica seria a lógica do som, da afirmação do caos, de algo *que se expresa simplemente mediante el hecho de sus vibraciones* (1999:48). Em geral, os compositores experimentais trocam os métodos, as estruturas e relações calculadas e fixadas por processos de geração de ações (as interpretações) a partir de umas indicações mínimas. Cage diz que esses processos querem dar lugar a *actos cuyos resultados son desconocidos* (*apud* Neyman 1999:25). Os processos fazem surgir configurações momentâneas, dar a ver a singularidade do momento, ou ainda, como propõe Feldman, *el tiempo en su existencia no estructurada* (*apud* Neyman 1999:37). Clarice usa uma expressão que reúne os dois gestos: *instante-já*. O *instante-já* é como uma improvisação jazzística ou uma estrutura rítmica que conjuga, sem fixar, os elementos imperceptíveis e pululantes do tempo:

> Mas por enquanto estou no meio do que grita e pulula. E é sutil como a realidade mais intangível. Por enquanto o tempo é quanto dura um pensamento. (...)
>
> Sei o que estou fazendo aqui: estou improvisando. Mas que mal tem isso? improviso como no jazz improvisam música, jazz em fúria, improviso diante da plateia (AV, 11).

Uma das consequências dos processos em música é desenfocar a perspectiva musical, uma vez que essa não está centrada na harmonia como organizadora dos sentidos, mas no som como multiplicador do sentir. Porque a vida, diz Cage:

> sucede a cada instante y ese instante siempre está cambiando. Lo más inteligente que se puede hacer es abrir inmediamente el oído y escuchar un sonido justo antes de que el propio pensamiento tenga la oportunidad de convertirlo en algo lógico, abstracto o simbólico (*apud* Neyman 1999: 21).

Ora, o trecho de Joana brincando, vivendo, pensando, antes de se caracterizar por uma narração monocentrada, subjetiva e interiorizada, não se caracterizaria por ritmicidades, processsos e momentos que deixam de refletir o estado interior da personagem, para criar movimentos e sinestesias que traçam uma transversal formando um entre Joana e o mundo?

Ainda em *Perto do coração selvagem*, algumas linhas mais adiante, a personagem procura o pai para mostrar-lhe a poesia que ela inventou chamada *Eu e o sol*:

As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi (PCS, 20).

Sem entender, o pai lhe pergunta o que é que ela e o sol têm a ver com a poesia. Ao que ela responde que: *o sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas* (*Idem*). Repete-se o mesmo processo nas duas cenas: experimenta-se algo ao mesmo tempo que passa algo que não foi apreendido, que se escapa, um vazio, um hiato, assim como é tecido um ritmo entre o visto e o não-visto, entre o sabido e o não-sabido; no primeiro trecho nos passos de dança de Joana, no segundo, na criação do poema. Nas primeiras palavras e páginas que Clarice inaugurou na literatura brasileira, já anuncia o que poderia ser considerado seu projeto vital, ético, estético e político: *sentir a coisa sem possui-la* (PCS, 30). Ela que sabe que não se pode pegar a coisa, não se pode prender a matéria fina da vida, adota uma estratégia muito espinosista: alia suas forças com as coisas, com o mundo, com a vida, *inventando com sua respiração uma nova matéria* (PCS, 223). Matéria heterogênea atravessada por todos os sentidos que cria novas sensibilidades.

Retornando ao primeiro trecho, também podemos destacar um processo de sensibilização do espaço, como os sons vibram o espaço

e esse vai, assim, tornando-se som: a máquina já não é somente o espaço parado de um objeto, é a expansão sonante do seu *tac-tac*, do mesmo modo que o *roupa-roupa-roupa* é a expansão sonante do guarda-roupa e o *tin-dlen* a do relógio, o silêncio também ganha um espacialidade fônica com o uso da onomatopeia *zzzzzz* e as folhas um espaço não só de visibilidade, mas de uma sonoridade tátil ao se esfregarem umas nas outras. E o que não se sabe é seguido de escutas e estremecimentos.

No segundo trecho, na feitura do poema, ela nos conta uma história que não tem lugar (as galinhas comendo as minhocas) e o que tem lugar é um lugar vazio (a voz narrativa evoca algo que não se viu, uma elipse). Há um corte, e esse corte é justo o fator de união, é ao mesmo tempo articulação e interstício. O que Clarice está propondo aqui é um novo tipo de relação, uma dimensão da escrita e do pensamento irredutíveis à representação. Está colocando uma curvatura, um desvio para que a escrita se vincule ao desconhecido sem reduzi-lo ao re-conhecível; para que escrita não seja um sistema lineal de afirmações e repostas e sim um processo de fragmentos, rupturas e saltos. Assim ela sai de uma narrativa extensiva, orientada por pontos cardeais que delimitam a dimensão da trajetória, onde narrar seria sair de um ponto predefinido para chegar a outro; para entrar em uma narrativa intensiva, constituída de vetores sem orientação que não vão de um ponto de partida a um ponto de chegada e sim passam por pontos. Estratégia musical que Boulez caracterizou como *ocupar sem contar*. No duplo sentido, sem narrar, sem historiar como também sem medir, de efetuar, portanto, uma relação sem medida. A estratégia bouleziana traça uma linha *diagonal* para indicar que o som não remete nem à vertical harmônica, ou seja, ao acorde como unidade sonora (no caso de uma escritura musical, o significado como unidade textual) nem à

horizontalidade melódica como coordenadas preexistentes. Esta diagonalidade assume uma função temporal que introduz direções, variações e pontos-cegos que evocam um espaço aberto, inaudível, audível, sensível. Esse é o espaço de Joana menina.

Clarice usa inúmeras vezes esse recurso empregando os sentidos como ativadores de uma dimensão desconhecida acessível somente no fluxo das sensações. É sua maneira de fugir dos significados e ciclos significativos colocando a escrita em variação contínua que não cessa de transpor o limiar representativo. Nessa frequência sua escrita ganha uma velocidade absoluta. Absoluto que, como argumentam Deleuze e Guattari, não significa indiferenciado, senão as diferenças tornadas infinitamente pequenas, de tal modo que *se farão em uma única e mesma matéria que servirá de expressão como potência incorpórea, mas que servirá igualmente de conteúdo como corporeidade sem limites* (1995b:48). Entramos, então, em uma zona silenciosa e imperceptível, onde operam as forças, as intensidades, os devires-moleculares. Assim, é comum as personagens claricianas se confundirem com qualquer elemento narrativo, a cidade, a rua, o quarto, o cavalo, a barata, o mar, o ar: *a confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi com ela mesma. (...) Na confusão, ela era a própria verdade inconscientemente, o que talvez desse mais poder-de-vida do que conhecê-la* (PCS, 55). Porque sua narrativa é relacional, rítmica, insistimos. Não se trata de interior projetado no exterior, mas de *dinâmicas afetivas,* modulações[43] que entretecem os dois espaços. É uma tensão, um *tonus* entre o

[43] Em *Spinoza: filosofia prática*, Deleuze comenta que o modo é uma relação complexa de velocidade e lentidão no corpo, mas também no pensamento, sendo, assim, um poder de afetar e de ser afetado do corpo e do pensamento.

microcosmos individual e macrocosmos universal. Uma sintonia[44]: *Joana diria: eu me sinto tão dentro do mundo que parece não estar pensando, mas usando de uma nova modalidade de respirar* (PCS, 136).

No início de *O lustre*, Virgínia, a protagonista, é caracterizada como aquela que *seria fluida durante toda a vida* (L, 6) mas que no entanto guardava 'o segredo' e o espaço nos é dado como um rio que arrasta em sua corrente um chapéu escuro e pesado, supostamente de um afogado. As águas rumorejavam nos seus pés e o peito aguentava o som do grito que não encontrou passagem. Este momento, esta visão do não-visto torna-se 'o segredo' entre ela e o irmão, que também participava da cena. Mas o que é esse visto não-visto? Não seria o fluxo da própria vida que abriga em seu leito a morte? Não seria a relação entre vida e morte, antes que uma dialética, uma *transfiguração*? É interessantíssimo que a figura de interseção entre fluidez e segredo, vida e morte, escolhido por Lispector seja o lustre. O lustre aparece duas vezes no livro, no início, como uma *aranha incandescente*, *existência de gelo* que espargia crisântemos e alegria, e no fim, onde a protagonista o "vê" *como um grande e trêmulo cálice d'água, imóvel na noite que corria com o trem atrás do vidro* (L, 183). Nas duas caracterizações vemos uma tensão entre mobilidade e imobilidade, entre pontos de controle e pontos de não controle. Esta zona de tensão é precisamente a dimensão do movimento. Ora, o lustre se parece muitíssimo com as esculturas de Calder que a partir de uma imobilidade cria elementos composicionalmente móveis. O dinamismo calderiano supõe uma

[44] Como citado anteriormente, Simondon considera a sintonia como o símbolo da verdadeira percepção, aquela que envolve não somente um saber, mas um acordo, uma integração entre sujeito e mundo.

transmutação, não é somente movimento, mas criação de movimentos, de espaços de modulações do vazio que possibilita um contínuo girar que gera espacialidades abertas em que a matéria devém movimento. Não por acaso que os móveis calderianos chamaram a atenção do compositor experimental Earle Brown cujas peças apostavam pela forma aberta da mobilidade. Brown se inspirava nas variações flutuantes integrais, mas imprevisíveis de Calder, para construir unidades de grupos rítmicos agrupadas de forma aleatória. Essas unidades produzem um efeito similar aos móveis calderianos: *cambio constante y prácticamente impredecible pero inherente* (*apud* Nyman 1999:89). Virgínia também esculpia pequenos bonecos de barro que *mesmo quando seco parecia delicado, evanescente e úmido. E ela própria confundi-o com o barro pastoso. As figurinhas assim pareciam rápidas quase como se fossem se movimentar* (L, 32). Podemos dizer que o lustre é uma tensão, um imóvel movente: o aberto, o devir, perpétuo mover. Uma música de cristal.

No começo de *A Cidade sitiada*, o *povo pareceu ouvir um momento o espaço* (CS, 11) – silêncio – mas logo retorna à algazarra da festa. Lucrécia bate duas palmas *que se divide em salva surda – a praça toda aplaudia. Em menos de um segundo as palmas se separam e uma ou outra foi sufocar-se nos becos indeterminados pela escuridão* (CS, 14). Eis o som e solo de um livro que fala de uma cidade que morre para que outra nasça: *perder-se também é caminho* (CS, 182). E Lucrécia e os cavalos são os pontos de tensão. São os elementos mais anacrônicos e ao mesmo tempo mais tenros, os que se desconstroem para construir a nova cidade, e o que resiste da velha cidade. O que se perde e o que se conserva, o que fica do que passa: *tratava-se de perder-se até chegar ao mínimo de si mesmo* (...) *porque nesse mínimo de si mesmo já estaria tudo* (CS, 158). Seres

primários de onde tudo se cria, que leva a cidade de um estado a outro como puro devir: caos e rizoma. Força dinâmica e musical que de-forma a cidade. A *estrutura vazia* que fala Cage, marco vazio preestabelecido que pode ser preenchido com qualquer som ou silêncio.

Em *A maçã no escuro*, ela diz, do espaço narrado, que de dia *os grilos vibrando ocos e duros deixavam a extensão inteiramente aberta, sem sombra, que a voz do grilo era o próprio corpo grilo e nada informava* (ME, 11). É um espaço predominantemente háptico, onde a música noturna *é feita da possibilidade de alguma coisa piar e da fricção delicada do silêncio contra o silêncio* (ME, 18) e a claridade não *passava de outra fase do silêncio* (ME, 20). O espaço é uma extensão ilimitada que produz uma cegueira silente: *o silêncio do sol era tão total que seu ouvido, tornado inútil, experimentou dividi-lo em etapas imaginárias como num mapa para poder gradualmente abrangê-lo* (*Idem*). No entanto, essa hapticidade sonora abre um espaço movente, ignoto e o protagonista, Martim, desenrola a espessura que existe no silêncio, *se tornara apenas um homem caminhando* (ME, 22). Nesse sentido, a voz do grilo é uma extensão inteiramente aberta, uma abertura, que não diz nada do lugar, diz o lugar, faz a voz do grilo visível, é uma visão cega, porém tátil. Trata-se de atravessamentos de sensações, de sinestesias que ampliam a percepção até os limites espaciais. Agora, essa ampliação só é possível na ausência de uma unidade narrativa ou uma identidade (Martim é um homem que caminha, um homem se formando, agenciando com todos os reinos da natureza). Os atravessamentos de sensações compõem individuações sem sujeito, é um acontecer, uma variação atmosférica, a oscilação de uma molécula olfativa, a modulação de uma cor, que escapam ao mensurável, que são imperceptíveis, buracos que expõem o segredo de uma germinação.

A escrita rítmica clariciana, como vimos, não preenche esses vazios. Ela entrelaça esses hiatos em um espaço-tempo *não pulsado* que guarda o indeterminado, as frechas e as distâncias indecomponíveis que expressam distintas velocidades e intensidades sensíveis. Assim, sua escrita sensibiliza forças insensíveis, escrevendo as flutuações, os desníveis e as suspensões das sensações. Deleuze e Parnet comentam que quando os negros dançam, com sua peculiar e extraordinária maneira, não é que eles estejam tomados em uma agitação demoníaca, *é que ouvem e executam todas as notas, todos os tempos, todos os tons, todas as alturas, todas as intensidades, todos os intervalos* (1998:28). Poderíamos dizer que quando os negros dançam, já não são negros que dançam, eles são a própria dança dançando. Não uma dança como uma entidade universal e abstrata. Mas essa dança concreta, pontual, possível pela atualização de uma variedade de afetos que atravessam seus corpos que sensificam os elementos musicais e que nós só percebemos através de seus movimentos. Isso é uma individuação sem sujeito. Há um processo similar na escrita lispectoriana. Ela capta forças intensivas, imprevistas, atonais convertendo-as não em significados, mas em sensações através dos ritmos de Martim com a natureza.

Em *A paixão segundo G.H*. o símbolo gráfico -- -- -- -- -- -- -- que aparece no início e fim do livro, nos indica que a narração se insere no meio de algo. E isso não é exatamente uma formação musical, deslizar pelo meio, acomodar e impor ritmos? Assim como a música não reside no som, conforme argumenta Gabrielle D'Annunzio (*apud* Ramos 1994:175), mas no silêncio que antecede e que lhe segue, igualmente a escrita é o ritmo entre esses intervalos de silêncio. O espaço narrativo do livro é a cobertura de uma artista plástica, G.H., precisamente o quartinho de sua ex-empregada Janair, que no princípio é uma caverna, útero do mundo, onde *um tremor seco de*

carvão seco incrustava na parede, quase que do tamanho real, as figuras de um homem nu, uma mulher nua e um cachorro feitas por Janair. O quarto é antigo e inaugural, uma escrita ancestral de uma língua feita somente de gestos e sons:

> O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio. Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranquila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana (PSGH, 47).

Aos poucos o quarto desconhecido vai se transformando em deserto, onde uma barata o enche de vibrações como se fosse uma cascavel com seus guizos: *como te explicar? Eu estava no deserto como nunca estive. Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama* (PSGH, 64). O deserto é povoado, dizem Deleuze e Guattari, *não é um corpo morto, mas um corpo vivo, e tão vivo e tão fervilhante que ele expulsou o organismo e sua organização* (1995: 43). Aqui está uma espacialidade sempre buscada por Clarice: espaço mínimo de potência máxima: *aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo* (PSGH, 65). Onde a música aparece como força desterritorializante que atravessa os espaços, a escrita e o pensamento como fluxos moleculares e intensos que faz sonoros elementos não humanos, caóticos, vitais: sopros e silêncios, ruídos e vibrações: a *respiração do mundo*. A matéria branca que sai do corpo da barata esmagada por G.H. é matéria-viva vibrante, silenciosa. Matéria primeira não porque substancial, mas porque contingencial, sonora, matéria-encontro, matéria-espanto, amorfa, não-orgânica, matéria molecular, eletrônica:

> é que o molecular tem a capacidade de fazer comunicar o elementar e o cósmico: precisamente porque ele opera uma dissolução da forma que coloca em relação longitudes e latitudes as mais diversas, as velocidades e lentidões as mais variadas, e que assegura um continuum estendendo a variação muito além de seus limites formais (Deleuze; Guattari 1997: 98).

O som vibrátil da barata, que estende o quarto em deserto, é onda e energia sônica que atravessam todo o espaço formando um devir-sonoro da escrita. Essa sonoridade abre um tipo especial de sensação que registra as intensidades e os movimentos dos sons, uma sensibilidade que dirige os sentidos aos gestos imperceptíveis, imanentes da vida: *é quase impossível. É que no neutro do amor está uma alegria contínua, como um barulho de folhas ao vento* (PSGH, 136). Som 'neutro', 'inexpressivo', 'atonal'*: o contato com a coisa tem que ser um murmúrio* (PSGH, 164). O contato com a coisa, ou seja, a relação, o *intermezzo* é murmurante. Entre dois silêncios há um sussurro. Não se toca a coisa, *a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente* (PSGH, 141). Não se toca o nó vital que é germe, *que é uma existência satisfeita em se processar, profundamente ocupada em apenas se processar, e o processo vibra todo* (PSGH, 142), mas ressoa-se suas oscilações formando uma mapa flutuante.

Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, o espaço é o abalo corporal de Lóri, a sede de viver que escorre num *choro seco, choro mudo e sem som* que ecoa na secura do dia e ressoa na garganta seca da cigarra que não parava de rosnar *este silêncio feito de calor que* a *cigarra rude torna sensível* (ALP, 24). Para depois, no processo de sua aprendizagem amorosa, arrebentar em mar, em um *ritmo de vida no mar* (ALP, 80), em um novo corpo, corpo de *supermulher,* atento, à escuta das vibrações da vida: *pois ela*

adivinhava que a alegria viria talvez como um som simples quase aquém do nível de audição (ALP, 64).

O escritor Rodrigo S.M, em *A hora da estrela*, já no início nos adverte que o *universo jamais começou* (HE, 11), que nos escreve neste instante e *não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira* (HE, 13) – Ritmos –; que suas palavras nascidas do corpo *são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, renda, música transfigurada de órgão* (HE, 16). O espaço se torna, então, uma *rede vibrante e rica* (*Idem).* Rodrigo S.M escreve uma história, mas nos faz saber que *os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona* (HE, 24). A hora da estrela é um sussurro. É o que vibra entre os fatos, o que escapa aos fatos, às narrações, à história. O que vibra entre os fatos é o sertão de Macabéa, geografia estriada, fluxos sertanejos, meio vibratório que reverbera as notas do sol. *O sol é a tensão mágica do silêncio* (AV, 38), o que vibra entre os fatos, então, é a ex-tensão do vazio: desertificação e desestratificação. *Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero* (Deleuze; Guattari, 1996:12). Macabéa é um sussuro silente, correntes migratórias e sonoras. Macabéa é uma energia migratória e sonora. Um ritmo atonal, uma diferença na paisagem e partitura do Rio de Janeiro. Modo sertanista - *os modos são tudo o que se passa: as ondas e as vibrações, as migrações, limiares e gradientes* (*Ibidem*, p. 13). A secura fértil de um corpo murcho que, no entanto, é *vasto seu sopro de vida quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida* (HE, 60). Macabéa é grão solar, é sim molecular, afirmação da vida no que ela tem de mais brutal: a morte. Mas Macabéa não morre: *morrendo ela virou ar* (HE, 86), *geometria inflexível*, *zero infinito*. Macabéa é vida. Ínfima porque absoluta. Embriologia do silêncio.

Microcosmo sonoro: *no fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada* (HE, 87). Música lumínica, estrela. Mais veloz que qualquer palavra ou significado, ela é *supersônica de vida. Ninguém percebia que ela ultrapassava com sua existência a barreira do som* (HE, 51).

Em *Água viva*, ela se dirige aos leitores e leitoras dizendo que lhes transmitem *não uma história mas apenas palavras que vivem do som* (AV, 25). O espaço, dessa maneira, é desterritorializado, todos os mapas se desfazem e se refazem num potente canto, às vezes aquático, às vezes telúrico, às vezes respiratório, mas sempre molecular, não estruturado, que inventa uma matéria rítmica, um procedimento atonal que põe em relação elementos heterogêneos que não se harmonizam em uma unidade, ao contrário, que se desviam em microacontecimentos, sensações, modulações, intensidades autônomas. A exemplo da música experimental que abandona a ideia de música como estrutura consciente do tempo, ou seja, como uma progressão lineal de algo que provém de um lugar determinado e se dirige a um final preestabelecido, *Água viva*, como o próprio título já indica, aposta no fluxo como estratégia narrativa que coloca em jogo assimetrias, imponderáveis, não-sabidos, vazios experimentados em suas diferenças e irredutíveis à própria compreensão narrativa. *Água viva* é um livro que duvida, narrativa sem pontos fixos, acentral, ancorado *no instante-já* que não cessa de passar, matéria viva que escapa ativando o movimento: *aquilo que ainda vai ser depois – é agora. Agora é o domínio de agora. E enquanto dura a improvisação eu nasço* (AV, 87). A água, esse objeto gritante atrás do pensamento, é um dispositivo sonoro que atravessa a escrita provocando a deslocação e mesmo a destruição dos sentidos que se estilhaçam em *vibração de cristal ecoante* (AV, 84).

Abre-se, assim, um território eletrônico de variação contínua, de devir e danças moleculares.

Na primeira página, em destaque, a frase:

Quero escrever movimento puro.

Esse é o espaço de *Um sopro de vida (pulsações)*. Diálogo entre um autor e sua personagem. Numa espécie de prefácio, o personagem AUTOR diz que *tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido* (SV, 20). São sopros de vida, pulsações, movimentos puros. É um plano de imanência. Em *Espinosa: filosofia prática,* Deleuze diz:

> Um plano de imanência não dispõe de uma dimensão suplementar: o processo de composição deve ser captado por si mesmo, mediante aquilo que ele dá, naquilo que ele dá. É um plano de composição, e não de organização nem de desenvolvimento (2002:133).

E acrescenta dizendo que a música, os silêncios e os sons pertencem ao plano de imanência. Espaço onde:

> Não há mais forma, mas apenas relações de velocidade entre partículas ínfimas de uma matéria não formada. Não há mais sujeito, mas apenas estados afetivos individuantes da força anônima. Aqui, o plano só retém movimentos e repousos, cargas dinâmicas afetivas: o plano será percebido como aquilo que ele nos faz perceber, passo a passo (*Idem*).

Ainda no prefácio, o personagem AUTOR diz que está escutando música, Debussy, Bach, Mozart, Chopin, Schoenberg e Beethoven. Mas os nomes dos músicos aparecem como evocação de intensidades, *libertação de um destino* (coerência narrativa), energia desconfigurante e rítmica, uma *carga afetiva* que corta a narrativa: quem escreve silencia a narração para a música soar, quem lê, agora terá que escutar a música. É uma fragmentação da voz do narrador que faz com que as palavras (unidades linguísticas com um

significado) desafinem produzindo ruídos: *Eu queria que me dessem licença para eu escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra. E prescindir de ser discursivo. Assim: poluição* (SV, 14). No entanto, o rumor, como belamente diz Barthes:

> implica uma comunidade de corpos: nos ruídos do prazer que funciona, nenhuma voz se eleva, conduz ou se afasta, nenhuma voz se constitui; o rumor é o próprio ruído do gozo plural – mas de nenhum modo maciço (a massa, pelo contrário, tem uma só voz, terrivelmente forte) [2004: 95].

O ruído não seria justamente uma matéria não formada, uma força anônima que faz perceptível uma pluralidade sem reduzi-la a uma unidade? A narrativa, assim, na beira de sua aniquilação, abre-se ao ruído: *é como distinguir a própria voz que quase se confundiria com o coro uníssono de muitas vozes: sentir o canto na garganta e ouvir-se* (SV, 149). Em tal narrativa não há mais sujeito, mas dinâmicas de intensidades, movimentos vitais, *afetos não subjetivados*. Barthes fala de um *lençol de gozo*, um fundo musical, uma *trama sonora* que faz o aparelho semântico irrealizável, tornando o *sentido um ponto de fuga do gozo* (2004:95).

Como diálogo, o livro também é uma atenção posta no intervalo, uma escuta. É exercício de não mais falar em nome das coisas, mas deixar as coisas falarem. Fazer audíveis as palavras, fissurar seu significado para ouvir seu canto plural: silêncios, ruídos, vibrações, intensidades assignificantes nascentes dos entrelaçamentos que as constituem: *há leve trepidação inaudível nas árvores: ouve-se essa trepidação com a pele do corpo* (SV, 146). Interiorização exteriorizada, exteriorização interiorizada, a vida é exercida na amplitude, o movimento é dobra e desdobramento: *quero me multiplicar para poder abranger até áreas desérticas que dão ideia de imobilidade eterna* (SV, 14).

A música era da categoria do pensamento

O pensamento de Clarice Lispector se aproxima muito da música experimental, que Cage diz ser *un acto cuyo resultado es desconocido* (*apud* Nyman 1999:21). É um pensamento sem garantia: *tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido* (AV, 9). Agora, que ninguém diga que pensar o desconhecido é escrever o que vier à cabeça, isso seria uma afirmação simplista, o gesto é mais exigente, temos que reformulá-lo assim: pensar o desconhecido é correr o risco de seguir o instante sem encadeá-lo em uma unidade significativa. Desafixar a continuidade, como sugere Cage, para colher o fluxo ali onde ele não reúne os fragmentos, e sim afirma a totalidade fragmentária do instante. É confiar no instante, confiar no que se nos apresenta sem buscar nenhuma interioridade ou além que explique ou justifique. Uma das imagens recorrentes na filmografia de Tarkovsky é a de uma gota de água caindo sobre uma superfície líquida e seu som, sua ressonância, seu ritmo, sua insistência. Uma vez alguém lhe perguntou o que significava aquela imagem e ele respondeu que nada, nada mais do que se via na imagem. Se pensarmos que essa gota de água encerra algum sentido oculto, ou seja, se o que acontece é distinto do instante, do que ocorre, é algo que há que descobrir, então, entramos nos ciclos das representações. E como diz o próprio cineasta, o que há está na imagem, no que ocorre, no instante. Não há sentido oculto em uma água caindo, a água caindo é o acontecimento, e isso é assombroso, já que qualquer gesto, movimento ou tempo que obstrui nossas referências é causa de recusa, nos perturba, nos arremessa a uma instância incomensurável que não nos permite sistematizar a experiência.

David Tudor, que foi o primeiro a interpretar *Music of Changes* de Cage, peça que abandona os números de compassos e períodos de tempo para expressar-se em termos de extensões que existem unicamente no espaço (da partitura), cuja velocidade de percurso é imprevisível, comenta que ao contrário do que poderia parecer, essa liberdade que a peça oferece exige uma grande disciplina, porque não se pode executá-la a menos que se esteja preparado para qualquer coisa a qualquer momento:

> ser instrumentalista conlleva prepararse físicamente para el próximo instante (...) Tuve que aprender a limpiar mi conciencia de cualquier momento anterior, para poder producir el siguiente. Esto me ayudó a conseguir libertad, la libertad de hacer lo que fuese, y así aprendí a ser libre durante una hora seguida (*apud* Neyman 1999:95).

Clarice diz que *descobrir que se é livre é uma violentação criativa* (Lispector 2013:124). Porque toda criação nos impele a efetivar nossas potências e não há nada mais violento do que o contato com essa força que nos arremessa a outros ritmos e velocidades e nos pedem o impossível: transformações contínuas para criar novos pensamentos e sensibilidades, ou ainda, novas sensibilidades pensamentais.

A música aparece em Clarice não como matéria a ser pensada, mas como matéria do pensamento*: o pensamento só era igual à música se criando* (PCS, 54). O gerúndio 'criando' não é uma forma verbal escolhida aleatoriamente. Vejamos, ele não possui nem flexão de tempo nem de modo, simplesmente indica uma ação em andamento, um processo não finalizado. Podemos dizer que ele é uma duração, expressa um tempo liberado de medida, é o tempo não pulsado do *Aion,* tempo do acontecimento ou do devir, é a *oscuridad del ahora o del instante acabado de vivir* (Bloch *apud*

Jiménez). Em um belíssimo texto, *Conferencia sobre nada*, publicado em Incontri musicali, Cage performatiza uma formação musical, partindo do nada:

> Estoy aquí y no hay nada que decir (...) No tengo nada que decir y estoy diciéndolo y esto es poesía (não paginado); Y llegando al nada: todo lo que sé acerca del método es que cuando no estoy trabajando pienso a vezes que sé algo, pero cuando estoy trabajando está bien claro que no sé nada (1999: 85).

Tal procedimento indica justamente que não há nada, ou não deve haver nada, antes e depois da música. A música não segue nenhum roteiro nem explica nada: *não se compreende música: ouve-se* (AV, 10). Ela é uma duração, a liberdade rigorosa de descolar-se na claridade ofuscante do instante, um movimento *que transporta al oyente al momento en el que él está* (Cage 1999:48). Se a música é matéria do pensamento clariciano é porque a matéria musical é um *intermezzo* que passa entre o sujeito e o mundo, ou seja, a música nos confere sensações que impedem que o pensamento se organize e se desenvolva segundo uma consciência ou uma finalidade racionais:

> Pensava simples e claro. Pensava música pequena e límpida que se alongava num só fio e enrolava-se clara, fluorescente e úmida, água em água, meditando um arpejo tolo. Pensava sensações intraduzíveis distraindo-se secretamente como se cantarolasse, profundamente inconsciente e obstinada, ela pensava um só traço fugaz: para nascer, as coisas precisam ter vida, pois nascer é um movimento (L, 37).

O que percebemos nessa passagem é uma composição diagramática do pensamento, pois está instalada em um móvel em processo. Assim a música (*pequena e límpida*, como um instante?) se expande em um fluxo sinestésico (luminescências, umidades, arpejos) que segue uma linha reta (nem começo nem fim) que não

representa nem oculta nenhuma ideia, constrói modulações intensivas de sensações como modo de pensar. Mas as sensações não são projeções subjetivas, descrições de sentimentos, tanto é assim, que as personagens claricianas se deslocam de marcas histórias pessoais, não agem como sujeitos que operam a síntese das coisas, ao contrário, elas passam por processo de despersonalização e experiências que fazem de suas vidas, simplesmente vida, uma imanência, como sugere Deleuze. A imanência, ainda seguindo o filósofo francês, é a superação da aporia sujeito-objeto, já que é uma vida impessoal, mas singular, *que desprende um puro acontecimento, liberado dos acidentes da vida interior e da vida exterior, isto é, da subjetividade e da objetividade daquilo que acontece* (Deleuze 2002:13-14). É um entrelaçamento (sujeito-mundo), uma potência que ao atualizar suas existências, os supera como unidade acabada (mundo) e consciência sintetizadora (sujeito). Nesse sentido, Deleuze argumenta que a sensação do empirismo simples, não dá conta da imanência, porque ela é somente um corte na corrente da consciência. A imanência, então, aparece na passagem de uma sensação para outra na qualidade de devir, como aumento ou diminuição de potências. Assim, à pergunta o que é uma imanência? a resposta é a mais simples e terrível: uma vida. A passagem de uma sensação a outra, isto é, o fluxo de sensações; dessa maneira, vincula-se não a um sujeito, mas à própria corrente vital. Uma sensação se cruza com outras e forma o infinito de um instante, de um lugar, de um pensamento. A sensação é sempre uma multidão, heterogeneidades sensitivas que nos remetem ao *nó vital.* Ela não encerra nada, pelo contrário, revela as forças informais e germinais do mundo, ela é nua como algo que acaba de nascer:

> Tremia nela pensamentos de vidro e sol. Eu posso renovar tudo com um gesto, sentia, bravamente, úmida como uma

> coisa nascendo, mas confusamente sabia que esse pensamento era mais alto que a sua realização e nada fazia perplexa e serena, nenhum gesto (L, 54).

Se música e pensamento em Clarice são da mesma categoria, se ambos vibram no mesmo movimento e espécie é porque ambos são fluxos de sensações, imanência. Ambos são procedimentos de individuação liberado do sujeito e da forma, nascimento de uma matéria não subordinada aos moldes, mas surgida das modulações das pulsações do fora. Debussy, que iniciou uma nova linguagem musical livre das ataduras da tonalidade, considerava que o som era uma *matéria viva* (Ramos 1994:15) colhido na natureza, sendo que essa deveria deixar de ser o palco dos dramas humanos para converter-se em uma entidade autônoma. Desse modo, ele emancipa o som de sua função narrativa e cria uma nova percepção sonora ancorada não no sentimento do autor, mas na sensibilização dos fenômenos da natureza, na evocação de mundos etéreos em movimentos errantes, como o mar, o vento e as emoções, mas, não mais como drama subjetivo, mas como afetos assubjetivados: matéria liberada do sujeito e da forma. A consistência ontológica tanto da música quanto do pensamento não está feita de estruturas unificadas, mas de relações de forças e potência de afetos. As narrações que Lispector faz das personagens pensando constituem um movimento em forma de diagrama sem pretender com isso refletir a incomunicabilidade de uma interioridade, mas dirigir-se aos sentidos para fazer perceptíveis os arquejos imperceptíveis da vida:

> Ela pensava sem inteligência a própria realidade como se enxergasse e nunca poderia usar o que sentia, sua meditação era um modo de viver. Chegava-lhe informe de si mesma porém ao mesmo tempo nela tilintava alguma qualidade precisa e delicada como números finos penetrando em números finos e de súbito um novo número leve soando polido e seco – enquanto a verdadeira sensação do corpo todo era expectante (L, 30).

O apelo constante às formas gráficas (traços, curvas, linhas ou círculos) remetem ao movimento mesmo do pensamento, à sua fisicalidade e repartição energética no tempo e no espaço. É uma espécie de sonograma do pensamento que registra seu nascimento, sua longitude (encontros com outros corpos e composição de movimentos em função desses encontros) e latitude (variação de potência, passagens, devires, voos e quedas):

> Enquanto durava o segundo longo ela pensava e sua lucidez era a própria claridade crua do luar; mas não sabia o que pensava; pensava como uma linha parte de um ponto prologando-o, pensava como um pássaro que apenas voa, simples direção pura (L, 177).
>
> Linhas luminosas, secas e velozes riscavam sua visão interior, sem sentido, escapulidas de alguma fresta misteriosa, e então, fora o próprio meio do nascimento, débeis e tontas. Ela podia pensar em todos os sentidos, fechando os olhos, dirigia dentro do corpo um pensamento da qualidade do que nasce de baixo para cima ou senão do que percorre correndo o espaço aberto – isso não era palavra ou conteúdo mas o próprio modo de pensar orientando-se (L, 52).

Conforme Klee, a arte é a coincidência visível do espírito, do conteúdo com a expressão dos elementos formais e do organismo formal (1979: 55). A escrita, podemos dizer, é um gráfico de traços e de energias lineais, espaciais, temporais, sonoras, cromáticas, etc. formadas pela convergência do pensamento com as mãos. Ainda segundo Klee, quanto mais a arte valoriza o trabalho gráfico, mais ela minora o aparato próprio da representação. Assim, as formas gráficas claricianas não são uma maneira de narrar o pensamento ou as sensações das personagens, mas uma maneira de criar pensamentos e sensações. Funciona como um elemento desterritorializador que liberta o pensamento da palavra:

> É que às vezes ela pensava pensamentos tão adelgaçados que eles subitamente se quebravam no meio antes de chegar ao fim. E porque eram tão finos, mesmo sem completá-los ela os conhecia de uma só

> vez. Embora jamais pudesse pensá-los de novo, indicá-los com uma palavra sequer (1979: 35).

O pensamento, libertado das palavras, atinge a dimensão musical: *eu não pensava pensamentos, porém, músicas* (PCS 85). Desse modo, o pensamento ganha uma materialidade etérea e fugaz como a textura de um intervalo, de um instante infinito, um espaço vazio, um tempo não pulsado, um silêncio vibrante:

> Apenas um segundo quieto talvez separando um trecho da vida ao seguinte. Nem um segundo, não pôde contá-lo em tempo, porém longo como uma linha reta infinita. Profundo, vindo de longe – um pássaro negro, um ponto crescendo do horizonte, aproximando-se da consciência como uma bola arremessada do fim para o princípio. Explodindo diante dos olhos perplexos em essência de silêncio. Deixando depois de si o intervalo perfeito como um único som vibrando no ar. Renascer depois, guardar a memória estranha do intervalo, sem saber como misturá-lo à vida. Carregar para sempre o pequeno ponto vazio – deslumbrado e virgem, demasiado fugaz para se deixar desvendar (PCS,176).

Claro, qualquer um pode dizer: mas ela usa palavras. Sim, ela é a primeira a dizê-lo. Mas usa a *sucata da palavra*, *fragmentos fonéticos*, *convulsão da linguagem, rumor da linguagem, sílabas sem sentidos,* qualquer resíduo vibrátil que libera a palavra (e o pensamento) do seu poder de significar para desdobrá-la em ritmos vitais e nascentes:

> Tropas de quentes pensamentos brotavam e alastravam-se pelo seu corpo assustado e o que neles valia é que encobriam um impulso vital, o que neles valia é que no instante mesmo de seu nascimento havia a substância cega e verdadeira criando-se, erguendo-se, salientando como uma bolha de ar a superfície da água, quase rompendo-a (PCS 223).

É a música que devolve ao pensamento seu timbre vital porque é ela quem fragiliza sua estrutura racionalista-significativa-representativa para fazê-lo palpitar no plano das intensidades, das

forças e das sensações: *bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo* (AV, 42). A música por excelência em Clarice Lispector é a do latejo vital, porque, como diz Deleuze (1988), *pensar é estar à escuta da vida*, ou, como ela mesma diz: *viver era o único pensamento que se pode ter* (ME, 253). Composto pela mesma matéria que a música, o pensamento clariciano não se fecha sobre a recognição ou acumulação do saber, é acontecimental, forma-se nos encontros e na trajetória de aprendizagem: *uma vez terminado o momento de vida, a verdade correspondente também se esgota. Não posso moldá-la, fazê-la inspirar outros instantes iguais* (PCS, 116). Desse modo, ele não se apresenta como pontos (de chegada e de partida), mas como linhas (movimentos) que não cessam de saltar, fissurar e abrir deserto e vazio que sirvam de passagens para a vida.

No entanto, há um jogo interessante na dinâmica clariciana de tratar a palavra, ao mesmo tempo que essa é estilhaçada, ela aparece como corpo, uma coisa, uma rigidez, um *isto*:

> Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo. A coisa é a materialização da aérea energia. Eu sou um objeto que o tempo e a energia reuniram no espaço. As leis da física regem meu espírito e reúnem em bloco visível o meu corpo de carne (SV,104).

Desse modo, a palavra não representa outros corpos, ela entra em relação com outros corpos, é um pensamento tocado pelas coisas, pela inteligência das coisas, por isso musical: *seu pensamento era apenas o ritmo das rodas* (CS, 169). Como relação, como ritmo, a palavra diz somente as diferenças, as intensidades das coisas, do mundo, diz em ruídos, músicas, sons, sensações, silêncios, pulsações, diz através de todos os elementos que ela reúne em si, mas que não

pode dizê-los, que permanecem indizíveis na sua rigidez translúcida. No entanto, se *as palavras são pedras duras,* é porque são a tensão, a membrana, a corda, o acordo e o acorde que ressoa o mundo. Assim como os instrumentos musicais são as durezas de onde a fluidez musical nasce e ressoa.

Substrato vibrátil da matéria

Clarice Lispector, persistentemente, faz suas personagens e, consequentemente, sua escrita e pensamento, passarem por processos desvinculantes de qualquer característica molar para alcançar aquilo que ela às vezes chama de inexpressivo, sopro, ar, placenta, plasma, água, it, nó vital etc., para levá-los a um estado larvar, estado entre nascimento e evaescimento: *cheguei finalmente ao nada. E na minha satisfação de ter alcançado em mim o mínimo de existência, apenas a necessária respiração – então estou livre. Só me resta inventar* (SV, 71). Dessa maneira, suas personagens, escrita e pensamento são sem forma, ou ainda, há que considerá-los como gêneses, movimento, formação. Como diz Klee (1979), o caminho é o fundamental na obra. A forma é natureza morta, a formação é prosseguir com energia o caminho. É desse modo que sua escrita-pensamento atravessa as coisas e vai além do real e do imaginário, caracterizando-se por uma materialidade energética sempre por se atualizar. É uma tensão que interioriza no corpo da palavra o movimento sensível que descreve a formação e as forças invisíveis que a determina. Assim, só é possível vislumbrá-la em movimento, na esfera germinativa do seu acontecer. É certo que reservarmos a palavra acontecimento para os grandes eventos históricos. Mas, segundo Ulpiano (1995), o acontecimento é a chegada de uma nova dimensão do tempo, sendo assim, nosso cotidiano está repleto de

microacontecimentos, porque cada instante instala uma nova dimensão no tempo, portanto é um acontecimento; cada instante é uma vibração que energiza do tempo. A vibração é um limiar. Se para Klee o gris é o ponto de inflexão da criação, o entre que combate a onipresença amorfa da luz e a impotência informe do negro para dar o salto do caos à ordem (1979:83), sem deixar de trazer para essa ordem o impulso e o tremor do salto, para Clarice, a vibração é esse *germe-caos,* que ao mesmo tempo que rompe com os dados figurativos da palavra, ou seja, desconfigura, caotiza a palavra, é um ritmo germinal que fecunda novas dinâmicas de sensibilidades. A *vibração é sensação* (Deleuze 2009:51), mas sensação confusa que suscita ao nascer. A vibração é a passagem de uma sensação a outra, o desnível de sensações, que como vimos anteriormente, é uma imanência, uma vida. De onde o germe aparece como presença privilegiada, uma vez que ele é o estado do corpo que foge da representação do organismo, é um CsO, estado do corpo formado *por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmincas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamentos de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias* (Deleuze, Guattari 1996:12). Acolher o desconhecido, o instante, o acontecimento na escrita, é escrever as sensações, não as sensações empíricas, que ainda depende dos dados figurativos ou representativos, mas a passagem de uma sensação a outra, nesse intervalo vibrante que percorre o corpo-sem-órgãos das sensações, criando um ritmo vital e atonal.

A vibração tem a mesma textura do tempo musical, tempo sem osso, não pulsado, não medido, durações vitais que não se reúnem em uma forma métrica, mas devém em moléculas sonoras, em oscilações rítmicas. Sabemos que a onda é uma perturbação no meio que se propaga transportando energia, sem que haja matéria. Agora,

o som é uma onda mecânica, portanto ele necessita de um meio material para se propagar. Há um quiasmo do sensível no som. Ainda que este seja impalpável e invisível, ele é produzido pela movimentação dos corpos, é uma energia corporal. Essa característica o situa entre o material e o imaterial, faz dele um elemento informe, híbrido, de passagem. Por isso o som nos permite uma elaboração senso-mental que nos instala em um devir. Ele diz o que não se deixa dizer de outra maneira: o movimento mesmo da vida. À música que o movimento da vida produz, Clarice chama de *projeção vibrante da matéria*:

> Movimentos ainda sem adjetivos. Inconscientes como a vida primitiva que pulsa nas árvores cegas e surdas, nos pequenos insetos que nascem, voam, morrem e renascem sem testemunhas. Enquanto a música volteia e se desenvolve, vivem a madrugada, o dia forte, a noite, com uma nota constante na sinfonia, a da transformação. É a música sem apoio em coisas, em espaço ou tempo, da mesma cor que a vida e a morte. Vida e morte em ideias, isoladas do prazer e da dor. Tão distantes das qualidades humanas que poderiam se confundir com o silêncio. O silêncio. O silêncio, porque essa música seria a necessária, a única possível, projeção vibrante da matéria. E do mesmo modo por que não se entende a matéria e não se percebe até que os sentidos com ela se choquem, não se ouviria sua música (PCS, 97).

Os antigos consideravam os fenômenos acústicos como exteriorização do mundo físico. Como já vimos, os babilônios e depois os gregos consideravam que o substrato do universo era principalmente vibratório. Empédocles dizia que os sons atuam em nosso interior como uma campânula. Ramón Andrés (2008) diz que o despertar do inconsciente para o som do mundo se converte no que hoje entendemos por música, fruto dessa osmose acústica que se produz entre o dentro e fora e efeito da observação do modo como a matéria sonora acomoda ou não em uma estrutura, transforma-se

em uma maneira de relação e organização humanas que coloca em cena o comum e o inexplicável. O som, assim, assume na escrita clariciana um ponto crucial, ao mesmo tempo que ele adensa o indizível do *pensar-sentir*, aumenta, igualmente, a potência e a possibilidade de sintonia com o mundo. A única forma de chegar ao "é" (isto que escapa, não é mais o mesmo no próximo instante, isto que é um vir-a-ser, que morre, move, revive) da coisa que ela tanto perseguia, é através desse movimento comum e inexplicável dado no gesto de co'mover-se, abalar-se, vibrar. Vibrar é a valentia de atravessar o desconhecido e ser atravessada por suas potências imprevisíveis sem domesticá-lo em um sentido:

> E eis que percebo que quero para mim o substrato vibrante da palavra repetida em canto gregoriano. Estou consciente de que tudo que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando, sílabas cegas de sentido. E se tenho aqui que usar-te palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já. Lê então o meu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba, lê o que agora se segue: "com o correr dos séculos perdi o segredo do Egito, quando eu me movia em longitude, latitude e altitude com ação energética dos elétrons, prótons, nêutrons, no fascínio que é a palavra e sua sombra. Isso que te escrevi é um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já (AV, 11).

A vibração e as ondas são o que caracterizam o movimento das partículas elementais, dos últimos constituintes da matéria, ou seja, o que "é", vibra, o "é" é vibrante. A música, mas em especial a vibração, sendo um elemento não formalizado, nem física nem semioticamente, cumpre na escrita de Lispector uma função diagramática, trata-se da conjunção de matéria e energia que se apresenta somente em graus de intensidade, de resistência, de

velocidade, lentidão e tensão narrativa. Assim a escrita funciona diretamente colada às sensações e aos movimentos do real, já que o diagramatismo, segundo Deleuze e Guattari, *não funciona para representar, mesmo algo real, mas constrói um real por vir, um novo tipo de realidade* (1995b 86). Desse modo, as vibrações não se apresentam como conteúdo ou significado, mas como energia, *substrato vibrante*, que desterritorializa os conteúdos e os significados formando um complexo de sensações.

A escrita clariciana, portanto, é absolutamente matérica, porque é afirmação do mundo, da vida, ela não propõe nenhum além, nenhum extra-mundo, é um mergulho profundo na pele desse mundo, e a pele do mundo é matéria plástica, em de-composição que libera no seu movimento energias, forças, quanta num mapa eletrônico em estado de equilíbrio instável que atualizamos a cada passo, a cada encontro.

Cada som é uma individualidade vital, ou seja, é uma relação complexa entre velocidades diferenciais de partículas, signos e energia num plano imanente. Os sons nascem entre as coisas, efetuam-se no meio delas, acomodando ou impondo ritmos como numa partitura musical. A sonoridade, manifestação do substrato vibrátil da matéria, abre, então, a escrita clariciana a uma fluição sinestésica. Os sons afetam e são afetados por outros corpos formando uma cartofonia cinética (repouso e movimento) e dinâmica (velocidade e lentidão) onde eles já não são exclusivamente sonoros, mas táteis, visuais, olfativos e gustativos, conforme os quadros que apresentamos abaixo:

sons táteis
Vejo que nunca disse como escuto música – apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraiando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração. Substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos (AV,11).
Joana encostava a têmpora direita no banco e deixava-se atordoar pelo doce ruído das rodas, transmitido sonolentamente pela madeira (PCS, 44).
No disco de vitrola as circunvoluções negras por um triz não se misturam com outros círculos mágicos: e daí sai a aura da música. Eu tenho aura musical. O disco eu o pego e perpasso de leve por pelos de meu braço e os pelos se arrepiam eriçados. É que sua aura toca a minha (SV, 117).
Respira opressa o perfume roxo e frio das imagens. E, subitamente, antes que pudesse compreender o que se passava, como um cataclisma, o órgão invisível desabrochou em sons cheios, trêmulos e puros. Sem melodia, quase sem música, quase apenas vibração. As paredes compridas e as altas abóbadas da igreja recebiam as notas e devolviam-nas sonoros, nuas e intensas. Elas transpassavam-me, entrecruzavam-se dentro de mim, enchiam meus nervos de estremecimentos, meu cérebro de sons. Eu não pensava pensamentos, porém música (PCS, 83-84).
Esse murmúrio, sem nenhum sentido humano, seria a minha identidade tocando na identidade das coisas (PSGH, 136).
Agora, contra os dedos extremamente auditivos do homem, somente a batida diminuta e célere do coração indicou que a ave não morrera e que o aconchego a resignara enfim a descansar (ME, 26).
Há leve trepidação inaudível nas árvores: ouve-se essa trepidação com a pele do corpo (SV, 144).
De fato a respiração já estremecia fecunda e já havia ameaça no coração ardente de cada vibração; a moça dormia com esforço sobre-humano. Sua respiração já se dividia nos primeiros objetos ... que eram de uma beleza extrínseca! (CS, 86- 87).
Mas o som se retinha à beira das ruas desertas (CS, 14)

Serenata de Toselli esquentando a rua (...) – a música ia tomando várias formas rápidas de objetos ... (CS, 49).
Mas só se ouviam as ruas escorrendo com a chuva (CS, 71).
A chuva cantava nos canos (CS, 72).
Ou era sua respiração apenas? Às vezes Lucrécia Neves bem sabia que era apenas sua respiração enchendo a noite. E às vezes os sons soprados tornavam-se um balido abundante de água (CS, 86).
A essa altura já se havia habituado à musica estranha que de noite se ouve e que é feita da possibilidade de alguma coisa piar e da fricção delicada de silêncio contra o silêncio (ME, 18).
Nenhum ruído e no entanto eu bem sentia uma ressonância enfática, que era a do silêncio roçando o silêncio (PSGH, 52-53)
Minha tensão de súbito quebrou-se como um ruído que se interrompe (PSGH, 68).
Tão delicado e estremecente como captar uma estação de música no rádio de pilhas. Mesmo pilha nova às vezes se nega. E de repente vem fraquinha ou fortíssima a abençoada estação que eu quero, lévida como um mosquito. Quem já falou no barulhinho seco e breve que faz o fósforo quando se acende a brasa e alaranjada flama? (SV, 97)
Revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar (PSGH, 45).
E então foi mesmo de sua boca que a doce confusão do campo nasceu. Um instante porém que a castidade se intensificasse mais e a pura voz desafinaria em amor, já em pleno tempo de cavalos arrastando carroças entre as coisas (CS,87).
Em menos de um segundo as palmas se separaram e uma e outra foi sufocar-se nos becos indeterminados pela escuridão (CS, 14).
Felipe falava com rumor perdido... Mesmo os ruídos do subúrbio vinham desmanchados em pálida salva de palmas (CS, 54).
Minha voz receberia o eco igual e indiferente das paredes da terra (PCS, 36).
– Vamos, disse Felipe, e a voz do homem soava como afastar ramos, e como passos (CS, 56).

E a mulata cantava tão alto que mesmo perto da cacimba alguma nota mais aguda chegava solta. A fazenda toda zumbia (ME, 278).
Minha voz cai no abismo do teu silêncio. Tu me lês em silêncio. Mas nesse ilimitado campo mudo desdobro as asas, livre para viver. (...) Vibra-me esse it (AV, 51).
O silêncio ficou palpitando atrás dele em pequenos sussurros (PCS, 96).
O silêncio pulsava no seu sangue e ela arfava com ele (PCS, 97).
(..) no silêncio abriu água abundante, então ela debruçou-se para divisar o balde que a água enchia num som cada vez mais raso e cantante, o coração curioso como e de uma velha (CS, 190).
Pois os risos fazem parte do volume do silêncio, (...), mas o riso era no próprio sangue e não se ouve (PSGH, 125).
Os gritos não eram setas isoladas, mas fundiam-se no que existia (PCS, 92).
De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado, o grito ficara me batendo dentro do peito (PSGH, 51).
Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante (PSGH, 67).
O que sou nesse instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeço totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. (...) Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento (AV, 79).
Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila. O beijo no rosto morto (SV,13).
Dê um grito de dor! Um grito vermelho! E as lágrimas rebentam a comporta e lavam um rosto cansado. Lavam como se fossem orvalho (SV, 41).

Saiu e suas botas já começavam a fazer um ruído oco na prancha de madeira (ME, 245).

Sons visuais
– até que a madrugada tomou um tom agudo de vitral (CS, 152).
e o ar brilhava nos ouvidos finos, nervosos, inaudivelmente sonoros (L,30).
E a possibilidade de rumor que a escuridão favorece (CS, 26).
(...) é que se o silêncio faz parte natural da escuridão, ele não contara com a veemente mudez do sol. Sempre experimentara o sol com vozes (ME, 19).
E aquela claridade enérgica que o alarmara não passava de outra face do silêncio (ME, 20).
O silêncio do sol era tão total que seu ouvido, tornado inútil, experimentou dividi-lo em etapas imaginárias como num mapa para poder gradualmente abrangê-lo. Mas logo depois da primeira etapa o homem começou a rolar no infinito, o que o sobressaltou em advertência. O ouvido, tornando-se mais modesto, tentou pelo menos calcular em que terminaria o silêncio; em casa? em algum bosque? E o que seria mesmo a mancha ao longe – uma montanha ou apenas o escurecimento que vem do acúmulo de distâncias. Seu corpo todo doía (ME, 20).
Até que inesperadamente este lhe trouxe de novo, numa conquista de sua própria extrema atenção, a mesma espécie de desabitada estridência como se a claridade de tão insistente se tivesse tornado audível. (...) Mas quando aquele homem chegou ao alto da encosta – como se tivesse enfim captado uma ilusão perseguida a vida inteira e tocada na sua própria embriaguez, subitamente capturado por um redemoinho de finíssima alegria – o ar se abria em vento turbilhonante e livre. E ele se achou em pleno alarido que era tão inapreensível como se este fosse o som do poente (ME, 47).
Eu imaginei o barulho límpido de gotas de água caindo na água – só que esse mínimo e delicado ruído seria aumentado até além do som, em enormes gotas cristalinas com um badalar molhado de sinos que submergem. No ar gelado e atordoante as estátuas adormecidas (SV, 33).

AUTOR. – Ângela tem um diadema invisível sobre a densa coifa. Gotas brilhantes de notas musicais escorrem-lhe pelos cabelos (SV, 47)
ÂNGELA: O vestido todo parece tocado numa harpa (SV,63).
E o badalo de sinos é um badalar de ouro que espatifa no ar brilhantes e pássaros azuis (SV, 122).
Quero um grande painel heroico – em que eu literalmente me espalhe. Preciso de grandeza e de cheiro de capim. Saio dos meus abismos com as mãos cheias de frias esmeraldas, transparentes topázios e orquidáceas safiras. Sou uma vibrante clarineta de cristal (SV, 58).
O silêncio das cadeiras imóveis e finas
Na cama silenciosa, flutuante na escuridão (PCS, 34).
A luz alaranjada das 9 horas, aquela impressão de intervalo, um piano longínquo insistindo nas notas agudas, seu coração batendo apressado de encontro ao calor da manhã, e atrás de tudo, feroz, ameaçador, o silêncio latejando grosso e impalpável (PCS, 92).
Aos poucos, porém, a praça de pedra se perdeu entre os gritos com que os carroceiros imitavam os animais para falar com eles (CS, 16).

Som olfativo
Os sons animavam o cheiro de peixe, passeavam focos luminosos por entre os ramos das árvores (CS, 91).
Quando soprou a lamparina, a escuridão se fez cheia de vento pela janela (ME, 75).
Eles andam de mãos dadas balançando os braços e se dão beijos suaves ao quase som odorante do jasmim (AV, 54).

Som gustativo

A música nauseante (CS, 87).

Os sons das protagonistas

Joana: pulsações selvagens

Também as personagens formam e estão formadas por um tecido sonoro que lhes confere um caráter fugidio. A primeira personagem, Joana, do primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, como já vimos, não pensava pensamentos, senão música. Assim mesmo, sua potência vital é associada com a água (mar) e o cavalo, duas personagens rítmicas, que iremos tratar mais adiante. Joana é tão incontornável que até sua memória é sonora:

> Joana sentia as vozes, compreendia-as ou não as compreendia. Provavelmente no fim da vida, a cada timbre ouvido uma onda de lembranças próprias subiria até sua memória, ela diria: quantas vozes eu tive... (PCS, 86).

A água e o cavalo são as duas potências que fazem com que Joana *se ultrapasse em ondas* (PCS, 224), que seu corpo se abra para o ar, *entregando-se à palpitação cega do próprio sangue* (PCS, 222). Deleuze e Parnet (1998) dizem que a música não conhece pontos, somente linhas. É aí que o cavalo e a água se fazem musicais, porque eles atingem a velocidade dos fluxos e traçam linhas na escritura, como se lançassem um som, que desterritorializa Joana, dividindo-a em *milhares de partículas vivas ... atravessando a limpidez sem névoas levemente, andando, voando* (PCS, 214) até a *morte-sem-medo* de onde ela se levanta *forte e bela como um cavalo novo* (PCS, 224). Eles são os elementos da transfiguração e fluição, vida-e-morte-e-vida, que percorrem Joana formando uma espécie de

territorialidade sonora entrecruzada por forças e afetos instantâneos e mutantes, entre uma criação e uma destruição, sístoles e diástoles: pulsações selvagens.

Virgínia: sonâncias transparentes e opacas

Virgínia, protagonista do segundo romance, *O lustre*, que não sabia pensar profundamente, erguia-se até a superfície do mundo com o *corpo à escuta* (L, 39) e sentia quando:

> Os ramos vergavam nervosos ao vento, a água escorria rápida e brilhante pelas folhas, um impulso sem direção torturava as árvores e do rumor sem ritmo nascia como um grande vento fresco de esperança de amar e viver (L, 44).

Tocada pelo mundo: *dizia-se ferida como um instrumento que liberta um som* (L, 218), ela também cantava, sons guturais que atravessavam as coisas, alcançando-as lá onde as perdia:

> Magra e suja, as veias do pescoço tremiam longas – ela cantava, puro som gritando, ultrapassando as coisas nos seus próprios termos. O importante eram os planos que a voz atingia. Em primeiro lugar, ela continuava pequena em pé da soleira na porta; enquanto isso as notas subiam como bolhas de sabão, brilhantes e cheias, e perdiam-se na claridade do ar (L, 22-23).

Bem como acordava vozes guardadas na garganta para atingir numa uivada um devir-animal:

> E era também de sua qualidade saber imitar choros de bichos, às vezes de bichos que não existiam mas poderiam existir. Eram vozes guardadas, redondas na garganta, uivadas, doídas e bem pequenas. Podia ainda fazer apelos agudos e doces como se animais perdidos (L, 23).

O próprio lustre, o objeto, é uma transparência opaca de sensações intraduzíveis que emite ondas que percorrem a escrita em claro-escuro, em silêncios e ruídos.

Lucrécia: trote de cavalos

Lucrécia cresce com a cidade. É rizomática, seu canto é da terra: *mesmo quando era pequena Lucrécia já mantinha por horas os olhos abertos na cama, escutando o ruído de uma ou outra carroça que passando pareceria marcar seu destino terrestre* (CS, 25); das águas: *as águas batendo na praia distante queriam transportá-la, mas o coaxar dos sapos a vigiava de perto* (CS, 145) e do ar: *o que sucedeu nesta tarde ultrapassou Lucrécia Neves numa vibração de som que se confundisse com o ar e não fosse ouvida. Foi assim que ela escapou de saber* (CS, 93). E *A cidade sitiada* tem a força inapreensível da trajetória de Lucrécia, dos trotes inalcançáveis dos cavalos.

Martim: dedos audíveis

Martim tem os dedos audíveis de andarilhar o escuro: *se fomos cegos por que insistimos em ver com os olhos, por que não tentamos usar nossas mãos entortadas de dedos?* (ME, 314). *A maçã no escuro* é um exercício de entender com *mãos entortadas de dedos*. Tateabilidade sonora. Tocar a maçã, mas no escuro. De noite todos os gatos são pardos, diz o ditado. O escuro instala o anonimato. Na noite, onde a visão, o saber, o pessoal são neutralizados, só pode elementos não formados, potências assubjetivadas, só pode haver experiência: entender com os dedos, dedilhar, tirar som no contato: formar um espaço sonoro onde as formas dão lugar as modulações do desconhecido, do tecido negro dos sons cosmolecular.

G.H.: mudez vibrante

G.H. é *mudez vibrante*, *fragmentos fonéticos*, fracasso da própria voz que cria as condições para ouvir o silêncio, a única linguagem possível, linguagem neutra e amorosa, aquela que se faz mínima e tensa para que a vida vibre na sua linha tênue*: o contato com o supersom do atonal tem uma alegria inexpressiva que só a carne, no amor, tolera* (PSGH, 144). É aqui que a vibração aparece em sua máxima expressão. No quarto vibrátil, *na zona de vibração coesa e controlada do nó vital* da barata, ela sabe que aí é o máximo onde se chega, que o próximo passo não pode ser dado porque *a irradiação opaca*[45] tanto de G.H. quanto da barata impede o que não seria mais contato, senão fusão. O limite que guarda a pulsação de cada ser, sua escuridão, sua diferença, é a vibração:

> Pois a coisa nunca pode ser realmente tocada. O nó vital é um dedo apontando-o – e, aquilo que foi apontado, desperta como um miligrama de *radium* no escuro tranquilo. Então ouvem-se os grilos molhados. A luz do miligrama não altera o escuro. Pois o escuro não é iluminável, o escuro é um modo de ser: o escuro é o nó vital do escuro, e nunca se toca o nó vital de uma coisa (PSGH, 141).

O nó vital, o germe é feito da *matéria alegre* (PSGH, 142*),* por isso, diz Clarice, *o germe é apenas sensível* (*Idem*), é o lugar de forças e potências insensíveis, desde o ponto de vista empirista. Assim, diante do nó vital, do germe, a sensibilidade se vê diante daquilo que só pode ser sentido, se vê diante de um limite que a obriga a elevar sua potência sensível[46]. Concomitantemente, força o pensamento a

[45] Essa irradiação opaca que fala Clarice, assemelha-se muito com o conceito de precursor sombrio de Deleuze, que falamos anteriormente, aquele elemento invisível, insensível, diferenciador das intensidades (diferenças).

[46] É o que Deleuze chamou de exercício transcendental, ciência do sensível, empirismo superior.

pensar aquilo que só pode ser pensado, mas, conforme Deleuze, *o ser do inteligível, como última potência do pensamento, é também o impensável* (2000:139). As faculdades encontram aí sua paixão, sua vibração, sua diferença radical. Elas se reencontram numa doutrina completa, que Deleuze chama de vitalidade (141). *É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno* (PSGH, 26). Certamente, na vitalidade não nos encontramos com os deuses, mas com os demônios, *potência do salto, do intervalo, do intensivo ou do instante, e que só preenchem a diferença com o diferente* (2000:143). Clarice anuncia esse exercício transcendental que situa a sensibilidade no nível dos fluxos vitais: *no inferno, o corpo não me delimita, e a isso chamo de alma? Viver a vida que não é mais a de meu corpo – a isto eu chamo de alma impessoal?* (PSGH, 126).

O desejo de G.H. de tocar a coisa é inegável. Há um desejo de união, um erotismo que permeia a narração*:*

> A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz (PSGH 65).
>
> Tão carente que só o amor de todo o universo por mim poderia me consolar e me cumular, só um amor que a própria célula-ovo das coisas vibrasse com o que estou chamando de um amor. Daquilo a que na verdade apenas chamo mas sem saber-lhe o nome (PSGH,23).

No entanto, esse desejo é atravessado pelo caos, por sua tessitura separadora e opaca, de onde o caráter tensional do livro manifestado nas vibrações do espaço, do calor, do estrídulo, da mudez, da barata, da matéria vida, do nó vital, do nada, do neutro, do inexpressivo, como se uma espécie de terremoto abalasse as linhas do livro:

> Só por um inesperado tremor de linhas, só por anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo

> experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida (PSGH, 19-20).

Ora, esses tremores não estão aí porque sim, eles formam uma linguagem assemântica, que a exemplo do grito, apresenta-se imediatamente, porque ludibria o simbólico, o código, impondo-se sensualmente, através das sensações. Como disse Valéry (*apud* Deleuze 2009), a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o rodeio ou a moléstia de uma história por contar. A sensação, no entanto, é caótica, ela desfaz no infinito o interior e o exterior, e o grande desafio de qualquer pensamento, seja ele artístico, filosófico ou científico é atravessar o caos sem se desfazer nele: *e que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos* (PSGH, 18). Clarice contorna o caos com a vigorosa e tênue força erótica. É eros quem dá corpo à sua escrita – *porque o amor é a matéria viva* (PSGH, 71). Sim, e é uma alegria infernal estar viva, é uma alegria infernal ter que comer a matéria viva: *o inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor* (PSGH, 124). Mas, vejam, se o caos é contornado por eros, eros é atravessado pelo caos, porque o gesto amoroso de comer a matéria viva da barata, se é um jeito de ter o mundo, é igualmente um jeito de desmedi-lo no desconhecido:

> E só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real.
>
> E tal entrega é o único ultrapassamento que não me exclui. Eu estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade

> simultânea não me assustava mais, eu na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir. Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade (PSGH, 183).

O entrecruzamento, a tensão entre caos e eros deixa um rastro vibrante no corpo do texto. A vibração é a graduação das sensações vitais, é na vibração que a sensação se realiza, percorre o infinito sem se perder nele, mas, sem perdê-lo, torna-se, então, uma *figura estética do pensamento.*[47]

Lóri: canto da sereia

Lóri é sereia, é dela o canto, a *força dos elementos e a voz do abismo,* canto de amor que vibra *como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo* (APL, 13-14). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* está escrito na superfície onde a palavra dá ritmo ao que não se deixa ver: os cortes, os ruídos, os silêncios do discurso amoroso; nem tampouco escutar; a palavra repica nos despenhadeiros dos poros: *Viver na orla da morte e das estrelas é vibração mais tensa do que as veias podem suportar* (ALP, 38). O amor é um intervalo instantâneo, uma elipse que desenha o que o ouvido não pode mais ver, o amor abre a possibilidade do salto, quebras do discurso, a palavra ganha um sentido coreográfico, o corpo amoroso dança, agita-se, esgota-se. O esgotado esgota o possível. *Esgota o que não se realiza no possível.* O corpo amoroso quer o impossível. O amor não se realiza porque é uma

[47] Em *O que é filosofia, Deleuze e Guattari* propõem que as figuras estéticas do pensamento produzem afetos que transbordam as afeições e percepções ordinárias, do mesmo modo que os conceitos transbordam as opiniões correntes (2010:213). Desse modo, elas são seres de sensação, seres que valem por si mesmos.

aprendizagem, o amor se realiza na aprendizagem, fazendo com que *nasça na sensibilidade esta segunda potência que apreende o que só pode ser sentido* (2000:159). O não-saber já não é mais negativo, o não-saber evoca as dimensões tímbricas e oscilatórias do objeto. O mundo, então, reaparece com a força das coisas vivas. Na falta de sentido, os sentidos se afinam *como se uma manada de gazelas transparentes se transladassem no ar do mundo ao crepúsculo* (ALP, 15). O corpo de Lóri compõe com o corpo do mundo uma rede imanente de pungente prazer e aprendizagem. E ela experimenta os cheiros, os gostos, os tatos, os olhares, os sons, o sol, o mar, a chuva, até chegar ao *ponto de trigo maduro* que é um corpo habitado por quedas d'águas olhando a chuva grossa cair. Gozo. Ela e o amado. Ponto de silêncio vivo. Vazio povoado: *Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão?* (ALP, 155). Atenção: *contato com uma agudez* (ALP, 141): energia sônica: gemido, chiado, suspiro, vagido: o salto foi dado: *ela se sentiu perdendo todo o peso do corpo como uma figura de Chagall* (ALP, 147).

Água viva: murmúrio da escrita

A primeira versão de *Água viva* intitulava-se *Atrás do pensamento: monólogo com a vida*, e posteriormente *Objeto gritante*. Depois de passar por uma revisão, ele ganha a versão final e o título de *Água viva.* A protagonista sem nome do livro diz escrever atrás do pensamento e adverte que é inútil tentar classificá-la porque gênero não pode com ela. Esse lugar incapturável, diz a personagem: *é um estado de contato com a energia circundante e estremeço* (AV, 13). Estremece porque esse meio *grita e pulula.* É um meio vibrante onde ela conta os *instantes que pingam e são grossos de sangue,* onde ela improvisa *como no jazz improvisam música,* onde

ela luta por conquistar sua *liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário*. Desse modo, ela diz que o que escreve é apenas um tom, timbre de vida, sopro da vida, porque *atrás do pensamento não tem palavras: é-se* (AV, 27). É-se o impessoal que é o *it*, caroço seco e germinativo, duro como uma pedra-seixo. Material tenso, *pois bem atrás do pensamento tenho um fundo musical. Mas ainda mais atrás há o coração batendo. Assim o mais profundo pensamento é um coração batendo* (AV, 42). Esse fundo musical, esse coração pulsante não tem palavra nem pensamentos correspondentes, *é uma sensação atrás do pensamento* (AV, 44). Das palavras deste canto, segue a protagonista, *canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas* (*Idem*). Mas o que é o halo? Uma atmosfera, uma respiração, um sopro, o *substrato vibrante*, em todos os casos, uma energia que exala do processo vital. Lembra quando a personagem Ângela disse que tudo que ela fica sendo, agindo ou pensando tem acompanhamento musical? Pois é, parece ser que a vida, no seu processar emite ondas (sonoras?). As coisas são objetos gritantes, mas o grito[48] tem a mesma textura do silêncio: é um elemento inarticulado. Há uma anedota muito interessante de Cage, querendo ouvir o silêncio, ele entrou numa cabine hermeticamente fechada, e ali dentro ouviu dois sons: um agudo – da circulação do seu sangue – e outro grave – das batidas do seu coração. A partir dessa experiência ele afirmou que o silêncio não existe, ou pelo menos não é acústico, o silêncio é a falta de intenção do som. O silêncio, assim, pode ser entendido como o acontecimento do som, som antes de que lhe

[48] Deleuze (1974) diz o grito apresenta-se como crepitações no sopro, signo de fogo, uma onda e cita Autaud quando diz que esse está *entre o gás e a água.*

demos um sentido. Clarice começa o *Água viva* com uma citação de Michel Seuphor que diz o seguinte:

> 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 lança 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 (AV, não paginado).

Pintar o halo é realizar semelhante pintura. Mas, como escrever o halo? Como escrever as forças? Como tornar audível na escrita a energia vital? Colocando em cena o movimento da escrita, fazendo transparente o seu processo de formação para, conforme diz a protagonista do livro, captar *a quarta dimensão do instante-já, esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifícios eles espocam mudos no espaço* (AV, 9). E acrescenta: *Quero possuir o átomo do tempo* (*Idem*). No entanto, *o átomo vai tão rápido quanto o pensamento* (Epicuro, apud Deleuze; Guattari:54). A escrita clariciana, desse modo, tem duas faces (da mesma moeda), é pensamento-e-é-natureza, *physis* e *nous*. Por isso apresenta infinitos movimentos pregueados uns nos outros, já que um remete ao outro, não param de se entretecer, de fazer da escrita um grande (des) tear que vai do molecular ao cósmico. Melhor ainda, que faz do molecular algo cósmico:

> Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer (AV, 14).

Diz Cézanne que há momentos no mundo que passam - exatamente o *instante-já* de Clarice – só os conservamos, só possuímos seus átomos, se nos transformamos com eles, se devimos com o mundo. Assim, um átomo do mundo é o mundo todo*: eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do*

mundo, eu mesma de súbito com voz única (AV, 23). Atrás do pensamento, lá onde há um fundo musical, e um som mais primitivo ainda, o de um coração batendo, lá está *a verdade que é a do mundo. A ilogicidade da natureza* (AV, 78). É preciso, então, repetir a frase de Deleuze: pensar é estar à escuta da vida. No entanto, Clarice quer o mínimo, o elementar vital: o átomo do tempo: tempo placentário: grão, germe, nó vital. Deleuze comenta que o conceito de átomos criados por Epicuro e Lucrécio é grandioso na medida em que faz do fundamento uma multidão, pois a noção de um só átomo é completamente absurda, um átomo sempre se encontra em relação com outros átomos. O átomo, então, não é válido como quantidade mínima de realidade, mas como multiplicidade relacional: um átomo é uma força em tensão com outras forças. Logo, a realidade seria uma pluralidade de forças em uma rede móvel e mutante. Nesse sentido, Clarice considera: *qual é o elemento primeiro? logo teve que ser dois para haver o secreto movimento do qual jorra leite* (AV, 15). Por isso, ela afirma que mais do que o instante ela quer o seu fluxo. Mais do que a origem, ela quer o movimento. Antes que a fusão da palavra-mundo, a relação. De onde o privilégio dos sons, porque esses são forças, ondas físicas que nos atravessam, que nos co'movem, fazem de nós igualmente ondas, matérias plásticas e energéticas, nos colocam em relação com o mundo de forma primária, placentária, planetária. Fazem da palavra o rumor *da força de corpo nas águas do mundo* (AV, 28) energia do silêncio, *a grande potência da potencialidade* (AV, 25).

Ângela é eletrônica

Um sopro de vida: pulsações o personagem AUTOR, diz que sua personagem Ângela é seu exercício vocal (SV, 134), que *suas palavras*

são voluptuosas e dão prazer físico (SV, 44). Ângela também usa descrições musicais para falar de si:

> Eu sou música de câmara (SV,44).
>
> Eu sou acorde de harpa. Gol
>
> Sou viola doce. Melhor que Carl Orf é o silêncio. Gol (SV, 153).

Mas o que mais nos chama a atenção é quando o autor diz que*: às vezes sinto que Ângela é eletrônica* (SV, 29). Ângela, além de personagem, é também a escrita do personagem AUTOR, de modo que a escrita é eletrônica. A protagonista de *Água viva* também diz que o que ela escreve é um *desenho eletrônico*. Temos novamente o retorno ao grão, ao germe. A escrita é uma dureza, uma consistência. Vimos que Clarice trata a palavra como coisa, *materialização da aérea energia*, do pensar-sentir, colocando-o em relação com outras coisas. As coisas mesmas são ondas e partículas, corpúsculos e energia em constantes transformações. A eletricidade é uma forma de energização por contato físico (eletrização por contato e por atrito) ou mesmo por indução, de todo modo, supõe uma relação entre as cargas. Assim, dizer que a escrita é eletrônica é dizer que ela é relacional: *cada palavra solta é um pensamento grudado a ela com unha e carne* (SV,72). No entanto, o elétron é ainda uma medida, há um limite, ainda que mínimo, ainda que móvel, há uma dureza ou uma consistência que o modo de sair do caos, do informe: *este meu corpo que é autônomo e seguramente eletrônico* (SV, 81). Podemos, então, dizer que a palavra é uma resistência relacional, uma força rítmica. *Minha palavra é de terra,* diz Ângela, justamente porque a terra é a consistência que des-constitui seus próprios limites, seu próprio território, é um campo de experimentação que envolve o nomadismo, abalos sísmicos, fluxos aéreos, aquáticos, minerais, vegetais, animais, é um campo de relações intensivas, de

composições de forças, de resistências e fluências incessantemente lançadas em devires moleculares e mutações cósmicas: *Tremo trêmula. Trêmulo tremida. Há algo de esquálido no ar. Aspiro-o sôfrega. Quero impregnar-me toda com as físicas do que existe em matéria* (SV, 107). Mas para a palavra funcionar como força, ela deve experimentar sua própria queda, tornar-se ruína, ruído, sucata, *antiliteratura*, antimatéria, transformar-se em acontecimento puro que agita a linguagem: grito, silêncio, sons: Sopro: mínimo movimento vital: a escrita é lançada ao seu ponto de suspensão no ponto exato onde ganha um corpo: vibração: corpo sonoro que nada mais é do que uma respiração, um ritmo com o mundo*: Ângela é o tremor vibrante de uma corda tensa de harpa depois que é tocada: ela fica no ar ainda se dizendo, dizendo – até que a vibração morra espraiando-se em espumas pelas areias. Depois – silêncio e estrelas* (SV, 45).

Macabéa: silêncio Lampejante

Rodrigo S. M. dedica seu livro à tempestade de Beethoven, à vibração das cores neutras de Bach, a Chopin que amolece os seus ossos, a Stravinsky que lhe espantou e com quem voou em fogo, ao transparente véu de Debussy, aos gritos rascantes dos eletrônicos, etc. e afirma que não é um intelectual, que escreve com o corpo, que ousa *clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contratom o baixo grosso da dor* (HE, 16). O som funciona como uma urdidura da palavra tocada, ferida no encontro com o outro, porque antes de mais nada, *A hora da estrela* é um sim, *é vida primária que respira, respira, respira* (HE, 13). *Material poroso*, é uma escuta, escuta epidérmica. Há que ouvir entre as frases, o que o atrito das frases sussurra: *as palavras são sons*

transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais (HE, 16), *traços vivos e ríspidos*, assim, *cada coisa é uma palavra* (HE, 17). A palavra Macabéa é corpo cariado. Sim, é palavra ferida pelo mundo, por isso a escrita de Rodrigo S.M. é dolorida, *é violino plangente tocado por um homem magro bem na esquina* (HE, 24), é um grito, é uma pergunta sem resposta. *Una furtiva lacrima* era o mergulho de Macabéa *na vastidão do mundo musical que não carecia de entender* (HE, 51). E ela não entendia, pensava que *lacrima* era uma incorreção de lágrima, mas a cantava com sua *voz de cana rachada.* Gostava de ruídos, achava que eram vida, gostava de sons ininteligíveis: gotas de minutos do rádio-relógio, tic-tacs, palavra que desconhecia o sentido, mas conhecia o pulsação: *o substrato último da música era sua única vibração* (HE, 51). *Saturar cada átomo*, sugere Vírginia Woolf, *eliminar o que é resto, morte e superfluidade*, tudo que opaca nossas percepções vitais; saturar a palavra, esculpi-la, esvaziá-la, roçá-la no mundo até do *estrondo possível de átomos* (HE,13) nascer uma estrela silente, dançante, sonora. Palavra-estrela, dura, cristalina. Macabéa só tem *a pequena flama indispensável: um sopro de vida.* Não tem divisória, não tem um 'si' para distinguir-se ou confundir-se com os demais: *tornar-se imperceptível é a Vida, "sem interrupção nem condição", atingir o marulho cósmico e espiritual* (Deleuze 1997:35). Macabéa é molécula estelar, é *supersônica de vida*, velocidade lumínica. Abel Gance (*apud* Mitry 1971) diz que há duas classes de música, a música dos sons e a música da luz, esta está em uma maior altura na escala das vibrações. Assim Macabéa viaja a zonas assustadoramente inesperadas: passa pela morte, viva, deixando apenas um rastro: uma estrela-sanguínea-espamódica, som faiscante fora do tom: *no fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada* (HE, 87). Sim. Macabéa é uma discordância, uma hiância, um silêncio lampejante.

Personagens rítmicos

O conceito de personagens rítmicos foi criado por Messiaen para designar o que ele chama de células rítmicas recorrentes em um dado contexto musical e uma relação de variação sofrida pelas personagens que agiriam umas sobre as outras. Para o músico francês, a música é um composto heterogêneo regido pelo ritmo:

> A música é feita de sons? Eu digo que não! Não, ela não é feita somente de sons (...), mas também e principalmente de Durações, Arrebatamentos e Repousos, de Acentuações, Intensidades e Densidades, de Ataques e Timbre, tudo aquilo que se agrupa em um vocábulo geral: o Ritmo (*apud* Oliveira 2013:22-23).

Ainda que em sua definição o ritmo aparece como um agente de coesão, as personagens rítmicas possuem uma polifonia que desenvolve-se concomitante e independentemente umas das outras, favorecendo a defasagem e mesmo a eliminação dos fatores de coesão. Há, portanto, uma diferenciação dinâmica que contribui para o estabelecimento de planos, ou níveis de intensidades e durações. Desse modo, o ritmo deixa de ser medido, cadenciado, e torna-se sem medida, ritmo-fluxão. Mas o ritmo também é o elemento crítico que constitui o desigual, a diferença em um fluxo que conecta os instantes. Ele implica sempre um entre-dois, por isso é ligação e ao mesmo tempo denuncia dessemelhança. Vimos com Deleuze e Guattari que os meios e os ritmos nascem do caos. Enquanto os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento e invasão, o ritmo é, como já dissemos, um entre-dois, há ritmo sempre que haja passagem de espaço-tempo heterogêneo. Como intervalo-elo, ele nunca tem o mesmo plano que o ritmado,

> é que a ação se faz num meio, enquanto que o ritmo se coloca entre dois meios, ou entre dois entre-meios, como entre duas águas, entre duas horas, entre lobo e cão, *twilight* ou *zwielicht*, Hecceidade.

> Mudar de meio, reproduzindo com energia, é o ritmo (Deleuze; Guattari 1997: 104).

Os autores colocam como exemplo a experiência de aterrissar ou alçar voo onde se efetua a passagem de um meio a outro, aéreo para o térreo e vice-versa, que produz no seu deslocamento uma energia, uma diferença (que não é nem aérea nem terrestre, é o ritmo ar-terra). O ritmo, dessa maneira, forma uma cartografia dinâmica de linhas intensivas cujo campo vibratório constitui devires, linhas de fugas e composições de relações de multiplicidades e conexões rizomáticas.

A unidade do ritmo não pode estar senão onde o próprio ritmo se afunda no caos, na noite. Assim que o ritmo deve encontrar seu ponto crítico e saltar o caos, como diz Klee, e abrir dimensões sensíveis. Por isso Deleuze diz que cabe à arte fazer sensível uma espécie de heterogeneidade original dos sentidos de forma multissensível. Essa operação não é possível se não for tomada diretamente de uma potência vital que desborda todos os domínios e os atravessa: o ritmo. O ritmo é, portanto, uma *lógica dos sentidos*, como sugere Cézanne, não cerebral, não racional, é uma multissensibilidade. Assim sendo, queremos propor o cavalo e a água como personagens rítmicas ou multissensíveis que atravessam a escrita de Clarice Lispector causando tremores e turbulências, emergindo o caos sem imergir a diferença, numa música polifônica e contrapontual.

O cavalo

Claramente há um território equino e aquático na obra de Lispector: *O território implica na emergência de qualidades sensíveis puras, sensibilia, que deixam de ser unicamente funcionais e se*

tornam traços de expressão, tornando possível uma transformação das funções (Deleuze; Guattari 201:174). Tal território não preexiste à experimentação, é um traçado em torno de um centro frágil e móvel. É possível, no entanto, recolher suas marcas territoriais. O cavalo, por exemplo, é nu, é livre, é elástico, é noturno. Esses são os signos que se repetem, os traços expressivos que remetem à singularidade equídea na escrita de Clarice. É um ritornelo equestre. Não são, no entanto, significados do cavalo, são qualidades sensíveis e funcionais, forças que agem com outras e que não apresentariam tais traços se não fossem cruzadas por outras qualidades e funções sensitivas. Vimos mais adiante que uma força é sempre relação de forças, ou seja, ela só se explica pelos seus afetos. Desse modo, quando se identifica uma força é porque ela está afetando algo no meio do qual se manifesta. Por outro lado, se o caos é uma velocidade infinita que absorve tudo que cai no seu domínio, então, uma força que se mostra é aquela que venceu o caos. O ritornelo, portanto, traça um território, concede-lhe funções, coloca-o em comunicações com outros territórios e o abre novamente às forças do caos. Ele é ritmo territorializado porque se tornou expressivo. Mas o território é somente a passagem do ritornelo que segue em direção a um agenciamento telúrico, justamente para fugir do território, para ser travessia, criando com a energia do deslocamento uma matéria sonora, na medida em que o conteúdo musical *tende cada vez mais devir molecular, numa espécie de marulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal: não mais o pássaro cantor, mas a molécula sonora* (Deleuze; Guattari 1997:27). Todo um devir-menor, devir-larvar, chegar a ser germe para ser matilha, manada, multiplicidades. Reparem, o cavalo é nu, é livre, é elástico, é noturno, o cavalo é um embrião. Por onde ele passa, abrem-se dimensões flutuantes e heterogêneas de sensações:

> E eu não me sentia desamparada. O cavalo de onde eu caíra esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, alta e pura como um céu de verão. Alisei meus braços, onde ainda escorria a água. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpitantes e novos. Uma cor maciamente sombria deitara-se sobre as campinas mornas do último sol e a brisa leve voava devagar (PCS, 36).

Essa é a primeira aparição do cavalo na obra de Clarice. O cavalo é a força incontida de Joana, sua potência. A música do diabo, porque o cavalo é demoníaco, ele salta os abismos dessa hora entre latidos que é o pensamento, o cavalo é como a música se criando, ele gera novas terras no movimento de sua desterritorialização, *inventa um caminho de vida* (PCS, 42). Contudo, o cavalo não é uma metáfora da potência de Joana, é uma rede, e *a rede é um modo ser* (Deligny 2015:17). Vejam, o cavalo é uma extensão do corpo de Joana, que também é água, vento e sombra, ambos palpitantes e nascentes do encontro. Ambos matéria informe, reduzida ao mínimo para sentir ao máximo:

> Havia um cavalo solto na campina quieta, a mobilidade de suas pernas apenas adivinhada. Tudo impreciso, mas de súbito na imprecisão encontra uma nitidez que ela apenas adivinhara e não pudera possuir inteiramente. Perturbada pensara: tudo, tudo (PCS, 97).

No *Lustre*, o cavalo aparece como um organizador que não aparece por si mesmo em relação direta com aquilo que se desenvolve ou organiza, senão como um compositor sensitivo que não é sensível por si mesmo, mas pelas vibrações que provoca:

> Na quietude da Granja algum cavalo solto movia vagaroso as ervas com pernas finas. Na cozinha mexiam em talheres, um súbito som de sino e os passos de Esmeralda atravessaram rapidamente um quarto

> (...) o candeeiro aceso vacilando calmo, a escadaria dormente respirando. Então – não era o alívio nem de fim de susto, mas em si mesmo inexplicável, vivo misterioso – então ela sentiu um longo, claro alto instante aberto dentro de si (L, 9).

As pernas finas do cavalo é a primeira linha que se entretece numa rede de sensações de calmaria que se alonga no interior de Virgínia. Em outro momento, o relincho do cavalo cria um plano sonoro que perpassa a conversa da irmã de Virgínia com sua mãe, fazendo perceptível a melancolia daquilo que é calado nas suas trocas de olhares, no corte de vestido, no segredo guardado nas mãos, numa espécie de ruído:

> – A uma filha, deveria ela dizer – pensava Virgínia sem levantar os olhos da xícara porque nesses momentos mesmo o relinchar de algum cavalo no pasto feria como uma audácia triste e pensativa. Esmeralda e a mãe conversariam longamente no quarto, os olhos brilhando em rápidas compreensões. Uma ou outra vez as duas trabalhavam no corte de um vestido como se desafiassem o mundo. O pai jamais falava com Esmeralda e ninguém tocava senão de longe no que lhe sucedera. Nem Virgínia jamais indagara a respeito; ela poderia viver com um segredo irrevelado nas mãos sem ansiedade como se esta fosse a verdadeira vida das coisas (L, 12).

Assim como o cavalo é uma matéria aérea feita de água, limão e relva do perfume de uma mulher que desterritorializa as pernas de Virgínia levando-a até Granja Quieta ao passar por microssensações que não encontram apoio em nenhum pensamento:

> Mas passara uma mulher ao seu lado com um perfume de limão, água e relva, assustado e penetrante um cheiro de limão e relva – como um cavalo suas pernas ganharam uma força nervosa, alegre e lúcida. Granja Quieta. Ela aspirava o perfume misterioso que no entanto se dava. Porque era tão ... tão ... tão vivo ... (...) O sol brilhou pálido na calçada, um frio vento perpassou pela tarde toda, ela apressou o corpo apertado de força, o coração trêmulo como se um sentimento puro o tivesse atravessando ... (...); queria pousar no mesmo sentimento flutuante, iridescente e duro, mas não sabia

> sobre que pensamento fixar a sensação, tão incompreensível e fugaz era o mundo (L, 110).

Na *Cidade sitiada* os cavalos ganham funções e ritmos diferentes conforme seja dia ou noite. De dia eles introduzem uma disritmia, uma lentidão no movimento vaporoso das máquinas do progresso que erguia São Geraldo:

> Os movimentos já se haviam congestionado e não se poderia atravessar uma rua sem desviar-se de uma carroça que os cavalos vagarosos puxavam, enquanto um automóvel impaciente buzinava atrás lançando fumaça (CS, 11).

Mas há sempre uma porosidade diáfana por onde eles fogem, mesmo parados, irradiam notas de luz pela boca, uma música lumínica: *mas de repente, no silêncio do sol, uma parelha de cavalos desembocou de uma esquina. Por um momento imobilizou-se de patas erguidas. Fulgurando nas bocas* (CS, 13). Mas de noite seus galopes atingem uma velocidade absoluta: *à noite cavalos liberados das cargas e conduzidos à ervagem galopavam finos e soltos no escuro* (CS, 22). Todavia, a velocidade noturna também é uma disritmia em relação ao progresso civilizatório da cidade, já que ela se associa a elementos primitivos e selvagens: *nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra* (CS, 23). A presença dos cavalos ativa uma batida dia-noite marcada por afetos e relações intensivas formando uma semiótica da variação dos ritmos e das velocidades. Eles agem sobre aquilo que os rodeia para tirar vibrações e de-composições. Por isso a cidade cresce apesar e por causa deles. Eles afetam os meios e os ritmos que tentam territorializar-se. Eles forçam *superposições de ritmos disparatados, articulação para dentro de uma inter-ritmicidade, sem imposição de medida ou de cadência* (Deleuze; Guattari 1997:123). Por esse motivo que eles e Lucrécia (que passa por devires-equino) são os fundadores

da cidade, porque o começo só acontece entre dois, sendo a consistência mesma dessa relação.

Há um trecho belíssimo em *A maçã no escuro* onde a impaciência dos cavalos parece que produz ondas que aumentam a amplitude do ar deixando-o quase irrespirável, essa mesma amplidão aérea escurece e agranda os cavalos, deixando-os incontornáveis como os latejos do coração de Martim. A dinâmica desses elementos rítmicos e transversais formam uma cartografia onírica e sem gravidade que une a figura Martim à figura de Vitória como numa tela de Chagall:

> Nesse ínterim a impaciência mal refreada dos cavalos aumentara a instabilidade de Martim e empurrava-o a uma decisão que ele no entanto desconhecia. O vento unia a figura recortada Vitória à dele, o ar puro deixava os cavalos mais negros e maiores. O ar era tão leve que o homem não pôde respirá-lo, pois é aos poucos que se respira, pois é aos poucos que uma pessoa vive – e ele sufocou por não ter capacidade de mais ar, e no entanto "não poder" intensificou sua felicidade, a enorme vastidão rodeou-o sem que ele pudesse dominá-la, seu coração bateu grande, generoso, inquieto, os cavalos mexiam as patas com galanteria e destreza. O vento constante terminara por dar ao rosto da mulher um arrebatamento físico suave que não condizia com sua palavras sobre a abertura das valas, e os corpos solitários de ambos estavam tendo um tácito mútuo entendimento ... (ME, 109).

Em *A paixão segundo G.H.* o cavalo é força que calvaga entre os latidos do pensamento, fazendo do próprio pensamento uma matéria sonora, uma duração, um composto de sensações que traça visibilidades e invisibilidades, audibilidade e inaudibilidade, intervalos e saltos, pausas e acelerações:

> Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento. Foi com ele que aprendi. Se é pensamento esta hora entre latidos. Os cães latem, começo a entristecer porque sei, com o olho já resplandecendo, que irei. Quando de noite ele me chama para o inferno, eu vou. Desço como um gato pelos telhados. Ninguém sabe, ninguém vê. Apresento-me no escuro, muda e em fulgor. Correm

> atrás de nós cinquenta e três flautas. À nossa frente uma clarineta nos alumia. E nada mais me é dado saber (PSGH, 132).

A protagonista de *Água viva*, no seu processo de criação, também experimenta a força demoníaca do cavalo instalado no fluxo inapreensível do instante, que ela só consegue captar deixando-se ir no trote arrebatado do cavalo desenhando no seu trajeto um plano imanente de sensações: *mas de repente esqueço como captar o que acontece, não sei captar o que existe senão vivendo aqui cada coisa que surgir e não importa o quê: estou livre de meus erros. Deixo o cavalo livre correr fogoso* (AV, 65).

Lóri também tem um cavalo, preto e selvagem dentro de si que ela tenta domar, levá-lo nas rédeas, mas que acaba por lhe arrastar do molecular ao cósmico numa rede amorosa de aprendizagem e prazeres:

> Sempre se retinha um pouco como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e levá-la Deus sabe onde. Ela se guardava. Por que e para quê? Para o que estava ela se poupando? Era um certo medo da própria capacidade, pequena ou grande, talvez por não conhecer os próprios limites. Os limites de um humano eram divinos? Eram. Mas parecia-lhe que, assim como uma mulher às vezes se guardava intocada para dar-se um dia ao amor, que ela queria morrer talvez ainda toda inteira para a eternidade tê-la toda (ALP, 41-42).

Na escrita do personagem AUTOR de *Um sopro de vida: pulsações*, há *sete cavalos de puro sangue. Seis brancos e um preto* (SV, 52). A escrita é nua, e livre, é elástica, é noturna como o cavalo. É matéria semioticamente não formada em relação com matérias fisicamente não formadas, é uma in-formação, matéria fazendo-se. O cavalo é uma partícula-signo que constitui traços rítmicos. Mas isso é possível porque o livro é um diálogo, um entre-dois que impede a formatação para fazer circular movimentos gerativos, sopros que

percorrem os territórios da linguagem e escapam, já não mais no galope desenfreado dos sete cavalos, mas na vida aérea, densa e demorada que sai das suas narinas.

A água

Se o cavalo é a ritmicidade telúrica da obra de Clarice, a água é a aquática. Entre uma e outra há claramente uma mudança de sensibilidade. Enquanto na terra o movimento rítmico se cumpre de um ponto a outro, ou seja, está sempre entre dois pontos, na água o ponto está entre dois movimentos. Em outras palavras, enquanto o movimento terrestre se dá em um desiquilíbrio constante porque sua força motora se encontra sempre fora do centro de gravidade, o movimento áqueo se confunde com o deslocamento do centro de gravidade. A água é movimento do movimento. Ela favorece outro estado de percepção, uma percepção molecular e fluente que visibiliza uma matéria-fluxo. Assim, quando Joana passeia pela praia, o ritmo acontece não no balanço entre um ponto ou outro (da sensação, do espaço), mas do infinito que o mar abre na sua mirada:

> Desceu das rochas, caminhou fracamente pela praia solitária até receber a água nos pés. De cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar. Assim ficou descansando. Às vezes entrefechava os olhos, bem ao nível do mar e vacilava, tão aguda era a visão – apenas a linha verde comprida, unindo seus olhos à água infinitamente. (PCS, 47).

O ritmo aquático é justamente a perda dos pontos fixos, por isso Deleuze (2005) sugere que a água nos oferece o real como vibração. Já não se trata mais de deslocar no espaço, mas de uma intensidade temporal, de uma duração. É no tempo que acontecem as modificações, perturbações, oscilações de energia, mas essas são imperceptíveis, perceptíveis somente como trepidação, porque as

forças do tempo circulam no limite entre o atual e o virtual. A esse limite indiscernível, Deleuze chamou *imagen-cristal*, que ao mesmo tempo que é uma linde interior, é uma envoltura exterior, variável, deformável nos confins do mundo: *el pequeño germen cristalino y el inmenso universo cristalizable: todo está comprendido en la capacidad de ampliación del conjunto constituido en el germen y el universo* (2005:113). A imagem-cristal desdobra o presente em duas direções diferentes, uma que se lança até o futuro e outra que cai no passado. O cristal não cessa de intercambiar, de modo desigual, as duas direções (imagens atuais e imagens virtuais) que o constitui. O tempo se dá nessa incisão, nesse ponto indistinto, tempo não cronológico de vida não orgânica. O tempo captado em sua fundação, diz Deleuze, é subjetivo. Mas a subjetividade nunca é a nossa, são forças do tempo, da vida que tornam sensíveis um olhar, uma cor, um perfume, uma carícia, etc. O que experimentamos no tempo é o afeto. É pura sensação, já que os próprios limites da sensação são desbordados fluindo em todas as direções. A sensação é um imenso espaço-tempo que ao intensificar-se reúne as coisas, mas introduz entre elas as distâncias de um Saara, os séculos de um Aión. Desse modo, escrever as sensações (que não são sentimentos pessoais, mas o ser da sensação) é fazer o tempo sensível em si mesmo, em seu brotar, em seu germe cristalino. Por isso, Clarice sempre 'retorna' ao molecular, ao germinal. Agora, ela só atinge esse ponto através dos movimentos, fluxos, vibrações e convulsões da linguagem. Levando a escrita para fora de toda medida, toda cadência, levando-a aos ritmos mais elementares: pulsações, sopros, respirações. Ritmos que fazem da sua escrita um tempo não pulsado, um afeto. Que fazem que de um banho nasça um corpo que se estira em uma linha tensa e trêmula de sensações, um grão de tempo:

> A água cega e surda mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes.
>
> 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 um 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 (PCS, 33).

O retorno ao germe, ao molecular, não é uma procura do núcleo (da essência), é, como já vimos, uma minimização do eu pessoal e potencialização do eu impessoal, eu límpido e germinativo, *sangue da natureza*, partícula da árvore da vida. Desse modo, o molecular aparece não como uma estrutura, mas como um elemento relacional, como um campo de força. Assim, uma molécula diz sim a outra molécula e a vida nasce úmida, o ventre é úmido, o útero do mundo é uma fonte, elã de aparecimento, do instante de um brotar. A protagonista de *Água viva* é um coração batendo no mundo. Sístole e diástole: ritmos de materialidades líquidas e pulsantes: placenta, plasma, seiva. Se aproxima, quer a fonte, água que corre na bica, estado de jardim com água correndo, saco de água que se rompe no nascimento, lagoas e cachoeiras todas de águas abundantes. Mas todas essas águas vivas e fartas, ela nos adverte, são forças de corpo nas águas do mundo. As águas, na escrita clariciana, formam um plano de imanência, elas não têm uma espessura suplementar àquilo que nela passa, ela é o que passa, é passagem. Por isso, é um plano de contágio, desertificação e povoamento. No entanto, nada disso lhe confere um caráter evolutivo ou formativo, nem tampouco um retorno a uma origem, inversamente, a água não para de ser

dissolvida, de voltar à fonte, não para encontrar sua fundação, mas liberar velocidades ou lentidões, sons e silêncios, vibrações, timbres e ritmos, para encontrar o estado de movimento puro que desenha um diagrama do elemento mais desterritorializado e, concomitantemente, mais encarnado da palavra: a voz:

> De mim no mundo quero te dizer da força que me guia e me traz o próprio mundo, da sensualidade vital de estruturas nítidas, e das curvas que são organicamente ligadas a outras formas curvas. Meu grafismo e minhas circunvoluções são potentes e a liberdade que sopra no verão tem a fatalidade em si mesma. O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhados na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz (AV, 37).

É certo que a água é uma música vibrante, que o tempo aquático é flutuante, uma experimentação que invalida qualquer significação. Por esse motivo Ângela é música eletrônica, porque na escrita clariciana as formas cedem lugar a puras modificações de acelerações e ritmos. A água, então, pode ser o elemento que age como um silêncio, onde as formas se orvalham para deixarem ver minúsculas variantes de velocidades: *uma gota de d'água quase a cair e quando cai divide-se em estilhaços de pequenas gotas espalhadas* (SV,36). Um silêncio vagante e vagaroso como *uma vibrante clarineta de cristal* que libera partículas de uma maneira anônima, diáfana, porém corpórea e háptica:

> Eu imaginei o barulho límpido de gotas de água caindo na água – só que esse mínimo e delicado ruído seria aumentado até além do som, em enormes gotas cristalinas com um badalar molhado de sinos que submergem. No ar gelado e atordoante as estátuas adormecidas.
>
> Estou escrevendo às apalpadelas (SV, 33).

Liberação de movimentos que escapam de uma matéria movente, esvaziamentos e enchentes. Não há desenvolvimento de

formas, somente forças numa dança atonal e aleatória na pele do papel, na irrigação da palavra, na vertigem do instante: *cada mudança, cada projeto novo causa espanto: meu coração está espantado. É por isso que toda a minha palavra tem um coração onde circula sangue* (SV,17).

O molecular é estratégico, e *toda estratégia é oceânica* (Deleuze 2014), é um jogo, uma aprendizagem. Na aprendizagem o tempo é um germe cristalino, infinito, está sempre se fazendo. Desse modo, Lóri entra no mar, como um corpúsculo a mais no meio de outros corpúsculos. Cada gota de mar é uma unidade genética com suas relações diferenciais, variações dessas relações, formação de ondas, ondas baixas e ondas altas, ondas baixas e altas que formam o mar, o mar ele mesmo claro e confuso. A percepção de Lóri do marulho, do cheiro, da temperatura (frio ou frescor), do sabor a sal, compreende confusamente o todo-mar, mas exprime claramente as relações em função do seu corpo, entende claramente as intensidades individuantes, as razões rítmicas do mar:

> Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio da madrugada.
>
> A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Lóri está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização da Natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem.
>
> Vai entrando. A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas.
>
> E agora está alerta, mesmo sem pensar, como um pescador está alerta sem pensar. A mulher é agora uma compacta e uma leve e uma aguda – e abre caminho na gelidez que, líquida, se opõe a ela, e no entanto a deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido secreto.

> O caminho lento aumenta sua coragem secreta – e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada.
>
> Agora que o corpo todo está molhado e dos cabelos escorrem água, agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo todas sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal. Com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo (ALP, 78-80).

Da indiscernibilidade do atual e do virtual sai uma nova diferença, uma nova realidade, ainda que micro, ainda que intensiva, que não preexistia, forma-se um cristal, atualiza-se. Mas esse atual novamente se abre ao virtual. O cristal é sempre limiar, o ponto zero de onde tudo recomeça: *o que se vê no cristal é sempre o brotar da vida, do tempo, no desdobramento e sua diferenciação* (Deleuze 1983:126). O cristal é repetição, é um ritornelo. O tempo na sua nascente é um ritmo, presente vivo, instante que se esgota e passa e não cessa de passar. Ondas marinhas que se repetem para afirmar a diferença das velocidades, amplitudes e cortes do seu movimento. As diferenças se interpõem num desprendimento de energia formando um campo de vibrações e repetições que é puro ritmo. As ondas afirmam o oceano desconhecido, envolvem suas singularidades na textura estrangeira do mar que se prolifera ao infinito, que as tornam infinitas. Assim como Lóri perde as referências diante do mar, é somente um ser vivo que entrega sua incompreensão aos mistérios marítimos:

> Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o amar.
>
> Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões (ALP, 78).

Há, efetivamente, uma dimensão ontológica no germe cristalino do tempo. Nele perdemos o limite do eu em favor de multiplicar-se ou dividir-se pela diferença de si e do outro. Há uma individuação, mas essa não tem nada a ver com uma forma ou um sujeito, é uma relação complexa de estados afetivos, intensidades, potências, forças anônimas, fluxos vitais. É uma individuação impessoal, uma *hecceidade* que Deleuze e Guattari disseram ser como um riacho, um rio, um todo (o aberto e o relacional) que muda permanentemente, o devir. Um grau, uma intensidade, dizem os filósofos, são indivíduos, *hecceidades* que se compõem com outros graus e intensidades para formarem outros indivíduos. No regime de *hecceidade* não há ser individuado, mas individuação, que é o devir do ser: *el verdadero principio de individuación es la propia génesis mientras se efectúa, es decir el sistema deviene, cuando la energía se actualiza* (Simondon 2009: 61). Podemos nos situar diante do mundo como um indivíduo formado e cerrado, mas, se atingimos o germe do tempo, somos arremessados à nossa condição mais primária, ali onde a relação se dá entre moléculas ou partículas, como poder de afetar e ser afetado:

> Em suma, entre as formas substanciais e os sujeitos determinados, *entre os dois*, não há somente todo um exercício de transportes locais demoníacos, mas um jogo natural de hecceidades, graus, intensidades, acontecimentos, acidentes, que compõem individuações, inteiramente diferentes daquelas dos sujeitos bem formados que as recebem (Deleuze; Guattari 1997:32).

Seria bastante confinante contra-argumentar que a *hecceidade* consiste apenas em um cenário, um apêndice ou um pano de fundo emocional do sujeito que sai com as mesmas pernas, os mesmos braços, o mesmo corpo, depois de passar por um tempo não pulsado. Quem assim diz, nunca foi atravessado por uma palavra, por uma lua, uma estação, por um gesto, um estremecimento mínimo na cor dos olhos de quem se ama, que desestabiliza nossa constituição energética fazendo-nos atingir um pico de sensação, atingir um instante vivo, a vida. Quem nunca sentiu vontade de correr, pular ou dançar depois de ler um livro, ver um pôr-do-sol, escutar um disco ou abraçar alguém querido? Um corpo dançando é o mesmo que um corpo parado? Não, porque mudam seus agenciamentos afetivos, intensivos, potenciais, mudam suas relações de força, seus ritmos. Lóri é um corpo aquático. Mas Lóri e a água são igualmente forças que se relacionam, na verdade há um devir-aquático de Lóri que se realiza na sua passagem por securas: estava sem água há dois dias, o estremecimento corporal que desemboca em um choro seco e mudo, os olhos secos, o corpo sem suor, o calor que fazia com que ela alucinasse com *elefantes doces e pesados, de casca seca*, a cigarra seca, os pardais secos, os ovários como *duas pérolas secas*, o trovão seco. *Nada escorria, "eu te amo" era uma farpa que não se podia tirar com uma pinça. Farpa incrustada na parte mais grossa da sola do pé* (ALP, 23). *A dificuldade é uma coisa parada* (ALP, 24), e Lóri estava aprendendo a amar, sofria de corpo seco, parado, desértico. Até que lentamente vai se fazendo água. Primeiro *antes da chuva cair, o diamante dos olhos se liquefaz em duas lágrimas* (ALP, 25), logo, os pés, na água verde da piscina, depois o corpo inteiro, azul, trêmulo, no mar, em seguida o *ponto de trigo maduro* de ser uma atenção, uma demora, uma intensidade que agencia sua energia com o ventre da chuva:

> Nunca imaginara que uma vez o mundo e ela chegassem a esse ponto de trigo maduro. A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva. E ela, Lóri, não estava agradecendo nada. Não tivesse ela, logo depois de nascer tomado por acaso e forçosamente o caminho que tomara – qual? – e teria sido sempre o que realmente ela estava sendo: uma camponesa que está num campo onde chove. Nem sequer agradecendo ao Deus ou à Natureza. A chuva também não agradecia nada. Sem gratidão ou ingratidão, Lóri era uma mulher, era uma pessoa, era uma atenção, era um corpo habitado olhando a chuva grossa cair. Assim como a chuva não era grata por não ser dura como uma pedra: ela era a chuva. Talvez fosse isso, porém exatamente isso: viva (ALP, 142).

O indefinido conjugado com o máximo de determinação: ela e a chuva. Porque esses elementos encontram sua individuação no agenciamento do qual fazem parte, independente das suas formas e das suas subjetividades, é, como diz Deleuze e Guattari (1997), *um individuante em um coletivo*. E por fim a água encontra seu ritmo mais vital e incontrolável, mais desviante: no corpo amoroso, no delírio de amor que libera no acontecimento aquilo que ele tem de não formado e não formalizável, portanto, não estruturável por um sujeito, por Lóri, ao contrário, lança-a às pulsações de um tempo sem medida e sem articulação, ao fluxo do desejo:

> Quanto a ela, lutara toda a sua vida contra a tendência ao devaneio, nunca deixando que ele a levasse as últimas águas. Mas o esforço de nadar contra a corrente doce havia tirado parte de sua força vital. Agora, no silêncio em que ambos estavam, ela abriu suas portas, relaxou a alma e o corpo, e não soube quanto tempo se passara pois tinha-se entregue a um profundo e cego devaneio que o relógio da Glória não interrompia (ALP, 148).

Ritmicidades assignificativas e sensoriais

Muito próximo ao conceito de personagens rítmicos, que são transversalidades rítmicas que tangenciam o vital e o devir, estão as ritmicidades assignificativas e sensoriais que são ritmos que se relacionam numa não-relação, introduzem um díspar que corta a unidade, a cadência da escrita forçando uma heterogeneidade e autonomia de seus elementos que configuram um fluxo permanente e imprevisível. É como se Clarice quisesse recolher qualidades puramente sonoras da narração, *como se a palavra mudasse no som musical*, que a faz vibrar rompendo sua uniformidade, abrindo um intervalo que possibilita novos saltos e caminhos.

Nesse sentido, destaco o uso que ela faz das onomatopeias, uma vez que essas são magnificamente sonoras e não significam as coisas, mas apresentam seus sons: *as coisas fazem o seguinte barulho: chpt! chpt! chpt* (SV, 106), *tac-tac-tac, zzzzzz, roupa-roupa-roupa* (PCS,19), *tin-dlen* (PCS, 20), *dlin dlen dlin dlen* (CS, 14), *arrh, arrh ; ah, ah, ah* (L, 43), *cricri* (L, 141), *Ah* (CS, 17); *tique taque* (CS, 61): *ah ah*, *vibrava o ar conhecido da sala* (CS, 69); *ah! gritava um pássaro no quintal da loja* (CS, 94); *toc toc toc – era seu modo de reduzir todas as coisas exteriores a um ruído infantil e mecânico com os saltos das ferraduras* (CS, 100), *o tique-taque do despertador suspendia cada coisa à própria superfície* (CS, 146); *Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic* (HE, 50); *os sapos coaxavam com rouquidão* (CS, 149). Ademais, a onomatopeia denuncia que a música não é privilégio dos humanos, ao contrário, que o universo, a natureza, as coisas também produzem sons. Desse modo, ela funciona como um fluxo molecular, uma potência desterritorializante que forma uma textura rítmica elementar e ao mesmo tempo cósmica. A própria Clarice declara sua intenção ao

usar as onomatopeias, que é convulsionar a linguagem, levá-la ao nível do som: *escrevo-te uma onomatopeia, convulsão da linguagem. Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som* (AV, 25). Escrever, então, se converte em cantar:

> Hã, hã, repetia sem resultados. Hã, dizia num tom mais baixo como para surpreender. No entanto era uma palavra rebentando de compreensão como se de um momento para outro se pusesse a cantar o próprio sentido (L, 32).

Não é só às onomatopeias que ela recorre para abalar a linguagem, mas também à invenção de palavra, nua de sentido, ou de sentido nascente, para fincá-la *no vazio descampado* da escrita:

> – É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrimas de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda a vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia inda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande (PCS, 190).
>
> Então o corpo antes todo fraco e trêmulo tomou um vigor de recém-nascido no seu primeiro grito esplástico no mundo da luz (SV, 95)
>
> Me dá vontade de falar errado. Assim: Sued. Isso quer dizer Deus (SV, 128).
>
> Ângela é a minha fríngia? ou sou eu a fríngia de Ângela? Ângela é meu equívoco? Ângela é minha variação?
>
> Eu sei falar uma língua que só o meu cachorro, o prezado Ulisses, meu caro senhor, entende. É assim: dacobela, tutiban, ziticoba, letuban. Joju leba, leba jan? Tutiban leba, lebajan. Atotoquina, zefiram. Jetobale? Jetoban. Isso quer dizer uma coisa que nem o imperador da China entenderia (SV, 60-61).

Toda uma estratégia de desfazer a língua (Lyotard), fazê-la estrangeira (Deleuze), criar a *antipalavra,* vibrante até distorcionar-se num parto sonoro: *as palavra de Ângela são antipalavras: vêm de um*

abstrato lugar nela onde não se pensa, esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna (SV, 37).

O corpo sonoro, assim tratado, como ritmicidades assignificativas, não se consolida, mas se diverge constantemente a partir da agregação de intermediários (ruídos, silêncios, repetições). Faz perceptível não mais o sentido, senão os sons da palavra: *pouco me importa ser entendida, quero o impacto das sílabas ofuscantes, quero o nocivo de uma palavra má* (SV, 95). A 'palavra má', no entanto, não seria aquela que fizesse mal, mas aquela que combalisse o estilo: *eu perdi meu estilo: o que considero um lucro: quanto menos estilo se tiver, mais pura sai a nua palavra* (SV, 83). A 'palavra nua' é aquela mais desabrigada de uma estrutura, que se reduz ao mínimo, a uma molécula de som, ao sopro vital:

> Às vezes os que não creem estão mais aptos a receber como faiscante milagre o maná que cai de nenhum lugar. Esse "nenhum lugar" é o ar. É o ar o que os outros chamam Deus. Eu chamo Deus como ele quer ser chamado. É assim: eu abro a boca e como modo de chamá-lo deixo sair de mim um som. Este som é simples. E tem a ver com o sopro vital. O som limita-se a ser o seguinte: Ah ... (SV, 97).
>
> Eu sou como as cigarras que explodem de tanto cantar. Quando é que explodirei? Que canto eu? Canto o esplendor de se morrer? Canto o meu amor que de tão vivo se estrebucha? Canto a feitiçaria no ar? Canto as moléculas do ar? (SV, 142).

Ao não se fazer de acordo com uma organização e um desenvolvimento, a palavra nua é uma batida desnorteadora, uma *aordem*, que toma como ritmo qualquer som que pareça irrelevante, para fracassar o sentido e tirar de sua ruína, de sua sucatada, um tom, uma sensação, um timbre de vida, o it que pulsa ritmadamente, um coração batendo, vibrações sem significados:

> Quero a experiência de uma falta de construção. Embora este meu texto seja todo atravessado de ponta a ponta por um frágil fio

condutor – qual? O do mergulho na matéria da palavra? o da paixão? Fio luxurioso, sopro que aquece o decorrer das sílabas (AV, 13).

Que música belíssima ouço no profundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara (AV, 43).

(...) a dissonância me é harmoniosa. Quero na música e no que te escrevo e no que pinto, quero traços geométricos que se cruzam no ar e formam uma desarmonia que eu entendo. É puro it (AV, 60).

Eu gosto um pouco de mim porque sou adstringente. E emoliente. E sucupira. E vertiginosa. Estrugida. Sem falar que sou bastante extrógina. Atirei o pau no gato-to-to mas o gato-to... (SV, 51).

Eu sou acorde de harpa. Gol

Sou viola doce. Melhor que Carl Orff é o silêncio. Gol (SV, 153).

Este é um livro compacto. Peço perdão e vênia para passar. Ainda não tem explicação. Mas um dia terá. A música deste livro é "Rapsódia com Clarineta e Orquestra de Debussy". Trombetas de Darius Milhaud. É a revelação sexual do que existe. Grande Marcha Nupcial de Lohengrin de Wagner. Georg Auric "O Discurso do General" (SV, 103).

Quando estou só demais, uso guizos ao redor dos tornozelos e dos pulsos. Então quase cada um de meus pensamentos se externam e voltam para mim como respostas. Minha mais tênue energia faz com que eles logo vibrem estremecendo em luz e som. (...) Falar alto sozinha e para "o quê" é dirigir-se ao mundo, é criar uma voz potente que consegue – consegue o quê? A resposta: consegue – consegue o quê? A resposta: consegue o "o quê" (SV, 38-39).

Ângela às vezes escreve frases que nada têm a ver com o que se estava falando. Creio que essas inopinadas interferências são como as estáticas elétricas que interferem e cruzam a música no rádio. Nela simplesmente se grudam as cruzadas elétricas do ar. E se isso acontece é porque ela não sabe escrever, escreve tudo, sem selecionar. Eu mesmo, se não tomar cuidado, às vezes me oponho à interferência elétrica e começo a falar de repente de um trator alaranjado (SV, 116).

Eu sei criar silêncio. É assim: ligo o rádio bem alto – então de súbito desligo. E assim capto o silêncio. Silêncio estelar. O silêncio da lua

> muda. Para tudo: criei o silêncio. No silêncio é que mais se ouvem os ruídos. Entre as marteladas eu ouvia o silêncio (SV, 55).

O uso da repetição também é um recurso muito frequente na obra de Clarice Lispector: *uma nota repetida, repetida, repetida até a quase loucura* (SV, 63). *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, cada capítulo é iniciado repetindo o último parágrafo do capítulo anterior. Num nível menos evidente, *A Hora da estrela* também é uma repetição, um eterno retorno que passa pelo 'sim' que abre e fecha o livro. Igualmente *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* sugere um ritmo repetitivo, uma vez que o livro é um ciclo da natureza, desenvolve-se no decorrer das quatro estações: verão, outono, inverno, primavera. No entanto, esses elementos não operam como reprodução, porque eles, na medida em que repetem, entram num devir que conjuga com o devir daquilo que eles repetem, posto que se perde o ponto de origem, tanto repetição e "original" se encontram no meio da linha. Nesse sentido, o corpo de Lóri é descrito como sendo fino e forte como uma linha e a própria ciclicidade retorna não o mesmo, mas o infinito da diferença. Lóri, como vimos, passa por um devir-água; e o ciclo da natureza forma um bloco rítmico desterritorializante que abandona as coordenadas e medidas para traçar ligações não localizáveis de um ponto a outro: pois *a Natureza é cíclica, é ritmo, é como um coração batendo* (ALP, 151). A repetição, desse modo, desqualifica a origem e afirma a diferença. A escrita clariciana afirma-se como um campo de forças, de passagens, de processos e transformações sem fim.

Além disso, ela repete trechos inteiros de um livro para outro. Essas repetições funcionam como pulsações que possibilitam escutar o detalhe que desagarra do *continuum.* São músicas flutuantes que retumbam uma inarmonidade, uma variação de ritmos e forças. Ritornelo, que ao mesmo tempo que cria um território traça suas

linhas de fuga. O que se repete é a diferença, pois as palavras, as frases, os parágrafos repetidos ganham outros timbres, tons, alturas e vibrações de acordo com o jogo de forças de cada livro. Assim, num nível cognitivo e analógico, pode-se reconhecer tais frases ou parágrafos, pode-se assumir a repetição como um elemento que garante a realização do conjunto ou unidade, que lhe empresta um sentido mais amplo, mas lançados na complexidade das relações de uma semântica intenso-afetiva e sonora, a repetição destoa, discrepa da unidade, inclusive, denuncia um sem-sentido, uma falência da identidade que se torna ineficaz como discurso significativo fragmentando-se em assimetrias e pontos singulares, já que no mesmo gesto em que ela sensifica um sentido novo, ela abala os sentidos já instalados. Opera, sugere Blanchot (2008), como um movimento de atração e de retraimento, de afirmação e de retrocesso, de exibição e de dobra, por meio do qual alguma coisa avança timidamente e logo se retira, aparece e desaparece ainda quando isso reaparece e se mantém entretanto na desaparição.

A repetição, portanto, é uma construção sonora do texto que associa a escrita aos movimentos de respiração e batimento cardíaco (essa música *atrás do pensamento* que fala Clarice). As palavras, as frases, os parágrafos repetidos são processos embriogenéticos que formam um plasma germinal que se segmenta em fluxos vitais variáveis segundo as interações efetivadas em cada ambiente (livro). Tecido corpóreo de uma materialidade pulsátil. A repetição, então, funciona como uma mônada, pulso inespacial, *presente que é sempre futuro* (AV,86), micro-tempo, cristal de tempo, *instante perecível* (AV, 24), intensidade que atravessa a obra clariciana causando sismos no sentido, desconfigurando a forma, transformando as forças, fazendo do signo não uma marca de legibilidade, senão um ruído da

sensação: *e o que ainda prosseguia era a sensação primária de viver – o tema interrompido e o ritmo latejando seco* (L, 170).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[ESTUDO DOS ESPAÇOS VISUAIS]

Ver é a pura loucura do corpo.

C. Lispector

1. abrir os poros é ver com a pele; 2. ver com a pele é escutar; 3. escutar é sensibilizar a vista para os pontos cegos; 4. os pontos cegos são cores sonoras; 5. as cores sonoras são nervuras silenciosas que ativam o movimento; 6. o movimento não é uma pre-visão, é uma visão, um assombro, um evento; 7. o evento guarda um sismo e uma semente; 8. o evento é epitelial, sua constituição é a fundura da superfície e a delicadeza da queda; 9. a queda é um *pathos* ativo; 10. um corpo que cai é um corpo envolvido num bailado, um corpo aba(i)lado; 11. abrir os poros para correr o risco, ar-riscar, atritar para acender; 12. o risco é o rasgo do olhar.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Produzir um corpo exposto

Voltemos ao canto das sereias. Em todo caso, dividir os espaços é mais uma questão de comodidade, já que os espaços se contaminam numa sinestesia que a separação não elimina, senão que destaca a predominância de algum dos sentidos. Pois bem, então, o canto das sereias, *as forças dos elementos e da voz do abismo*. Escrever é voltar a este cenário, é voltar ao desconhecido. As sereias cantam, é belo, é fascinante o seu canto. Quem escuta se afunda, perde as referências. Não será por que o canto é exatamente aquilo que não se vê vindo, que não se pode pre-ver? Os humanos têm os olhos situados na parte frontal do rosto para ver o que vem, para fazer uma pre-visão do perigo. Prever nos permite antecipar, pegar, tomar, agarrar (*capere*), previamente: *o homem não antecipou nada: viu o que viu. Como se olhos não fossem feitos para concluir mas apenas para olhar* (ME, 76). No entanto, há coisas que nos chegam pelos lados, por trás, por cima, por baixo, por todas as partes (Ulisses previu o que pode, mas aquilo que ele não pôde prever, aquilo que não pode ser previsto, é justamente o que lhe lança à travessia). Há experiências que não podemos apossar de antemão, não podemos apreender. Aliás, a experiência é isso que não se pode antepor, é um evento, um vir fora de (*evenire*), um imprevisto. O evento, diz Derrida (2013b), é o que não tem horizonte. Assim, a vinda do outro, do mundo, é experimentada como uma travessia imprevisível e heterogênea irredutível à frontalidade da visão, é um atravessamento.

Navegando como turista pelo rio Amazonas, quase no fim do percurso do Equador, Henri Michaux (1983) se pergunta*: mais où L'Amazon?*, seguida de outra pergunta ainda mais sugestiva: *Mais, où est-il ce voyage?* Sempre se pode dizer que estando no rio, Michaux

não o vê, porque a visão próxima não serve para vê-lo, é preciso afastar, subir, lançar um olhar distante, abstrair do vivido um fundamento. Fundar é assentar, firmar, arraigar, tomar um lugar. Lugar tem sua origem nas palavras latinas *lucus* e *lucaris* que significam claro, claridade. Ficar, do latim *figere*, quer dizer fixar. Onde fica a viagem? Em que lugar, em qual claridade podemos estabelecer nosso olhar, edificar nossas certezas?[49] Agora, poder dizer a viagem fica ali, não seria pre-ver, perder a viagem?

Para Foucault, o barco é heterotopia por excelência. O barco é justo o que não tem lugar, é, dessa forma, um deslizamento pelas texturas fibrosas dos tremores da água. É também uma reverberação dos ventos, um lapso sonoro: timbres insubmissos, matérias não formalizadas que escapam aos significados e às representações. O barco pode ser um resvalamento do desejo que rompe as regulações e legislações do espaço, brechando um lugar inenarrável, voltado à experiência, aos ritmos metamórficos. Um barco é sempre algo que evade. Nossos olhos não alcançam a tempestade. Não alcançam as metamorfoses, algumas vezes vorazes, outras lentas demais, do rio transformando tudo em superfície por percorrer. Um barco é um corpo vivo, a consistência de um ritmo, onde o ritmo se dá como caos, como noite, como diferenças de níveis que não se organizam numa totalidade abarcável, num organismo. Um barco está mais para os sismos dos órgãos: uma poética histérica: está atravessado por ondas, por vibrações, gradientes e intensidades. O barco treme, vacila, dança. O barco nos entrega às nossas incertezas, porque *todo*

[49] A semântica racional sempre privilegiou o visível como signo da presença imediata. Dessa maneira, intuir (*intueri*), quer dizer ver, a intuição é uma visão imediata, o fenômeno (*phainestahi*) é o que brilha, ente, quer dizer presente, a verdade (*aletheia*) é um des-velamento, um desocultamento. A visibilidade sempre dominou a história do pensamento.

embarque é, potencialmente, o último. Ora, o barco não seria o aparato que suporta o movimento do devir? Sendo assim, não seria onde a travessia acontece? Uma travessia calcada num mapa (pre-visão) não é uma travessia, é o esboço e a forma que a faz reconhecível, domesticável. O que vejo, então, é um objeto que se destaca em um plano de fundo. É o que o esquema faz, representa um objeto no espaço. Assim desenhado, esse objeto se torna algo inteligível, algo que temos diante, calculado, previsto, sem risco. É uma foto, que pode até ser bonita, mas impede de ver o processo de formação, aquilo que não se conhece mais movendo-se para algo que ainda não é conhecido. Não deixa ver o processo de de-formação acontecendo, as fissuras onde minúsculos começos murmuram. As forças que estão passando e criando vibrações no ar: a ação do movimento. Não deixa ver as centelhas e sombras que são criadas e que não se adaptam à fixidez de um retrato. Não deixa ver o que está fugindo do esboço, o que não tem lugar, não é luminoso, o que é puro espaçamento: a própria travessia.

Na dinâmica da travessia temos outro espaço ético, estético e político, não mais um sujeito diante do objeto, senão corpos entre corpos. Não é mais possível uma antecipação, o movimento agora é uma improvisação, avançar sem ver, sem pre-ver: *então enxergava alguma coisa, mas não conseguiria dizê-la ou pensá-la sequer, tão diluída achava-se a imagem na escuridão de seu corpo* (PCS, 195). Nesse espaço-outro ver não é privilégio dos olhos, ainda que *a primeira matéria dos olhos era olhar* (L, 36), todo o corpo é sensível à luz e ao breu. A pele se converte num grande centro descentrado, cada poro é uma passagem, fazendo da visão uma sensibilidade sonora-tátil-movente que resiste à luminosidade, que ar-risca, um corte, um espaçamento, uma zona de indiscernibilidade e cegueira.

Se a sonoridade em Clarice é uma força que destoa, que desterritorializa a escrita e o pensamento para criar, para sensificar energias sonoras somente acessíveis no atravessamento por ruídos e silêncios, a visualidade, tradicionalmente instalada na clareza, deve ser desfocada e desterritorializada para alcançar seu ponto de suspensão, ponto em que a escrita e o pensamento afirmam seus pontos cegos como potencialização da visão. Ela leva a cabo esse procedimento fazendo a visão passar por descentramentos sonoros e hápticos. Desse modo, ao mesmo tempo que há uma fragilização do visual como exercício soberano de síntese e reflexão, há uma potencialização da visão como ato de contato que expõe a mirada à sua incapacidade ver, um silêncio do olhar, uma escuta, limite desde o qual ela se abre à imprevisibilidade do mundo, à *sombra daquele conhecimento que não se adquire com a inteligência. Inteligência das coisas cegas* (PCS,158). O con-tato, o tocar que esse conhecimento propicia deve ser entendido em sentido musical e epitelial, na medida em que só há toque se há pele, superfície, limite, o toque é sempre extremo, assim ver é uma visão, é ser assombrada; bem como o som é um toque, um toque que alcança a curva do globo dos olhos, é a testemunha ocular do que a visão deixou oculto: uma cor sonora. O ponto de convergência entre o sonoro e o tátil é a tensão, somente um corpo tenso, in-tenso, a-tento é capaz de tocar o *ponto vivo de si mesmo* (L, 46). É nesse ponto que se vê, uma vez que a visão perde sua função organizadora e classificadora do que é, de partida, disperso, para fluir no lusco-fusco do que não se vê vindo: vê com as mãos e os ouvidos, afina os sentidos. Não os sentidos empíricos que percebem a coisa em si, mas um devir sensível das coisas que acontece ali onde a visão encontra seu ponto cego e a escrita seu silêncio, e ambos, no abalo do encontro, arriscam o salto. A energia do atrito e da queda é luz. É no roçar e no movimento que

se entre-vê algo, que algo fulgura e rasga o olhar. Assim, o que se vê é o que se mostra na abertura original, fulgurante e fugaz do instante friccional.

Feitas essas considerações preliminares, proponho, como estratégia de travessia pelos espaços visuais claricianos, cartografar os seguintes movimentos:

- a presença de uma estética e uma ética do olhar em sua obra que acontece por instantâneos visivos (sensitivos) que denunciam a impossibilidade de organizar ou significar a visão (Ver não é organizável, Instantâneo fotográfico I-VII e *Ver a coisa na coisa*: o ser da sensação);

- os atravessamentos táteis (Visão háptica: *mas o único meio de contato era o olhar*) e sonoro (Visão sonora: claridades audíveis) da visão;

- as plasticidades visuais (Uma dança plástica no ventre das palavras) que povoam sua obra:

  - a linha (Sensação em movimento: músculo da vida)

  - as cores (Cores: texturas do sol)

  - a noite (*É pela noite que se toca o corpo*)

  - o dia (*Como descrever uma luz acesa?)*

  - a aurora (*Qual o peso da luz?)*

- as posições de esquivanças da verticalidade e frontalidade da visão como exercícios de fragilização da mirada e instalação de uma visão excêntrica implicada no anonimato de um

mundo compartilhado (Aprender a escre-ver: as posições do corpo na língua);

- A relação da sua escrita com a pintura (*Vejo palavras: a força de uma janela*).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ver não é organizável

A coisa vista, percebida, diz Merleau-Ponty (2007), não nos resultaria irrecusável se não fosse ao mesmo tempo inesgotável, nunca dada de todo, nunca acabada. De modo que a expressão (artística e linguística) não se encontra nunca totalmente expressada, nunca expressa de modo absoluto, nunca se reduz a um conceito. Clarice, em cartas a suas irmãs, diz: *Todas as coisas que vi me dão um certo tipo de experiência que talvez continue sempre indecifrável* (2007:98). Inesgotabilidade e indecifrabilidade, assim, tanto a percepção quanto a linguagem são possíveis graças a uma força criadora que desafia seus próprios limites. Ambas lidam com o impossível. Esse limite e esse impossível é a condição mesma de uma ética e uma estética. Diante de uma linde, do incognoscível, podemos nos proteger, sobrevoá-lo, nomeá-lo, estabelecer domínios, poderes, regras e sistemas lumínicos ou podemos fazer experiência do nosso inacabamento, aceitar o corte, tateá-lo com mãos vazias e comovidas. Clarice se situa aí, no fino fio da navalha, na tensão viva do inacabado, nos ex-cessos da visão e da linguagem, nos trans-bordamentos do instante: *Quando a galinha vê o ovo pensa que está lidando com uma coisa impossível. E com o coração batendo, com o coração batendo tanto, ela não o reconhece* (FC,54). É a despossessão, o desnudamento de deixar-se ver pelo que vê, de ser igualmente afetada, ferida, aberta até o coração. A dificuldade de escrever, assim, não seria encontrar palavras para o que vemos, senão acolher a ferida do encontro [onde *tem lugar ver? Sempre no umbral de algo, sempre no intervalo* (Didi-Huberman 2015c:193)] para que as palavras na malha, no tecido, no texto, deem a ver suas falhas, suas dobras e desdobramentos. Nesse ponto, *punctum*, nesse pequeno corte, pequena mancha, nesse lance de olhos, a letra se faz

linha, o significado se faz ritmo e a escrita uma tecelagem experimental de sensações: jatos de águas (fráguas) e jatos de luz (*flash).*

Instantâneo fotográfico I

O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações (SV, 20). Com essa frase, parece, num primeiro momento, e tendo em conta o uso repetido de verbos como capturar, apropriar-se, possuir, sobretudo em *Água viva*: *Quero possuir os átomos do tempo. E 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* (AV, 9), que Clarice quer fixar as sensações contidas no instante para revelá-la na câmera clara da foto (da escrita). No entanto, inversamente, o que ela está fazendo é abrir mão de uma visão totalizadora, ao indicar que se está sempre no *instante-já* e não há como recompilar os instantes, como se fossem peças de um quebra-cabeça, para mostrar o todo. Ela afirma uma visão que abriga o fluxo de intermitências que só pode ser percebido em uma linguagem imanente e descontínua:

> Meu tema é o instante? Meu tema de vida. Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim (AV, 10).

Numa visão totalizadora, o instante seria planteado como um apartado que posteriormente seria reagrupado numa lei de regularidade. Por sua vez, uma visão em instantâneos rompe com essa lógica e se anela em um imbricado cuja dinâmica é fragmentada e entrecortada. Poderíamos dizer que a primeira visão (racional) quer

organizar o visto numa unidade reconhecível (ver seria reconhecer), enquanto a segunda (sensível) sabe que ver não é organizável – *O vi não é organizável* (PSGH, 72) -, porque nas coisas, entre as coisas há *trilhões de oscilações*, de *estremecimentos luminosos* que correm em todos os sentidos provocando uma heterogeneidade emergente, uma singularidade dos instantes que denuncia a indeterminação das coisas, entre as coisas, que denuncia a porosidade do instante. Nesse sentido, Bergson (2005) diz que o tempo é exatamente aquilo que impede que tudo seja dado de uma vez e propõe o tempo como eleição e criação. Para ilustrar o que digo, é exemplar um episódio que acontece em *O lustre* onde a personagem Virgínia é condenada pela Sociedade das Sombras (criada e constituída por ela e pelo o irmão numa brincadeira infantil) a descer até o porão para aprender a *pensar profundamente* (L, 41), a no *ter sequer um pensamento a trazer à superfície* (L, 42), e lá estando, na fundura do porão, o céu abre por um segundo uma *clareira hesitante* que desfaz sua concentração, confundindo-a com o *esgarçamento do céu*, *sua extensão-sem-medida que ia se substituindo continuamente como o desenrolar do mar*, *um elemento mais vago que o perfume através do ar* (*Idem*). O céu é a fissura por onde o fora atravessa o dentro, por onde o porão se desterritorializa e devém mundo, por onde o mundo passa numa corrente de sensações que desestabiliza a organização endógena da personagem situando-a numa dimensão problemática que provoca uma defasagem do pensar que não se resolve pela aplicação do método do 'pensamento profundo', senão por uma disparidade, de um modo criador que produz uma dimensão nova, que não preexistia ao problema. De tal modo que ela se interroga: *Ver a verdade seria diferente de inventar a verdade?* (L, 44). Retornando à casa, o que lhe preocupava era o que iria dizer ao irmão, uma vez que ela não estava certa se tinha visto ou inventado o

céu, mas *por um instante alegra-se tênue e agudamente por conseguir – um instante apenas, luz que acende e apaga* (L, 43). O céu configura-se, assim, como uma aparição, que em sua instabilidade promove um tempo descontínuo, instável e desvanecente: uma duração. A duração é justo o que não dura como coisa endurecida, estável, senão que ondula deixando nesse movimento luz e escuridão. Esse rastro, nas palavras de Bergson (2005), se dá como *vínculo* e *intervalo* entre as temporalidades. A visão racional o que faz é ignorar o intervalo (os pontos cegos) e interligar os vínculos (os pontos luminosos), *soldar o mesmo no mesmo* (2005:50) no esforço de, como já dissemos, criar continuidades e regularidades, um *núcleo luminoso*. A visão sensível, por sua vez, aceita o intervalo, assume a duração vital e com ela a impossibilidade de pensar e dizer o tempo: *nós não pensamos o tempo real. Mas nós o vivemos, porque a vida transborda a inteligência* (*Ibidem,* p. 51). No entanto, a sensação que temos da passagem, do fluxo temporal quando imerso numa duração, desenha *em volta da representação intelectual propriamente dita uma franja indecisa que vai perder-se na noite* (*Idem*). Essa franja, ainda que indistinta e esfumada, esse *elemento mais vago que o perfume através* do ar, tem mais importância que o núcleo luminoso, pois é sua presença que nos permite afirmar que *o núcleo é um núcleo, que a inteligência inteiramente pura é um encolhimento, por condensação, de uma potência mais vasta* (*Idem*). Virgínia falha em pensar profundo – *no fundo o que a tornava contente era não ter êxito a experiência* (L, 43) – em ver o núcleo luminoso, mas retorna de sua experiência com a vastidão das mãos vazias para *reinventar a vida instante por instante* (L, 44).

Instantâneo fotográfico II

Para Barthes (1984) a fotografia é contingente, por isso está fora de sentido. Ela só significa quando assume uma máscara que cobre sua nudez e desvio. Em função dessa nudez ela tem uma força constativa – não sobre o objeto, mas sobre o tempo, o *isso-foi* ou o *intratável* a que se refere o crítico francês – de modo que a *autentificação sobrepõe-se ao poder de representação*. A imagem está lá, insinuante, não se pode penetrá-la, apenas percorrê-la com o olhar: *a essência da imagem está toda fora, sem intimidade, e, no entanto, inacessível; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível – irrevelada e toda manifesta* (Blanchot 2005:19). Na fotografia, segue Barthes, *o acontecimento jamais se sobrepassa para outras coisas: ela reduz sempre o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo; é a contigência soberana* (1984:13). É justamente esse seu poder de evidência e contigência que impede que uma fotografia seja aprofundada. Desse modo, para o autor, a fotografia é invisível, pois sempre vemos o seu referente em detrimento da fotografia, não vemos a forma, mas a intensidade, vemos o tempo. O sentido da fotografia, portanto, é absoluto, não é possível acrescentar-lhe nada: *assim é a foto: não pode dizer o que ela dá a ver* (*Idem).* A fotografia, assim mesmo, mostra a desordem dos objetos: por que, em meio a todos os que há no mundo, se escolhe tal objeto, em tal instante? A fotografia é por isso, diz Barthes, inclassificável, porque não há razão para *marcar* tal ou qual objeto ou instante. E se não há marcas, não há signos. A fotografia, assim, participaria de outros regimes de força, que seriam, como já sinalamos, intensivos e temporais. Fotografar já não seria fabricar um objeto visível, mas o desejo de uma experiência singular que não se pode reproduzir, a experiência do corte. Não seria essa experiência a ferida que a luz nos talha e nos instala um silêncio nos olhos? E esse silêncio não seria o lugar originário da visão?: *Só meus retratos é que*

fotografavam um abismo? (PSGH, 30), se pergunta G.H., sem se reconhecer na fotografia, como se 'aquela' da fotografia pertencesse a outro plano, cuja passagem por seu mundo deixasse apenas um rastro invisível, um enigma:

> Tudo isso me deu o leve tom de pré-clímax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez dado de volta aos objetos. Talvez tenha sido esse tom de pré-clímax o que eu via na sorridente fotografia mal assombrada de um rosto cuja palavra é um silêncio inexpressivo, todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa (PSGH, 30).

A fotografia não revela nada, a não ser a visão do invisível, do invisível se manifestando em nós, advertindo-nos da inconsistência da visão, da dança secreta da luz, de um fundo obscuro que retorna como indecodificável:

> somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo, ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência? (PSGH, 35).

Agora, esse invisível, vazio, esse intratável, é o flagrante que deixou uma prova. Acontece que essa prova, diz a personagem Ângela de *Um Sopro de vida*, é um meio gesto, é um equilíbrio entre querer e não querer, poder e não poder. A fotografia, ao ser a singularização de um instante, tem o poder de captar uma configuração contingente de luz e corpos, mas esse mesmo poder expõe a impossibilidade orgânica de uma síntese, já que a fotografia é, antes de tudo, uma incisão, a abertura de uma fecundidade imanente, uma nudez ou uma germinação. O instantâneo fotográfico de Lispector é uma espécie de faísca que acende o escuro: *Você está pronto para saber que olhadas de perto as coisas não têm forma, e que olhadas de longe não são vistas? E que para cada coisa só há um*

instante? (ME, 319). Refere-se, em linguagem deleuziana, a um *microtempo*, a *uma energia pura* dissipada no momento, na explosão de luz do magnésio, para que desse processo surja o vazio ou o visível em si:

> Sentou-se, controlou bem os músculos do pescoço, a vista se escureceu de emoção, o fotógrafo lançou o grito: sorria! O magnésio explodiu em claridade. Pronto, disse o fotógrafo, e o rosto, os ombros e a cintura desmoronaram (CS, 159).

Instantâneo fotográfico III

O ato de ver como instantâneos fotográficos é uma formulação que aparece logo no seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*, discretamente imbricado no verbo surpreender, como podemos perceber na passagem abaixo:

> Para ter uma visão, a coisa não precisava ser triste ou alegre ou se manifestar. Bastava existir, de preferência parada ou silenciosa, para nela se sentir a marca. Por deus, a marca da existência ... Mas isso não deveria ser buscado uma vez que tudo o que existia forçosamente existia... É que a visão consistia em surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas (PCS, 55).

Ver seria, então, sentir a *marca da existência* das coisas, ser apanhada de surpresa por essa marca, esse símbolo na própria coisa, acolher essa instantaneidade. *A hora da estrela,* diz a autora, foi escrito porque ela captou o ar, a atmosfera perdida de um nordestino na cidade do Rio de Janeiro. Sendo que posteriormente ela coloca essa impressão na boca de seu personagem R.M.: *se sei quase tudo de Macabéa é que já peguei uma vez de relance o olhar de uma nordestina amarelada* (HE, 57). Essa afirmação também serve para nos aproximarmos mais do sentido de captar, possuir, apropriar-se que ela usa comumente, que não seria o de tomar para si ou fixar,

mas de ser sensível a, assim como, no gesto da escrita, tornar esse algo sensível. Pois bem, ela foi sensível, sentiu a marca da existência, surpreendeu essa marca no nordestino. Não me parece equivocado dizer que o que ela captou não foram as marcas culturais ou sociais de um emigrante, mas, num giro mais agudo, numa fissura, numa *superfinidade* do sentir*,* o que ela captou foi a marca da sua existência. Num primeiro momento, podemos dizer que a marca é o lugar onde fica impresso a ação da experiência do sujeito, acessível não numa ação explicativa, outorgadora de inteligibilidade, mas entrando no ritmo de suas correntes inconscientes, de suas correntezas delirantes. Podemos dizer que a marca da existência é captada de surpresa e instantaneamente como um *flash* sensitivo: *a sensação pura será a experiência de um "choque" indiferenciado, instantâneo e pontual* (Merleau-Ponty 1999:23), sendo que essa captação permite um contato imediato e irrepetível com vida mais insondável de algo ou alguém. Exemplo disso é uma passagem, lindíssima, entre Vitória e Martim em *A maçã no escuro*, onde essa percebe que não sabendo nada sobre o homem (sua história, sua biografia, etc.), ela sabia profundamente o homem, sabia com a pele os latejos do seu coração:

> Também ela se espantara com o automatismo inesperado do próprio braço. O gesto precedera-a na compreensão do gesto. Ela olhou para Martim, surpreendida, atenta, como se no rosto dele pudesse estar a explicação daquilo que só agora se revelara: que ela não queria saber o motivo de sua vinda ao sítio. Era como se, ao saber fatos, ela pudesse perder o direto conhecimento que só neste instante percebeu que tinha do homem — pois com surpresa descobriu que o conhecia profundamente. Apenas superficialmente é que o desconhecia. Mas na sua própria pele ela o conhecia, e desde o instante em que o vira pela primeira vez: o modo como o conhecera fora o modo como ela própria se aprumara ao vê-lo; um dos meios mais fundos de se conhecer estava na maneira como se respondia ao que se via. E agora, olhando Martim, a mulher teve medo de perder

> este contato insubstituível que a informava sobre a natureza mais secreta daquele homem ali em pé; e de quem, ignorando tudo, ela possuía o ilimitado conhecer que vem de se olhar e ver. Os fatos tantas vezes disfarçavam uma pessoa; se ela soubesse fatos talvez perdesse o homem inteiro.
>
> Oh, era um conhecimento cego o seu. Tão cego que, conhecendo-o, ela no entanto não o entendia. Era um passo antes do saber. Como se ela atravessasse tudo o que ignorava dele e fosse direto às pancadas pacientes daquele coração. "Eu te conheço na minha pele", pensou ela num arrepio desagradável, e o corpo recuou ressentido àquela intimidade que fazia dela ele próprio. E que fazia dela uma outra (ME, 248-249).

A marca da existência do nordestino, de Martim, lança raios de luz que toca e corta o olhar de Clarice, de Vitória, tornando-os ao mesmo tempo visíveis e abissais. Porém, segundos antes ambos estavam como que cerrados em si, sem luz, apagados. Há, portanto, um movimento de fechar-se e abrir-se, sístole e diástole: um pulsar. Em diástole a imagem se dilata em faíscas, em manchas lumínicas que a oscilação contínua muda em sístole, contração e apagamento; o visto, então, é envolvido num lusco-fusco que impossibilita sua captação total. Ver é um ritmo que envolve pontos luminosos e pontos umbrosos. A vibração, que tratei no *Espaços sonoros*, também pode ser considerada como elemento visual que de-forma a consistência da visão, arrastando-a a um estado ondulatório e latejante. O invisível, assim, está envolvido no visível, de modo que o que vemos nos revela um conteúdo latente que o visivo ao mesmo tempo que anuncia, esconde. A própria necessidade orgânica dos olhos de se fecharem e se abrirem constantemente, para lubrificarem-se, sugere esse dinamismo palpitante da visão.

Instantâneo fotográfico IV

Todavia, resta-nos por trilhar um caminho muito curvilíneo, tentar indicar o que Clarice chama por *marca da existência*. Entremos no trecho que imediatamente segue ao supracitado:

> Como esclarecer a si própria, por exemplo, que linhas agudas e compridas tinham claramente a marca? Eram finas e magras. Em dado momento paravam tão linhas, tão no mesmo estado como no começo. Interrompidas, sempre interrompidas não porque terminassem, mas porque ninguém podia levá-las a um fim. Os círculos eram mais perfeitos, menos trágicos, e não tocavam bastante. Círculo era trabalho de homem, acabado antes da morte, e nem deus completá-lo-ia melhor. Enquanto linhas retas, finas, soltas – eram como pensamentos (PCS, 55).

O pensamento que é como linhas retas, finas, soltas, agudas, compridas, uma pulsação grafítica, uma dança diagramática que contém a marca. Essas linhas caóticas, infinitas e inapreensíveis, esse gráfico pensamental que Clarice traça, como já vimos antes, não é o pensamento racional, mas o pensar-sentir:

> Quando se vê, o ato de ver não tem forma – o que se vê às vezes tem forma, às vezes não. O ato de ver é inefável. E às vezes o que é visto também é inefável. E é assim certa espécie de pensar-sentir que chamarei de "liberdade", só para lhe dar um nome. Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma (AV, 81).

Pois bem, o pensar-sentir tem a marca. Não sabemos ainda o que é a marca. Não importa, demos outro passo, vamos para *A maçã no escuro*. Há ali uma passagem muito bonita em que o narrador diz que o olhar fecunda Martim, o protagonista:

> Essa necessidade que uma pessoa tem de subir uma montanha – e olhar. Esse era o primeiro símbolo que ele tocara desde que saíra de casa: "subir uma montanha". E neste obscuro ato ele se fecundava. Aquele lugar era um velho pensamento jamais formulado. Como se o pai de seu pai o tivesse aspirado. E como se da invenção de uma lenda antiga tivesse nascido aquela realidade. Aquele lugar já lhe tinha

> acontecido antes, não importava quando, talvez apenas em promessa e em invenção (ME, 121).

Percebemos que a linha do olhar (evocada através do ato de subir a montanha) vira uma linhagem, tanto no sentido de uma genealogia, retomada na aspiração exercida pelo pai do seu pai, quanto no sentido de urdidura, de fazimento. O olhar tece um lugar inarticulado, não no sentido de irreal, mas no sentido de nascente: o olhar fecunda o lugar. O olhar é uma fecundação. Recordemos alguns dados: *A maçã no escuro* é a história de um homem se formando, tomando forma, individuando; a trajetória de formação de Martim passa pelos três reinos, mineral, vegetal e animal, sem que isso indique etapas a serem superadas para chegar a ser humano, senão que o humano está feito da contração de gestos, forças, energias, matérias, etc., dos três reinos:

> Como se nesse vergar-se da claridade lhe ensinassem como se faz a união harmoniosa – não inteligível mas harmoniosa, não com uma finalidade mas harmoniosa – como se nesse vergar-se da claridade para a escuridão se fizesse enfim a união das plantas, das vacas e do homem que ele começara a ser (ME, 122).

O livro pode ser lido como um diagrama sensitivo das forças que compõem Martim. O sujeito, desse modo, seria o resultado de uma síntese passiva, ou ainda, uma síntese *sensível e perceptiva* que atualiza matérias heterogêneas captadas segundo uma temporalidade:

> Mas, na ordem da passividade constituinte, as sínteses perspectivas remetem a sínteses orgânicas, como a sensibilidade dos sentidos remete a uma sensibilidade primária que somos. Somos água, terra, luz e ar contraídos, não só antes de reconhecê-los ou de representatá-los, mas antes de senti-los. Em seus elementos receptivos e perceptivos, como também em suas vísceras, todo organismo

> é uma soma de contrações, de retenções e de expectativas. Ao nível desde sensibilidade vital primária, o presente vivido já constitui no tempo um passado e um futuro (2000: 78).

E como se dá essa contração, essa síntese no vivente? Deleuze e Guattari respondem que contemplando. É através da contemplação que adquirimos um hábito e diferimos pela repetição (síntese disjuntiva). Na contemplação pura, diz os autores, a sensação contrai as vibrações de uma força na passagem para outra numa espécie de des-dobramento onde ela contrai o que a compõe e se compõe com outras sensações contraídas: *a sensação é contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elementos de que se procede. Contemplar é criar, mistério da criação passiva, sensação* (2010:271). Nesse ponto, o lugar (e o tempo) aberto pelo olhar de Martim é um pensamento jamais formulado, articulado entre um 'já visto' (linha genealógica que o liga aos seus ascendentes) e um nunca visto, uma invenção nascida do olhar (instauração de um possível). Na medida em que todas as coisas são incompletas – não no sentido de que lhe falta algo, mas no sentido de que são seres da relação, estão sempre em processo, sempre se fazendo – elas nunca nos apresentam em plenitude de presença, em *evidente patuidade*, em total realização, senão em meia-luz, uma penumbra que esboça seu inacabamento. Deleuze e Parnet vão dizer que *todo atual está coberto de uma névoa de virtual*[50] (1998:121). Sendo que a percepção é como uma partícula, ela também *se envolve de uma nebulosidade de imagens*

[50] Uma partícula atual emite e absorve virtuais de diferentes ordens. São considerados virtuais *quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os mantém desde então sob um princípio de incerteza ou indeterminação* (Deleuze; Parnet 1998:121).

virtuais que se distribuem sobre o circuito moventes cada vez mais afastados, cada vez mais largos, que se fazem e se desfazem (*Idem).* O olhar de Martim, então, é uma variação, uma vibração ou modulação do espaço-tempo, liga-se a ele pela diferença.

E tudo isso fecunda, forma Martim. Que organismo, se perguntam Deleuze e Guattari, não é feito de elementos, de repetição, de água, de azoto, de carbono, de sulfatos contemplados e contraídos, entrelaçando os hábitos no impulso de fazer brotar um novo indivíduo?: *Há uma contração da terra e da humosidade que se chama frumento, e esta contração é uma contemplação e auto-satisfação desta contemplação* (*Ibidem*, p. 79). Nesse sentido, Deleuze (2000) argumenta que o sujeito *não tem modificações, ele é modificação.* O sujeito é a variação de suas maneiras de existir, de suas plasticidades vitais. Souriau (2017) diz que a arte do ser é a variedade infinita das suas maneiras de ser e seus modos de existência. Sendo que, segundo a interpretação de Lapoujade (2017), há uma diferença entre maneira e modo. Modo (*modus*) pensa a existência a partir de seus limites e medidas (moderação); enquanto que maneira (*manus*) pensa a existência a partir do gesto, revela a forma do existir, a linha, a curva, a cor, revelando assim uma arte. A marca da existência não seria, então, essa síntese passiva criadora, essas contrações, essas capturas de forças heterogêneas, essa arte, essas maneiras de ser do sujeito? Não sei, não sei, isso é muito, muito bonito, se falhamos por falsidade, não falharemos por beleza, algo teremos ganhado.

Instantâneo fotográfico V

De todo modo, como essa marca se manifesta? Arriscamos dizer que pelo gesto ou expressão. No gesto de sua mão, em seu andar,

em sua voz, diz Merleau-Ponty (1999), o ser manifesta sua essência afetiva; Deleuze, com outro vocabulário, diria que manifesta seu charme, sendo que o charme está ligado aos signos vitais, a uma pré-linguagem. A existência encarnada, segue Merleau-Ponty é eminentemente expressiva. O corpo é um *nó de significações viva* (*Ibidem,* p. 210) - comparável a uma obra de arte. Quando alguém fala, sua configuração gestual (fisionomia, tom, entonações, etc.) revela não mais os seus pensamentos, *mas a fonte de seus pensamentos e sua maneira de ser fundamental* (1999:209). Podemos dizer, então, que o gesto é a expressão sensível do pensamento, da existência. *Todas as coisas têm inteligência e participam do pensamento,* diz Empedócles (Fragmentos, 2006), interligando as coisas pelo fio das suas diferenças. Todas as coisas do mundo expressam suas tonalidades afetivas, expressam suas maneiras de existir. A expressão em Espinosa, argumenta Deleuze, é um movimento de implicação (envolvimento) e explicação (desenvolvimento) da substância (Deus ou a natureza); pois os modos, os atributos envolvem o conceito de Deus ao mesmo tempo em que o exprimem:

> Por um lado, a expressão é uma explicação: desenvolvimento daquilo que se exprime, manifestação do Uno no múltiplo (manifestação da substância nos seus atributos e dos atributos nos seus modos). Mas, por outro lado, a expressão múltipla envolve o Uno. O uno permanece envolvido naquilo que o exprime, impresso naquilo que o desenvolve, imanente a tudo aquilo que o manifesta: nesse sentido, a expressão é um envolvimento (2017:10).

Os atributos são espécies de pontos de vista sobre a substância (*Ibidem*, p. 14). Explicar, desse modo, longe de se caracterizar por uma operação de entendimento exterior à coisa, designa o *desenvolvimento da coisa nela mesma e na vida* (*Ibidem,* p. 11). É, portanto, a coisa que se exprime, que se explica. Todas as coisas

juntas formam um *entendimento infinito.* A expressão, no entanto, defende Deleuze, não é demonstrável, ela coloca a demonstração no absoluto, quer dizer, ela faz da demonstração a manifestação imediata da substância absolutamente infinita, ela é *a manifestação daquilo que não é visível, é também o olhar sob o qual surge aquilo que se manifesta. É nesse sentido que as demonstrações, diz Espinosa, são os olhos do espírito, através dos quais nos percebemos* (*Ibidem,* p. 14-15). Grandes pensadores como Simondon e Bergson criticam o que eles consideram um universo totalizador de Espinosa. O primeiro opondo uma teoria da individuação, um processo ininterrupto e inacabado da singularidade no devir, contra a substância espinosista; o segundo, opondo uma evolução criadora àquilo que ele acredita ser uma sistematização e uma unificação da física em Espinosa. Mas, numa finura e ternura do olhar, Deleuze viu na substância espinosista não um fundamento, uma 'quantidade de realidade', senão o movimento imparável de um infinito positivo: a potência. E potência em Espinosa supõe:

> um poder de ser afetado que lhe corresponde e lhe é inseparável. Ora, esse poder de ser afetado é sempre necessariamente exercido. À *potentia* corresponde uma *aptitudo* ou *potestas*: não existem, porém, aptidão ou poder que não sejam efetuados, logo, não existe potência que não seja atual (*Ibidem,* p. 62).

Assim, as coisas não têm outra potência a não ser a atual, a cada instante ela é tudo aquilo que pode ser, sua potência e sua essência (*Ibidem*, p.63). De modo que não há nenhum *a priori* fundamentando ou condicionando sua existência, ao contrário, a existência é o exercício constante de suas potências. Quanto mais uma coisa é capaz de ser afetada, mais realidade e perfeição ela alcança. Cada coisa é, então, sua potência de afetos. Ora, tal 'definição' exige um ser inacabado, um ser em devir, assim como um ser relacional, um ser, no dizer de Simondon, cuja interioridade não exista sem uma

permanente operação de relação (individuação), ou seja, o indivíduo não é o ser em relação, é o ser da relação. Do mesmo modo que o Todo ou o Uno espinosista instaura uma outra configuração que não é a do círculo no interior do qual o universo se torna um sistema de pontos de referência que determina as relações entre as coisas, senão a circularidade do ovo:

> O ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o spatium e não a extensio, a intensidade Zero como princípio de produção (Deleuze; Guattari 1996: 25).

Assim, cada coisa sendo um ponto de vista, uma diferença, uma sensação, é o desenho das posições afetivas entre os corpos que reconfigura o Todo. O Todo é como uma dança ou ritmos caóticos e cósmicos que se modifica a cada movimento. Os gestos ou expressões das coisas é uma manifestação sensível dos seus afetos da mesma maneira que nos afetam. Essa é a circularidade, aberta, dinâmica, coimplicação, implicação-explicação: afetar e ser afetado. Pois como formula belamente Coccia:

> Um mundo em que não houvesse mais cheiros, sons, música, cores, um mundo em que as coisas e as formas não fossem mais capazes de viver fora de si para chegar aos viventes, para viver – intencionalmente – dentro deles e para influenciar cada movimento seu, seria um mundo privado de consistência unitária. Sem imagens, sem sensíveis, todas as coisas existiriam apenas em si mesmas, toda forma de influência seria impossível, o universo seria uma massa de pedras cuja única relação recíproca seria aquela determinada por uma força exterior – fosse ela a gravidade ou uma ação centrífuga (2010:38).

O gesto, portanto, produz um espaçamento originário, uma abertura por onde se realiza o sensível e a sensibilidade. O sensível, no entanto, pondera Merleau-Ponty, não é uma doação ou uma

invasão que acomete os sentidos daquela que sente, é uma *solicitação*, uma *proposição*, que sugere um *certo ritmo de existência,* uma *certa vibração vital.* Se aceitamos a proposição, deslizamos na forma de existência sugerida, juntamos, nos sincronizamos com ela, de tal jeito que se produz não um agente ou um paciente, senão que uma coexistência:

> Eu, que contemplo o azul do céu, não sou diante dele um sujeito acósmico, não o possuo em pensamento, não desdobro diante dele uma ideia de azul que me daria seu segredo, abandono-me a ele, enveredo-me nesse mistério, ele "se pensa em mim", sou o próprio céu que se reúne, recolhe-se e põe-se a existir para si, minha consciência é obstruída por esse azul ilimitado (1999:289).

Nesse sentido, Merleau-Ponty completa que não podemos ver o azul do céu assim como compreendemos um livro. As sensações não interessam ao eu do entendimento, *mas a um outro eu que já tomou partido pelo mundo, que já se abriu a alguns de seus aspectos e sincronizou-se a eles* (*Ibidem,* p. 291). Ela acontece numa atmosfera de generalidade (provém além de nós, depende de uma sensibilidade que a precedeu e que a sobreviverá) que se apresenta a nós como anônima e ao mesmo tempo como uma situação concreta; no caso da Clarice, está passando na rua no mesmo momento em que o nordestino, a aglomeração e a disposição das pessoas na rua, virar o olhar em direção ao seu rosto, etc. Seria mais exato dizer que se percebe em nós e não que nós percebemos. Toda sensação, diz Merleau-Ponty, *comporta um germe de sonho e de despersonalização* (*Ibidem,* p. 290) e Clarice que *em todo pensamento há quase sensível um engano e um sonho* (CS, 105), justamente porque na sensação circunda um horizonte limitado e absoluto que circunscreve nosso pensamento, assim como nos

devolve, através desse limite, a intuição de que há algo além do que vimos ou sentimos[51]: *Num despertar tênue ela sentia que existiam naquele mesmo instante muitas coisas além das que via* (L, 42). Não no sentido metafísico, evidentemente, mas no sentido de que esse limite, esse espessor supera nossa capacidade de inteligir, sendo a exigência de uma experiência sensível e anônima:

> entre minha sensação e mim há sempre a espessura de um saber originário que impede minha experiência de ser clara para si mesma. Experimento a sensação como modalidade de uma existência geral, já consagrada a um mundo físico, e que crepita através de mim sem que eu seja seu autor (*Ibidem*, p. 291).

Assim como cada coisa tem um lado que não se mostra, senão ocultando ativamente as outras coisas, denunciando-as no ato de eclipsá-las. Por isso, Merleau-Ponty diz que *ver é por princípio ver mais do que se vê, é ter acesso a um ser de latência* (1991: 21), ao germe de sonho que lateja nelas.

Instantâneo fotográfico VI

Toda sensação, desse modo, pertence a um campo. Dizer que tenho um campo visual é dizer que desde minha posição e possibilidades sensitivas, tenho acesso a um sistema de coisas e luzes que se colocam à minha disposição *sem nenhum esforço*, de modo *pré-pessoal*, bem como outros sistemas de coisas não vistas e não-visíveis. De onde a definição de Merleau-Ponty: *a visão é um pensamento sujeito a um certo campo e é isso que chamamos de um sentido* (1999:191). No entanto, campo deve ser entendido como

[51] Se as coisas não são puramente atuais, se elas guardam nuvens de tempos virtuais, a percepção, igualmente, rodeia-se de nebulosas virtuais que se espandem em circuitos moventes que se fazem e se desfazem.

uma tessitura imanente que torna possível a aparição de algo. Deleuze, a partir de seu estudo dos acontecimentos e das superfícies nos estoicos, alega que o sentido é expresso. O autor relaciona a fenomenologia com o estoicismo razoando que o que Husserl chama de aparência é o que os estoicos chamam de efeito de superfície*: seria a fenomenologia esta ciência rigorosa dos efeitos de superfície?* (1974:22). Quando Husserl, segue o filósofo, *se interroga sobre o 'noema perceptivo' ou o 'sentido da percepção', ele distingue ao mesmo tempo do vivido psicológico, das representações mentais e dos conceitos lógicos* (*Idem*)*.* Ele apresenta esses conceitos como sendo um impassível, um incorporal*, sem existência física nem mental, que não age nem padece, puro resultado, pura aparência* (*Idem*). O sentido, no entanto, não existe fora da proposição (campo) que o exprime, *o expresso não existe fora de sua expressão* (*Ibdem*, 23)*.* É justo nesse ponto que podemos dizer que ele é o que aparece e o que acontece, já que o sentido não existe antes de. Aliás, *o sentido não pode ser dito existir, mas somente insistir ou subsistir.* E o que insiste e subsiste? A irredutibilidade, o *aliquid*, a fronteira entre as proposições e as coisas:

> É este aliquid, ao mesmo tempo extra-ser e insistência, este mínimo de ser que convém às insistências. É nesse sentido que é um acontecimento: com a condição de não confundir o acontecimento com sua efetuação espaço-temporal em um estado de coisas. Não perguntaremos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido (1974:23).

O acontecimento, assim, pertence à linguagem, *mas a linguagem é o que se diz das coisas* (*Idem*). Ver, assim, seria instalar-se em um acontecimento, na aparência ou na pele das coisas, mas desprovido de palavras e de luz, ou seja, de sentidos *a priori*, senão dobrando-se aos sussurros de lúmen do mundo dando carne à linguagem. Certamente a visão nos facilita um mapa, a familiaridade com um

lugar faz com que possamos caminhar por ele, sem esbarrões e acidentes, mesmo sem 'vê-lo', já que o reconhecemos. Mas ver será sempre o exercício de 'abrir uma janela', abrir-se aos estremecimentos vitais do mundo, abalar-se, bailar, dobrar-se e desdobrar-se no mundo, *mudar a fundação do hábito em falência do "habitus", em metamorfose do agente, fazer da repetição não aquilo a que se "transvasa" uma diferença, nem aquilo que compreende a diferença como variante, mas o pensamento e a produção do "absolutamente diferente*" (Deleuze 2000:96). A coexistência, o ritmo, a sensação não é aquilo que cobre e domestica a estranheza das coisas, ao contrário, *cada sensação, sendo rigorosamente a primeira, a última e a única de sua espécie, é um nascimento e uma morte* (Merleau-Ponty 1999:289). Eis o carácter irrevogavelmente imanente da sensação: aparência e in-finitude. A sensação é ela mesma um instantâneo.

Assim, quando Clarice diz que a visão consiste em surpreender o símbolo das coisas nas próprias coisas, ela nos remete a esse instante in-finito da sensação onde há um entrelaçamento de um estado das diferenças variantes às diferenças absolutas, quando algo ou alguém se singulariza para o nosso olhar:

> para que eu reconheça a árvore como uma árvore, é preciso que, abaixo desta significação adquirida, o arranjo momentâneo do espetáculo sensível recomece, como no primeiro dia do mundo vegetal, a desenhar a ideia individual desta árvore (*Ibidem*, p.75).

Instantâneo fotográfico VII

O conceito de contemplação de Deleuze se equipara ao de dobra ou quiasmo de Merleau-Ponty. Se para o primeiro, a contemplação é a contração de elementos comuns (água, terra, ar, etc.) que nos

singulariza e ao mesmo tempo torna possível nosso entendimento e participação no mundo; para o segundo, a dobra ou quiasmo é o elemento que impede que haja o absolutamente Outro, é aquilo que se desdobra permitindo uma coexistência baseada no entremeio. O elemento comum entre dobra e contemplação é a sensação, sem ela não haveria criação de formas, a matéria seria pura dispersão e completamente ininteligível. Podemos dizer, desse modo, que a contemplação é uma dobra entre sujeito e mundo: *Todo o espaço do lado de dentro está topologicamente em contato com o espaço do lado de fora, numa topologia carnal ou vital*, diz Deleuze (2005b:126). Merleau-Ponty diz algo muito similar: *Há ramificação de meu corpo e ramificação do mundo e correspondência de seu dentro e de meu fora, de meu dentro e de seu fora* (2007:132). Clarice, por sua vez, considera: *E porque a primeira verdade está na terra e no corpo. Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa quase semelhante a uma estrela tremula dentro de mim* (PCS, 79-80). As três afirmações admitem um indivíduo encarnado, enervado, intricado no mundo; um indíviduo relacional, inacabado, experimental, situado na palpitação que Bergson chamou de *atenção à vida*, atenção aos *movimentos nascentes*, onde *perceber é apreender um sentido imanente ao sensível antes de qualquer juízo* (Merleau-Ponty 1999:63). Um indíviduo diposto a reencontrar as coisas, conforme propõe Merleau-Ponty, no próprio coração de nossas experiências, lá onde *há, paradoxalmente, para nós, o em si* (*Ibidem*, p. 110); o modo de existência singular das coisas através de nós e conosco: *ser experiência é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles* (*Idem*).

Ver a coisa na coisa: o ser da sensação

Da janela via-se o muro amarelo – amarelo, dizia o simples encontro com a cor (CS, 93).

Amarelo é o campo visual de Lucrécia desde a janela, do sentido que a ordenação (casual e momentânea) dos corpos impõe aos seus olhos, do seu choque com o muro, do limite do seu olhar. É essa configuração de luzes e corpos dispostos de uma determinada maneira, é, também, o corte que adere seus limites que não param de se deslocar, de vibrar. Desse modo, o amarelo é configuração de materialidades, energias e signos que comunica não a ideia geral dessa cor (pigmento secundário resultante da sobreposição do verde e do vermelho que se encontra entre as faixas 565 nm e 590 nm do espectro de cores visíveis pelo olho humano), mas o movimento único, a maneira como o amarelo encarna sua singularidade. O amarelo é o muro: *o próprio do percebido é admitir ambiguidades, o movido, é deixar-se modelar pelo seu contexto* (Merleau-Ponty 1999:33). A cor é um gesto do mundo – *a luminosidade sorria no ar: exatamente isso. Era um suspiro do mundo* (AV, 70) – em direção ao corpo, ao olhar de Lucrécia. Amarelo também é a palavra, viscosa, acesa no muro, a beleza e a dureza de seu arranjo. Toda essa relação da cor com o corpo é a sugestão, a proposição, sua maneira de seduzir, de fascinar. De modo que ver será ceder ao convite, aceitar o desvio de todos os detalhes e contingências que nos afastam da ideia abstrata de amarelo para encontrá-lo nas linhas lumínicas e originais de sua existência encarnada, que não está predestinada ao investimento de nosso conhecimento e ação, que se faz energia luminosa que traça mapas imanentes com nosso olhar. Assim como o amarelo de Van Gogh é a cartografia única dos seus encontros, dos seus gestos e forças que sensificam os girassóis, irradiando intensidades cintilantes que abrigam o movimento incansável de novas expressões e afetos.

Na espessura de duração ecoada no olhar fica colado um signo sensível irredutível ao entendimento, um indeterminado, um pontilhado, que impede que o conhecimento tenha domínio sobre as coisas: *há uma significação do percebido que não tem equivalente no universo do entendimento, um meio perceptivo que ainda não é o mundo objetivo, um ser perceptivo que ainda não é o ser determinado* (*Ibidem* p. 77). Nesse sentido, Deleuze sugere uma ontologia da sensação, na medida em que nas sínteses que lhes são próprias ocorre algo que só pode ser sentido ou percebido. Ocorre algo, nas palavras de Merleau-Ponty, inacessível ao intelectualismo que *é cego ao modo de existência e de coexistência das coisas percebidas, à vida que atravessa o campo visual e liga secretamente suas partes* (*Ibidem*, p. 64). A percepção é justamente o ato que cria de um só golpe o sentido que une as linhas de forças que atravessam o campo visual e o campo corpo próprio/mundo, arremessando vidente e visível ao ser da sensação: *quando eu olho eu esqueço que eu sou eu, esqueço que tenho um rosto que vibra e transformo-me todo num só forte olhar* (SV, 106).

Reparem que Clarice diz que o amarelo é o encontro com a cor, justamente porque se na percepção o sensível nos restitui aquilo que lhe emprestamos (o movimento do corpo e dos olhos, a captação de determinados comprimentos de onda, etc), essa devolução vem acoplada de partículas e modulações que sobrepassam o oferecido, nessa espessura fina e opaca dá-se o que Merleau-Ponty chamou de *saber originário,* de modo que podemos dizer que o visto, o amarelo, não está nem no muro, nem nos olhos de Lucrécia, o amarelo é um acontecimento, o que ocorre no encontro. Assim, associando a passagem do muro amarelo com a proposição 'ver é surpreender o símbolo das coisas nas coisas', podemos dizer que, se a palavra amarelo é o símbolo da coisa é porque a palavra entra na inteligência

da coisa, ela é a configuração cambiante das diferenças da coisa-muro. A coisa-muro, porém, é a cor, a textura, o tamanho, a densidade, a opacidade, a luminosidade, etc., mutantes, o ritmo dessas diferenças que a palavra amarelo indica o gesto.

Essa visão seria, parafraseando Clarice, *ver com palavra*, aquela que está envolvida no simbólico, ou ainda, organizada por uma consciência. Indico, no entanto, que há em Lispector uma "visão anterior": quando as sensações ainda não foram reunidas em torno a um sujeito, quer dizer, ainda não se constituíram em representações no seu pensamento, quando ainda não podem ser compreendidas como predicados ordenados, distintos, senão que permanecem isoladas (conectadas ao azar) e inconexas como existências exteriores e distintas. Estando o eu descentrado, a visão opera naquilo que lhe é dado nos encontros da luz com os corpos sem ânimo unficador ou interpretativo. Mas o que nos é dado? Inclino-me pela resposta de Hume (*apud* Deleuze): fluxos do sensível, uma coleção de impressões e imagens, um conjunto de percepções, conjunto do que aparece, o ser igual à aparência. Nessa perceptiva, a visão, perturbada e aberta pelo impacto da confluência, vê a *coisa na coisa*. A visão (a sensação) é a vibração de um encontro:

> Descobrir uma nova maneira de viver. Creio que a chave está em ver a coisa na coisa, sem transbordar dela para frente ou para trás, fora do seu contexto. O resultado de um processo tão novo de olhar o momento que passa seria muitas vezes estranhar uma coisa como se pela primeira vez a víssemos. Olhar a coisa na coisa hipnotiza a pessoa que olha o ofuscante objeto olhado. Há um encontro meu e dessa coisa vibrando no ar. Mas o resultado desse olhar é uma sensação de oco, vazio, impenetrável e de plena identificação mútua (SV, 125).

Aqui nos encontramos em uma dinâmica visual ainda mais caótica, informe e indeterminada, a que chamarei *ver sem palavras*, onde a visão alcança um valor expressivo antes que uma significação

lógica ou simbólica: *vejo luminosidade sem tema, sem história, sem fatos* (SV, 108). É muito importante sinalar o que nossa autora entende por 'coisa', para tanto, vou relembrar uma passagem, já citada anteriormente, mas que aqui ganha outra leitura, fulcral para situar nossa problemática:

> ÂNGELA. – Mais misteriosa do que a alma é a matéria. Mais enigmática que o pensamento, é a "coisa". A coisa que está às mãos milagrosamente concreta. Inclusive, a coisa é uma grande prova do espírito. Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo. A coisa é a materialização da aérea energia. Eu sou um objeto que o tempo e a energia reuniram no espaço. As leis da física regem meu espírito e reúnem em bloco visível o meu corpo de carne (SV,104).

Para Clarice, há como que um fluido energético, um elemento neutro que compõe todos os seres: *tudo que existe respira e exala um finíssimo esplendor de energia. A verdade do mundo, porém, é impalpável* (AV, 80; UALP, 132). Essa energia aérea que todos os seres respiram e exalam é Deus: *Deus é uma coisa que se respira* (SV, 126). Deus seria, então, o fluido energético, do qual o mundo vai-se fazendo: *algo está sempre vindo de mim ou de fora de mim* (SV, 53). O uso da palavra deus deu pé a muitas interpretações místicas ou religiosas da obra clariciana. Talvez não a palavra deus, mas a força da influência de uma leitura biografista. Se tivéssemos que aproximar sua origem judaica a algum pensamento, seria ao de Espinosa, que ela cita textualmente no seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*: *Os corpos se distinguem uns dos outros em relação ao movimento e ao repouso, à velocidade e à lentidão e não em relação à substância* (PCS, 139). Vejam vocês, os corpos têm a mesma substância. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, o personagem Ulisses pergunta para Lóri porque ela chama Deus de 'o Deus', escutemos o diálogo:

> – Deus não é inteligente, compreende, porque Ele é a inteligência, Ele é o esperma e o óvulo do cosmos que nos inclui. Mas eu queria saber por que você, em vez de chamar Deus, como todo mundo, chama o Deus?
>
> – Porque Deus é um substantivo. (...) Ele é substantivo como substância. Não existe um único adjetivo para o Deus.
>
> "Vós sois deuses". Mas éramos deuses com adjetivos (ALP,130).

O que Clarice chama de o Deus é uma substância elementar, larvar, como diria Deleuze (2017), a partir de seu estudo de Espinosa, é uma potência absolutamente infinita de existir, pensar e agir, é o esperma e o óvulo, *energia criadora* (SV, 55). As coisas seriam modos de deus, *Deus com adjetivos,* sendo que tal abordagem não retira das coisas sua potência própria, mas restitui parte da potência divina como sendo delas próprias, segundo sua essência: *a potência é idêntica à própria essência.* Fazer das coisas modificações da substância, modos de deus, não é reduzi-las a uma fantasmagoria, mas, seguindo Espinosa, torná-las seres naturais, dotá-las de forças e de potências (2017:62). Se somos modificações divinas, em termos espinosistas, somos modos da natureza: *Deus sive natura*. É extremamente belo o que faz Espinosa, ele tira deus (a natureza, a vida) do domínio da moral, da significação para retorná-lo ao campo das forças, dos devires, dos processos. Ulpiano (1995), numa interseção claramente espinosista e deleuziana, diz que a natureza é um bloco de espaço-tempo onde a matéria se encontra em um movimento de velocidade infinita, envolvendo-se uma com a outra. No interior da matéria se dá um processo de ação e reação – Bergson chama esse movimento de contato dos elementos uns com os outros de *marulho universal – um processo de turbilhão*, *como se fosse um universo de luz.* A natureza em sua 'origem' propõe o pensador brasileiro, é um universo *constituído de matéria ao infinito; matéria é sinônimo de luz e luz é sinônimo de imagem. A natureza é constituída*

de matéria ou imagem ou luz em velocidade infinita. Em seguida, ele nos coloca um exemplo muito interessante: Ele diz que o pintor inglês Turner começou pintando fragatas e naus no porto, na calmaria, na brisa das primaveras e posteriormente ele passou a pintar essas naus e fragatas no interior de uma tempestade. E numa terceira fase, ele faz desaparecer as formas dos objetos num turbilhão de luz, num fulgor, numa tempestade de luz dourada. Essa tempestade de luz dourada, diz Ulpiano em linguagem deleuziana, é um *plano de imanência*. A natureza é um plano de imanência. Deleuze (2007) vai dizer que Turner pinta a potência de uma linha explosiva e sem contorno que faz da própria pintura uma catástrofe, um caos. Ele pinta as forças dos corpos (barcos, cores, mar, etc) uns nos outros. Nesse sentido, o filósofo sugere que a pintura, ou pelo menos certos pintores, Turner, Cézanne, Van Gogh, Paul Klee, Bacon, têm uma relação muito particular com o caos, de modo que uma composição pictórica pode ser entendida como um conjunto ou uma estrutura, mas em desiquilíbrio, desagregando-se. Porém, essa configuração, antes de ser uma relação da pintura com o caos, não seria uma relação dos olhos com o caos, com deus ou a natureza? Deleuze mesmo diz que *o olho liga a luz: ele próprio é uma luz ligada* (2000:98), ou seja, o olho está nas coisas, compartilha suas imagens luminosas, seus turbilhões de luz. A pintura, desse modo, seria o mapa das posições dos olhos no sensível, uma *poíesis* do olhar. Em Clarice o olhar habita justamente esse lugar, ela se insere no movimento turbulento das coisas, *no atonal exasperado*, apresentando-se como fonte (tudo está na natureza – "*tudo é um"* (PCS, 56) - , ela é o todo interligado de relações cambiantes e infinitas) e criação (sendo a natureza um todo relacionado, cada nova relação reconfigura o todo abrindo mundos insuspeitáveis).

Em *figuras e discursos*, Lyotard diz que o olho é a força, o energético, o inconsciente que entra no quadro como um elemento irredutível à significação. Um elemento que, precisamente por sua irredutibilidade, se oferece aos olhos. Klee falava que esperava do quadro uma mondadura, um dar a ver que se apresentasse aos olhos como uma coisa exemplar: que desse a ver o que é ver. E o que seria ver? *Ver é milagre.* Milagre para Clarice não é o que está fora do natural, *milagre é ponto vivo de viver* (SV, 23), *o milagre é uma sensação* (SV, 32). O ponto é uma interseção, uma convergência, portanto, as sensações não estão mais dispersas, mas se encontram em estado de contração, no entanto, essa síntese ainda não se mostra como síntese da consciência e sim como síntese passiva do inconsciente. No entanto, ninguém toca o ponto vivo de viver sem perder os pontos de referência, sem entrar em um plano de imanência, sem fazer da própria escrita um espaço sem medida, uma força e uma visão em diapasão:

> ÂNGELA. – ... e vejo tudo com perspectivas novas: a mesa onde escrevo se alonga além do comprimento de uma mesa, minha caneta é enorme de longa e preciso para escrever me manter muito longe da mesa para que a ponta da caneta atinja o papel que é mais branco que o papel. Do abajur jorra um grande triângulo de luz sobre o papel e minha mão e eu faço sombra descomunal na parede. Tudo se alargou. Eu, o papel, a luz e a caneta estão soltos num espaço solto no campo ilimitado onde se alteiam trigais dourados (SV, 86).

Ver a coisa na coisa seria, então, *ver sem palavras,* é ver por sensações, ver as coisas em via de formar-se, ver o átimo fecundo, ver o momento que passa: *cada minuto que vem é um milagre que não se repete* (SV, 76). Ver o incomensurável, o incontornável, o invisível, mas vê-los no gesto mínimo e in-finito de ver: dança lumínica turbilhonante que sensibiliza o instante: *o que se vê nesse modo de tornar tudo absolutamente do estado presente, o resultado*

não é mental: é uma forma muda de sentir absolutamente intraduzível por palavras (SV, 125).

Ver a coisa na coisa não é distinguir, ver claramente, a concretude do objeto, mas assumir a *sensibilidade trêmula* da relação entre ver-e-visto; abrir as fendas no olhar, afirmar a divisão, o escuro, o vago. Ver, diz Merleau-Ponty, *é ter a distância* (2013:22). Junção ali onde esta é intervalo. A visão é um jeque que toca seu ponto de confluência no mesmo ponto em que atinge um desvio. Tal anatomia da visão solicita uma ética da vidente. Em primeiro lugar, ao ser uma visão germinal, nascente, desarma a vidente de sua pré-visão, a coloca em suspensão, em epoché. O que pode ser explicado, lembra-nos Chantal Maillard (2001), costuma ser pelo uso que damos. De modo que a epoché, esse lugar aéreo, vazio, desautoriza o costume, o explicável, cria um hiato, um ponto-cego, um indiscernível que coloca olhante e olhado no mesmo plano. Quem olha não explica o que vê, implica no que vê. A visão, então, *coincide com a operação perceptiva e a compreende* (Merleau-Ponty 1999:77). Haveria que dizer que quem vê é de certo modo cego. Em dois sentidos: um, porque não reivindica suas previsões para enquadrar as coisas, nesse sentido, ver é deixar de ver(-se), é pré-pessoal; outro, porque o que se vê é o evento, aquilo que não se vê vindo: *É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo* (PSGH, 67). Ora, o ponto-cego, de suspensão, aéreo, informe, caótico, anônimo, é o *ponto vivo de viver*, ponto germinal, *nó vital*.

Já falei mais acima do olhar como fecundação que percorre uma linhagem pontilhada de começo e ancestralidade na formação de Martim. Mas queria retomar o tema agora com G.H. que faz o caminho aparentemente inverso ao de Martim: passa por um

processo de deformação. Digo aparente porque, na verdade, o processo é o mesmo, ambos buscam despersonalizar-se:

> Há poucas horas, junto da fogueira, ele atingira uma impersonalidade dentro de si: ele fora tão profundamente ele mesmo, que se tornara o "ele mesmo" de qualquer outra pessoa, assim como a vaca é a vaca de todas as vacas (ME, 298).
>
> Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens (PSGH, 178).

Clarice está sempre buscando esse ponto onde o comum é o mais próprio. Esse ponto de contato entre interior e exterior, o ponto onde, como diria Merleau-Ponty, *nosso poder de entrar em nós mede-se exatamente pelo poder de sair de nós, que não é nem mais antigo nem mais recente do que ele, sendo exatamente seu sinônimo* (2007:43). Por isso ela constantemente reinstaura a sensação, porque essa é um estranho fora no qual somos jogados em nós, fora de nós. Na dimensão visual ela vai de encontro a esse mesmo lugar móvel, lugar que não se encontra, acontece, é um encontro fértil com o mundo. Assim, quando G.H. vê a barata, ela é forçada a ver *aquilo*, esse impessoal de si e da barata, ela vê a visibilidade que não se instala nem na objetividade nem na subjetividade, mas na germinação, no nascimento, no movimento para além de uma pessoalidade:

> A natureza muito maior da barata fazia com que qualquer coisa, ali entrando – nome ou pessoa – perdesse a falsa transcendência. Tanto que eu via apenas e exatamente o vômito branco de seu corpo: eu só via fatos e coisas. Sabia que estava no irredutível, embora ignorasse qual é o irredutível (PSGH, 100).

> A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado. Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara. Uma máscara de escafandrista. Aquela gema preciosa ferruginosa. Os dois olhos eram vivos como dois ovários. Ela me olhava com a fertilidade cega de seu olhar. Ela fertilizava a minha fertilidade morta (PSGH, 81).
>
> A barata está viva, e o olho dela é fertilizante (PSGH, 98).

Há uma insistência de Clarice Lispector em esvaziar a visão, de tirar os excessos, num gesto muito similar ao de Klee quando propõe que o quadro deve apresentar-se como uma devastação que desse a ver o que é ver. Ela faz isso raleando as coisas e os olhos, reduzindo-os praticamente ao seu funcionamento físico, às suas aplicações mecânicas, sem nenhuma função interpretativa e pessoal, como se estivesse escavando no olhar o lugar onde as coisas se fazem ver, buscando seus pontos de vista, seus modos de existências:

> Olhar a coisa na coisa: o seu significado íntimo como forma, sombra, aura, função. De agora em diante estudarei a profunda natureza morta dos objetos vistos com delicada superficialidade, e proposital, porque se não fosse superficial se afundaria em passado e futuro da coisa (SV, 106).
>
> Vi, com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo. Via, como quem jamais precisará entender o que viu. Assim como a natureza de uma lagartixa vê: sem ter depois sequer que lembrar. A lagartixa vê – como um olho solto vê (PSGH, 110).
>
> ela debruçava-se sem nenhuma individualidade, procurando apenas olhar diretamente as coisas (CS, 23).
>
> Fazia-se inexpressiva e de olhos vazios como se este fosse o modo de se ver mais real (CS, 35).
>
> Ver as coisas é que eram as coisas. (...) Procurava, como modo de olhá-la, ser de certa maneira estúpida e sólida e cheia de espanto – como o sol . (...)

> A cautela consistia em não ter ideia do que fazia; chamava seu olhar de "estou guardando a vassoura" (CS, 99)

Do mesmo modo, os espaços onde a visão acontece ou o campo de visão das personagens claricianas são, quase sempre, esvaziados, desérticos, "sem nada para ver", além do próprio ver. O quarto onde G.H. vê a barata, como já vimos, é um deserto*: aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido* (PSGH, 65). Ela também o chama de mundo ou plano primário: *tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida* (PSGH, 73). Em *A maçã no escuro,* Martim também retorna ao terreno terciário de vida apenas fundamental onde a natureza impunha seus próprios termos:

> Até que, mais um segundo dessa própria isenção, e também sua cabeça foi atingida com graça pela incompreensão do que ele via. E num engano de que certamente precisou, um engano tão certo quanto a queda certa de uma maçã, ele teve um sentimento de encontro: pareceu-lhe que no grande silêncio ele estava sendo saudado por um terreno da era terciário, quando o mundo com suas madrugadas nada tinha a ver com uma pessoa; e quando o que uma pessoa poderia fazer era olhar (ME, 76).

Ali os olhos também alcançam sua 'origem', a sua matéria primeira que é olhar: *é que o terreno terciário era de uma grande perfeição. Nem mesmo quando a luz se aproximava, chegava a transformar o ar do silêncio: a claridade, chegando através de etapas e etapas, de silêncios e silêncios, se reduzia ali a mera visibilidade, que é o máximo de que olhos precisam* (ME, 77-78). Essa matéria primeira do olhar lhe habilita a acompanhar a passagem do tempo: *é verdade que seus olhos custaram a entender aquela coisa que nada mais do que: acontecia. Que mal acontecia. Apenas acontecia. O*

homem estava "descortinando" (ME, 76). Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, há uma cena em que Lóri está no táxi e de repente ela participa de uma visão, vê uma rua, mas a rua estava vazia, não havia nada para ver, o que ela vê, desse modo, é o ponto de vista da rua, ela vê a arquitetura nascente do fenômeno:

> O que lhe importou mais foi o seguinte: ela vira uma Coisa. Eram dez horas da noite na Praça Tiradentes e o táxi corria. Então ela viu uma rua que nunca mais iria esquecer. Nem sequer pretendia descrevê-la: aquela rua era sua. Só podia dizer que estava vazia e eram dez horas da noite. Nada mais. Fora porém, germinada (ALP, 136-137).

Em *A cidade sitiada*, *cidade que ia tomando a forma que o olhar de Lucrécia revelava* (CS, 22), há dois espaços bem marcados: um na parte baixa, a *cidade baixa*, centro urbano; o outro na parte alta, o *morro do pasto*, o *morro dos cavalos uivantes*, o morro de Efigênia (personagen limiar, tudo termina e começa com ela, Efigênia é o dia e a noite: aurora). Esses dois espaços participam de um jogo de forças cujo dinamismo ora tende para o urbano, civilizado, domesticado, ora para o rural, selvagem, primário. O olhar também é afetado por essa ação, como a citação de Píndaro que abre o livro já indica:

> No céu ver é aprender;
> Na terra, é lembrar-se.

A cidade baixa é um espaço territorializado, significado, onde ver é reconhecer; o morro alto, um espaço desterriorializado, o olhar ali ganha a dimensão do imprevisível, daquilo que extrai do acontecimento o que não se deixa esgotar ou fixar em um termo:

> Mas quando chegaram na elevação do morro do pasto Perseu mostrou a cidade com o dedo.
>
> O equilíbrio do dedo sobre o vazio, o vento, o vento ... – seu chapéu de luto voou, ele correu atrás enquanto de repente o subúrbio enfim se manifestava porque um chapéu voara ao vento! o rapaz atravessou o arame farpado correndo com os braços abertos, a boca

> delicada mordendo o ar. Lucrécia acompanhou-o com os olhos até ele desaparecer de vista ... Pôs-se então a esperar sem compreensão, sem incompreensão (CS, 42).

Indicar é estender o dedo até um lugar, esse gesto silencioso, sugere Lyotard (1974), constitui sobre seu vetor uma espaciosidade originária cujos extremos estão sinalizante e sinalizados, assim, esse gesto é o engendramento de uma abertura por onde se realizam sensível e sensibilidade, é a abertura de um campo sensível. Indicar é um *gesto gestador,* um *hic et nunc,* uma vez que faz com que quem sinaliza e o aqui sejam desenhados juntos no movimento que recorrem e que criam o que recorre. Desse modo, indicar escapa de dizer, uma vez que está suposto na dimensão designativa que pertence ao mostrar, não ao significar, é *insignificável*. Nisso, comenta Lyotard, mesmo a dialética negativa de Hegel reconhece, quando ele diz que o que aponta não se diz, este sensível que se aponta é inacessível à linguagem, o que se chama *inexpressável* é o unicamente apontado. O movimento pelo qual o sensível se apresenta é sempre uma gesticulação, um baile. Em *A paixão segundo G.H.*, Clarice vai dizer que:

> o nó vital é um dedo apontando-o – e, aquilo que foi apontado desperta como um miligrama de radium no escuro tranquilo. Então ouvem-se os grilos molhados. A luz do miligrama não altera o escuro. Pois o escuro não é iluminável, o escuro é um modo de ser: o escuro é o nó vital do escuro, e nunca se toca no nó vital de uma coisa (PSGH, 141).

O nó vital é inacessível, o máximo que G.H. consegue é entrar na *zona de vibração coesa e controlada do nó vital* onde há um dedo apontando. Onde há um gesto, um insignicável, uma dança vibrátil. Essa zona seria, para usar uma palavra repetida por Clarice, um halo, que confere uma exterioridade, uma in-visibilidade ao nó vital. Cada

indivíduo, então, seria um ponto de vista, um modo de contemplação, uma contração, um vivido, uma sensação:

> Plotino podia definir todas as coisas como contemplações, não apenas os homens e os animais, mas as plantas, a terra e as rochas. Não são Ideias que contemplamos pelo conceito, mas os elementos da matéria, por sensação. A planta contempla contraindo os elementos dos quais ela procede, a luz, o carbono e os sais, e se preenche a si mesma com cores e odores que qualificam sempre sua variedade, sua composição: é sensação em si. Como se as flores sentissem a si mesmas sentindo o que as compõe, tentativas de visão ou de olfato primeiros, antes de serem percebidas ou mesmo sentidas por um agente nervoso e cerebrado (Deleuze; Guattari 2010:272).

Cada coisa é uma diferença que *freme em intensidade*, toda matéria é expressiva, mesmo a matéria mais simples encerra um princípio individuante, recebe a ação de outros corpos (percepção) e muda seu próprio corpo em função dessa ação (afeção): *mesmo não-viventes, ou antes não-orgânicas, as coisas têm um vivido, porque são percepções e afecções* (Deleuze; Guattari 2010:199). Agora, o nó vital seria justamente aquilo que não tem ponto de vista, a luz, o neutro, a energia vital, deus ou a natureza, o inexpressivo que, no entanto, possibilita todos os pontos de vista, é o dedo apontando, o gesto gestador que liga as diferenças:

> O neutro era vida que eu antes chamava de o nada (PSGH, 86).
>
> O neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas. (...). Pois o inexpressivo é diabólico. Se a pessoa não tiver comprometida com a esperança, vive o demoníaco. Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre a ampla vida de um silêncio extremamente ocupado, o mesmo que existe na barata, o mesmo nos astros, o mesmo em si próprio – o demoníaco é antes do humano. E se a pessoa vê essa atualidade, ela se queima como se visse o Deus. A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima (PSG, 104-105).

A potência absoluta que funda a unidade dinâmica da natureza, contudo, não pode ser transcendente à realidade sensível, do contrário, teríamos uma metafísica, um extra-mundo. É nesse ponto que me parece urgente sinalizar a afirmação e implicação corajosa e bela de Clarice nesse mundo. Numa passagem de *A paixão segundo G.H.*, ela vai dizer que o nó vital ou germe é feito de *matéria alegre*:

> Do germe que sou, também é feita esta matéria alegre: a coisa. Que é uma existência satisfeita em se processar, profundamente acupada em apenas se processar, e o processo vibra todo. Esse pedaço de coisa dentro do escrínio é o segredo do cofre. E o próprio cofre também é feito do mesmo segredo, o escrínio onde se encontra a jóia do mundo, também o escrínio é feito do mesmo segredo (PSGH, 142).

Em Clarice, portanto, deus se encontra no seio das relações de força entre os corpos, no seio do sensível, de modo que as coisas estão envolvidas numa atmosfera, numa névoa que impede sua precisão, sua explicação ou totalização:

> minha maior aproximação possível para a distância de um passo. O que impede esse passo à frente de ser dado? É a irradiação opaca, simultaneamente da coisa e de mim. Por semelhança, nós nos repelimos; por semelhança não entramos um no outro (PSGH, 140-141).

A irradiação opaca é a própria espessura do visível que está destinada a ser vista por um corpo:

> Estou no âmago do visível e dele me afasto: é que ele é espesso, e, por isso, naturalmente destinado a ser visto por um corpo. O que há de indefinível no *quale*, na cor, nada mais é que uma maneira breve, peremptória, de produzir num único algo, num único tom de ser, visões passadas, visões vindouras, e aos cachos. Eu, que vejo, também possuo minha profundidade, apoiado neste mesmo visível que vejo e, bem o sei, se fecha atrás de mim. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das cosias, fazendo-me mundo e fazendo-as carne (Merleau-Ponty 2007:32).

A essência dessa *matéria alegre*, portanto, ao estar incluída na perecibilidade e mutações do sensível é, voltando à formulação de Espinosa, potência, de tal modo que as coisas estão sempre se fazendo, realizando-se, a experiência sensível é um processo vital, como disse Clarice, a existência está profundamente ocupada em apenas se processar. Esse carácter inacabado do ser, ou esse devir do ser, Simondon (2009) chamou de transdução. Na transdução o indivíduo não é nem substancial como um elemento, nem pura relação, senão que é a realidade de uma relação metaestável. Ela supõe um indivíduo larvar e plástico que suporta e dá passagem às transformações. O pensador francês diz que à medida que nos afastamos do nascimento vamos perdendo elasticidade, quer dizer, nossa capacidade de resolver metaestavelmente as situações e fazer delas problemas com múltiplas soluções. Vamos, assim, estruturando-nos cada vez mais em nós mesmos, repetindo nossas condutas anteriores. O nível de individualidade estrutural está ligada à noção de limite do ser em relação aos outros seres, quanto mais individuado, menos relações se tem e vice e versa. Ora, o que percebermos em Clarice é um movimento de acercamento das fontes, do primário, do nascente, não no intuito de encontrar a essência, o elemento explicativo, a verdade fundamental, mas a experiência pura (isenta de qualquer essência e consciência), o grau zero de ser, que não é o nada, mas a extremidade do ser, como indica Merleau-Ponty, que não está *nem no Para si nem no Em si, mas na juntura, onde se cruzam as múltiplas entradas do mundo* (2007:235). Clarice, desse modo, esvazia as coisas, os espaços, os olhares, para chegar ao rudimentar – *sei que o meu olhar deve ser o de uma pessoa primitiva que se entrega toda ao mundo* (AV, 13) – ao estado de natureza (neutro, inexpressivo, it) – *a natureza, o que eu gostava na natureza, era o seu inexpressivo vibrante* (PSGH, 96) – onde a

natureza não é um elemento predeterminado, mas o todo reticular que se cria e não cessa de criar-se em uma ou outra dimensão sem partes, como aquilo que leva ao conjunto de um estado qualitativo a outro diferente, como puro devir. Portanto, se o todo (natureza, deus, nó vital, neutro) não se pode acessar, não se pode dar, é porque ele é o aberto, o que muda sem cessar: *manifestar o inexpressivo é criar* (PSGH, 96). O ser, ou a carne ou mundo, diz Merleau-Ponty (2007) é o que exige de nós criação para que tenhamos dele experiência. O processo de desertificação ou esvaziamento e germinação em Clarice é justamente aquilo que instaura o plano de experiência, o plano de imanência da visão. Por isso que o olhar clariciano está sempre instalado no instante, no que acontece:

> Que atualidade! Que atualidade, via ela lançada no que estava acontecendo. Olhava em torno com avidez, que atualidade! Fazia o possível para não transpô-la, ajeitava as pulseiras que se chocavam nos pulsos (CS, 40).

Ele nunca é uma imaginação ou uma recordação: *Era deste modo que se compunha uma visão. A moça não tinha imaginação mas uma atenta realidade das coisas que a tornava quase sonâmbula* (CS, 43). Não se trata, porém, de uma limpeza asséptica, abstrair das coisas suas histórias, seus afetos, não, se trata de uma limpeza ética, amorosa. O que se deve limpar, podar, para se ver? A ideia, a abstração da coisa, para ver a *coisa na coisa,* o corpo da coisa, seu peso, sua textura, seus tremores e fugas: *Uma das provas da coisa é o peso: só voa o que tem peso. E só cai – o meteorito celeste – o que tem peso* (PSGH, 147). Perder a ideia de si e a ideia das coisas: *Eu perdera as ideias* (PSGH,79), para ganhar a coisa, na sua beleza imanente e fugaz: *A barata é de verdade, mãe. Não é mais uma ideia de barata* (PSGH, 98). Voltar a ver como pela primeira vez, como a

criança brincando de Nietzsche, maturidade, *ponto de trigo maduro*, *ponto vivo de viver.* Simondon (2009) considera que o indivíduo encontra a vida na madurez, onde esse não é somente interior ou pessoal, é uma individuação plural, coletiva. Uma criança brincando sabe encontrar conexões inesperadas, acidentais, múltiplas com os companheiros e companheiras, com o espaço, com os objetos, para renovar o jogo, ela é o próprio jogo e suas possibilidades inesgotáveis de enleio e alegria. G.H. passa por um duro processo de despersonalização:

> Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele – e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele – terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal (PSGH, 25-26).

Por um duro processo de *destituição do pessoal inútil*, deseroização: *preciso ficar isenta de mim para ver* (PSGH, 31), para poder 'brincar' com a barata, ver, sentir sua *lentidão e grossura*, o peso do seu coração, sua matéria viva, sua marca de existência, já livre de suas impressões de humana, de mulher, de artista plástica, ela mesma protozoária, árida, desértica, matéria alegre. Vivendo junto com a barata, vivendo a barata, *toda atenta*. Ver é uma a-tenção. É deslocar-se até a extremidade de si, ver além de si, ver em si a vida sem si:

> qual é o único sentimento de uma barata? a atenção de viver, inextricável de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao inextricável de mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim (PSGH, 35).

Vejam, o sentir, a sensação é uma atenção de viver entrelaçado ao corpo, um processo vital, então, voltamos a que a sensação é uma contração de matérias heterogêneas. De modo que não são as ideias

que contemplamos por conceitos, senão os elementos da matéria por sensações. Ver é sentir, é pensar, é viver no *instante-já*, nesse tempo-geográfico, nesse espaçamento, nesse gesto que encontra no sensível nós lumínicos que faz com que a carne do nosso corpo compreenda a carne[52] do mundo:

> A barata com a matéria branca me olhava. Não sei se ela me via, não sei o que uma barata vê. Mas ela e eu nos olhávamos, e também não sei o que uma mulher vê. Mas se seus olhos não me viam, a existência dela me existia – no mundo primário onde eu entrara, os seres existem os outros como modo de se verem. E nesse mundo que eu estava conhecendo, há vários modos que significam ver: um olhar o outro sem vê-lo, um possuir o outro, um comer o outro, um apenas estar num canto e o outro estar ali também: tudo isso também significa ver. A barata não me via diretamente, ela estava comigo. A barata não me via com os olhos mas com o corpo (PSGH, 80).

Clarice Lispector se recusa a lançar sobre as coisas a força de um pensamento e de uma visão conceitual na tentativa de reconstrui-las idealmente, aplicando-lhes regras protetoras ou pontos de vista *a priori* para explicar o *vazio e vertiginoso júbilo, como acontece inexplicavelmente a um homem no alto de uma montanha* (ME, 43); para instalar-se em um lugar descampado e desamparado onde o olhar perde as referências para cavalgar na linha infinita do horizonte que não se sabe se é outra *montanha ou apenas névoa iluminada*

[52] Manejo aqui o conceito de carne de Merleau-Ponty que guarda semelhança com o conceito de virtualidade de Deleuze. Para Ponty a carne é um elemento do Ser, no mesmo sentido que a água, a terra, o fogo ou ar é um elemento, no sentido de uma coisa geral, uma matéria elementar, uma faticidade que permite que o fato se realize; se encontra *a meio caminho entre o indivíduo espácio-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. (...) Não fato ou soma de fatos, e no entanto, aderência ao lugar e ao agora. Ainda mais: inauguração do onde e do quando, possibilidade e exigência do fato, numa palavra, facticidade, o que faz com que o fato seja fato* (2007:136).

(ME, 12). Tudo começa com o gesto mais simples, mais elementar*: É isso: só quando o homem toma conhecimento através do seu rude olhar é que lhe parece um começo* (SV, 32). O olhar quer habitar a simplicidade das coisas, quer tornar as coisas simples: *Havia uma coisa que o pensamento não pegava e que um cavalo veria – era este o nome fácil das coisas* (CS, 154). Essa simplicidade nada mais é do que afinar o olhar, uma finura do olhar que não apreende, não explica, somente sensifica o visto: *Tudo se sensibilizou sob o olhar estúpido e delicado do rapaz, tudo hesitava os ventos, e existia em si mesmo, sem cheiro, sem gosto, com a forma insubstituível do próprio trilho, da própria madeira empilhada – e do verde, verde campo* (CS, 44). No entanto, esse esvaziamento, essa finura, essa afinação dos corpos vidente-visível – que acontece sem que haja fusão um no outro, o que eliminaria sua manifestação – essa dimensão ontológica inaugurada pela sensação, não é um nada, *é o zero de pressão entre dois sólidos que faz com que ambos adiram um ao outro* (Merleau-Ponty 2007:143). O zero de pressão é a *espessura de um saber originário*, onde está *o germe de sonho e de despersonalização* da sensação sugeridos por Merleau-Ponty. É o insensível, para a sensibilidade empírica que não sente os desníveis ou passagens da sensação senão estiver mediatizada pela qualidade que a cria, aquilo que só pode ser sentido imediatamente no encontro: a intensidade. A intensidade implica-se nas distâncias entre uma sensação e outra e explica-se no extenso que exterioriza ou homogeneíza as distâncias. De modo que:

> Não só existe um implícito envolvido, mas há ainda um implícito envolvente. Este saber implícito nos apare como um envolvente, tal como a profundidade ou a afirmação sintética de um universo visível, e, ao mesmo tempo, como um envolvido, tais como as múltiplas sugestões que tornam os detalhes conspirantes, as múltiplas relações distanciais no seio da própria profundidade(*apud* Deleuze 2000: 217).

Desse modo, há na sensação sempre a expressão de uma experiência muda por si. Mas, como recomenda Merleau-Ponty, precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo. Para tanto, nossa ligação com o mundo deve expressar uma pré-lógica e não uma conformidade com significações preestabelecidas, devemos coabitar o mundo ao invés de querer dominá-lo, apostar na sua 'evidência opaca', antes que na possibilidade prévia de apreendê-lo, aprendê-lo no gesto implicativo do olhar:

> Ele olhava. Agora que tinha coragem – tudo era dele, o que não era nada fácil. Olhava, por exemplo, a campina que se tornara seu campo de batalha, e não havia uma brecha por onde entrar no que lhe pertencia. O que via apenas? que tudo era um prolongamento suave de tudo, o que existia unia-se ao que existia, as curvas se faziam repletas, harmoniosas, o vento comia as areias, batia inútil contra as pedras. É bem verdade que, de um modo estranho, quando não se entendia, tudo se tornava evidente e harmonioso, a coisa era bastante explícita (ME, 137).

Que o expressivo vibrante do mundo *se faça dizer, enfim, o que em seu silêncio ele quer dizer* (Merleau-Ponty 2007: 47). É preciso, pois, *reconhecer como irredutível o movimento pelo qual me empresto ao espetáculo, me junto a ele em um tipo de reconhecimento cego que precede a definição e a elaboração intelectual do sentido* (Merleau-Ponty 1999:252). Esse 'irredutível positivo' que impede que o mundo seja articulado em termos identificáveis e apropriador, como vimos, não é um impossível absoluto [só é impossível em relação às coordenadas intelectualistas, ou à *superestrutura tardia da consciência* (*Ibidem*, p. 33)], é o *sensível exemplar* ou *sentiendum* que força a sensibilidade a um exercício transcendental que a eleva à sua enésima potência:

> Sei que me horrorizarei como uma pessoa que fosse cega e enfim abrisse os olhos e enxergasse – mas enxergasse o quê? um triângulo

> mudo e incompreensível. Poderia essa pessoa não se considerar mais cega só por estar vendo um triângulo incompreensível? Eu me pergunto: se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? a lente não devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais. (...) A menos que eu também me transforme no triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte e repetição (PSGH, 25-26).

É como se a sensibilidade, no encontro com as forças que a constitui, criasse um problema para o qual nenhum de seus critérios e ferramentas anteriores são aplicáveis como solução, impelindo-a, assim, a uma criação absoluta, uma criação sem amparo:

> E sob o sol amarelo, sentando numa pedra, e sem a menor garantia – o homem agora se rejubila como se não compreender fosse uma criação. Essa cautela que uma pessoa tem de transformar a coisa em algo comparável e então abordável, e, só a partir desse momento de segurança, olha e se permite ver porque felizmente já será tarde demais para não compreender – essa precaução Martim perdera. E não compreender estava de súbito lhe dando o mundo inteiro (ME, 31-32).

A visão envolvida nessa dinâmica, mais do que oferecer uma nova visão, oferece um novo meio de visibilidade: a de um corpo entrelaçado às coisas por sua própria ontogênese: *E Martim olhava como se olhar fosse ser um homem* (ME, 121). A visão é, desse modo, paradoxalmente, plena e inacabada; plena porque exerce sua máxima potência, e inacabada porque é sempre relançada às *ondas do Ser* (virtualidades, carne do mundo), às suas *pregnâncias de possíveis*:

> Já que o visível total está sempre atrás, ou depois, ou entre os aspectos que dele se vêem, só há acesso até ele graças a uma experiência que, como ele, esteja inteiramente fora de si mesma: é a esse título e não como suporte de um sujeito cognoscente que nosso corpo domina o visível para nós; mas não o explica, não o ilumina, apenas concentra o mistério de sua visibilidade esparsa (Merleau-Ponty 2007:133).

Ver é dar uma consistência ainda que frágil, ainda que mínima à evanescência de um acontecimento, de uma existência, não como uma consciência que apreende um fenômeno, mas como um corpo que participa da carne do mundo:

> O homem não tinha nenhum plano formado e, como arma, parecia ter apenas o fato de estar vivo. Na tarde mais tranquila, ele agora caíra numa clarividência vazia e humildemente intensa que o deixava corpo a corpo com o pulso mais íntimo do desconhecido (ME, 47).

Essa nova visibilidade seria o lugar capaz de engendrar, a partir dos encontros com as coisas, um silêncio, um vazio, ou seja, algo não-sabido e sem nome, um tempo e um lugar próprios da sensação que nos entregam às forças e durações dos afetos:

> O olhar de ambos se encontrou e nada foi transmitido nem dito. Ou seria preciso um deus para entender o que se disseram. Eles se disseram talvez: estamos no nada e tocamos no nosso silêncio. Pois por uma fração de segundo eles se haviam olhado no branco das pupilas (ME, 193).

O irredutível é, portanto, o próprio acontecer, que delineia quanta de matérias, afetos, ritmos, cruzamentos de linhas intensivas que se dobram em linhas extensivas, cartografando velocidade, direções, longitude, latitude, onde a distribuição do múltiplo só pode ser capturada num diagrama de variações de intensidades oferecido pelo instante. Podemos entender o *instante-já* clariciano, como o tempo virtual, intensivo, vibracional, germinativo, acontecimental: ponto zero convergente: nascimento de uma perspectiva:

> Porquanto o presente visível não está no tempo e no espaço nem, é claro fora deles: nada há antes dele, depois dele, em torno dele que possa rivalizar com sua visibilidade. E, no entanto, ele não está só, não é tudo. Exatamente: tapa minha vista, isto é, concomitantemente o tempo e o espaço se estendem para além, e estão atrás dele, em profundeza, às ocultas. O visível pode assim preencher-me e ocupar-me só porque, eu que o vejo não o vejo do

> fundo do nada mas do meio dele mesmo, eu, o vidente, também sou visível (Merleau-Ponty 2007:113).

Nesse ponto, como diz Merleau-Ponty, acontecimento e essência não podem mais ser distinguidos, não porque ao estar misturados em nossa experiência, eles sejam inacessíveis em sua 'pureza', mas porque:

> o ser não estando mais diante de mim, mas envolvendo-se e, em certo sentido, me atravessando, minha visão do Ser não se fazendo de alhures mas do meio do Ser, os pretensos fatos, os indivíduos espaçotemporais são de repente montados nos eixos, nos pivôs, nas dimensões, na generalidade do meu corpo (*Ibidem*, p. 113-114).

Eis *o nó vital*, silêncio extremamente ocupado em se processar, *matéria alegre*, germe, atualidade que queima, textura coimplicada:

> Se fosse possível alguém compreender e não tirar nenhuma conclusão – assim o rapaz olhava profundo. E a forma da moça não entender tinha a mesma clareza das coisas compreensíveis, a mesma perfeição de que ambos faziam parte (CS, 43).

Clarice troca a metafísica, pelos afetos dos corpos, suas relações e movências. Troca a finalidade pela travessia. O original, o primordial para ela está no meio, *começa pelo meio, começa pelo instante de hoje* (SV, 29), no meio do mundo. O inexplicável não habita nenhuma fundura que devemos escavar para encontrar uma resposta:

> O segredo do mundo que procuramos é preciso, necessariamente, que esteja contido em meu contato com ele. De tudo o que vivo enquanto vivo, tenho diante de mim o sentido, sem o que não viveria e não posso procurar nenhuma luz concorrente ao mundo a não ser interrogando, explicando minha frequentação do mundo, compreende-a de dentro (Merleau-Ponty 2007:41).

Ela não vai buscar o 'é' da coisa em nenhuma transcendência, senão num mergulho extremo no útero do mundo - *perpétua*

pregnância, parto perpétuo, geratividade e generalidade, essência bruta e existência bruta da mesma vibração ontológica (*Ibidem,* p. 114) -, para encontrar na matéria-germe, na matéria alegre, não uma resposta, uma ordem, uma legislação, senão seus tremores, que a relançam para fora, para a superfície, para a pele vibrátil do mundo num entrelaçamento onde o imanente e o instável compõem ritmos intersticiais:

> O mundo se me olha. Tudo olha para tudo, tudo vive o outro (PSGH, 70).
>
> O que eu via era a vida me olhando (PSGH, 61).

A partir dessa ontologia sináptica-sinestésica-sensitiva: *Ser humano é uma sensibilização, um orgasmo da natureza* (PSGH, 130), Clarice dá carne e corpo à visão. Ver é frequentar, participar do mundo: *O mundo só não me amedrontaria se eu passasse a ser o mundo. Se eu for o mundo, não terei medo. Se a gente é o mundo, a gente é movida por um delicado radar que guia* (PSGH, 94-95). É no mundo onde está o desconhecido, o it vivo: *O it vivo é o Deus. Vou parar um pouco porque sei que o Deus é o mundo* (AV, 28). O mundo, no entanto, só se oferece a quem deseja apenas vê-lo, não apreendê-lo ou a abstrai-lo: *é com os olhos abertos mesmo que vemos Deus* (PSGH,); vê-lo *como se pensar tivesse se reduzido a ver* (ME, 27), *como se a pessoa só pudesse olhar* (ME, 39); vê-lo *como se não entender fosse uma criação* (ME, 31), mistério da criação passiva, *movimento vital involuntário* (ME, 33), vê-lo com *olhos que ainda se espantam tanto* (SV, 76).

Visão háptica: *mas o único meio de contato era o olhar*

A visão clariciana se situa na *superfície da fundura*, na pele como espaço poroso, descentrado, múltiplo que reúne uma *sensibilidade*

que ferve num pensamento que troveja em suas crateras (Deleuze 2000:216). Parafraseando Valéry, o mais sem-fundo é a pele, já que o indivíduo não é concêntrico a um limite de interioridade que constituiria seu domínio substancial, senão que está sobre o limite mesmo do ser (Simondon 2009). *Há um modo de ver que arrepia* (SV,158), há um modo de ver que troveja os poros da pele e estremece, desatualiza o indivíduo levando-o ao seu limite. Este limite é relação, atual ou potencial. É um lugar nenhum que inaugura um aqui-agora deslocado, desviante, onde os olhares são pré-pessoais, impessoais, puros acontecimentos que não se detêm em elucidações ou interpretações, que se manifestam como sensação:

> Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã. Superficialmente como um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, verde – verde é um quintal. Entre mim e o verde, a água do ar (PSGH, 84).

A cor, diz Nancy (2015), é uma expressão no sentido literal da palavra, uma vez que é a pressão que impulsa as coisas para fora, uma chamada até o exterior. A cor é a pele das coisas. É um corpo afetado pela luz. A expressão, como vimos, implica e explica as forças e potências do meio segundo suas próprias potências: *Mas se ninguém conseguiria sondar sua harmonia – também ele parecia não sentir mais do que ela. Porque este era o seu grau de luz* (CS, 30). No entanto, enquanto potência, enquanto devir, ficam latentes tensões, resistência e ações nas formas das coisas: *(...) dois olhos fitando e nada podendo dizer. Deus pousa numa árvore pipilando e linhas retas se dirigem inacabadas, horizontais e frias. É a impressão...* (PCS, 194). A impressão é a influência que alguma coisa exterior exerce em nós, é o acolhimento de alguma expressão. A sensação (e afeccção), explica Simondon (2009), é um tipo de questionamento do ser pelo mundo, de modo que ela não aporta um *a priori* do sujeito, senão

que captura a estrutura relacional entre os corpos. Assim, a sensação traça, em função da influência de forças forâneas, um corpo inorganizado, desborda o limite. Em todo caso, o limite, sendo uma pele, é, como belamente propõe Simondon (2012), uma fronteira ativa de uma povoação de elementos, de uma república dos detalhes. A pele é no meio, e

> Não é fácil perceber as coisas pelo meio, e não de cima para baixo, da esquerda para a direita ou inversamente: tentem e verão que tudo muda. Por que é tão difícil? É desde logo uma questão de semiótica perceptiva. 'As coisas que me vêm ao espírito se apresentam não por sua raíz, mas por um ponto qualquer situado em seu meio. Tentem então retê-las, tentem então reter um pedaço de erva que começa a crescer somente no meio da haste e manter-se ao lado dele'. O que falta é uma nomadologia, o contrário de uma história. Fazer uma pragmática: o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade (Deleuze; Guattari 1995:34).

Qualquer leitor ou leitora acostumada com a ideia de uma Clarice profunda e intimista ficaria desapontado e insistiria em se perguntar: por que pele, por que superfície? Porque senão o olhar se *afundaria em passado e futuro da coisa,* e perderia a coisa. A coisa só se dá na fugacidade e perecibilidade do *instante-já*. Essa é a irredutibilidade da coisa: seu processar contínuo. Se há que perder o passado e o futuro da coisa para se instalar no instante, é porque o instante é o ponto zero, ponto de conversão, o nascimento de uma nova perspectiva que no instante seguinte igualmente se extingue, assim, *numa vibração de som, se escapa de saber* (CS, 93). Simondon (2012), citando Fraisse, diz que só há percepção no presente. O presente é aquilo que não exige nem espera, nem recordação, nem imaginação, entregando-se à situação sem mediação objetiva ou subjetiva. É, desse modo, uma relação primária entre o vivente e o meio. Ora, vimos anteriormente como Clarice desbasta o olhar de objetividade, subjetividade, para chegar a esse ponto larvar, fecundo,

ponto vivo de viver, a essa *intimidade exterior,* onde *as coisas se mantinham à própria superfície na veemência de um ovo* (CS, 55). Onde a profundidade coincide com a superfície e domicilia um olhar fronteiço e epitelial:

> Olhou um pouco intrigada aquelas coisas iluminadas ao seu redor, forçando-se agora a exteriorizar, com um pensamento mesmo, o que sucedia fora dela.
>
> Nada acontecia porém: uma criatura estava diante do que via, tomada pela qualidade do que via, com os olhos ofuscados pelo próprio modo calmo de olhar; a luz da cozinha era o seu modo de ver – as coisas às duas horas parecem feitas, mesmo na profundeza, do modo como se lhes vê a superfície (CS, 95).

O olhar clariciano quer a *beleza extrínseca* das coisas, porque *o que existia explicava-se ao máximo* (CS, 87). O olhar não explica nada: *se olhasse o vazio sem cor ela nada enxergaria porque não existia o que enxergar, mas teria olhado e visto* (L, 177), somente traz o gesto primário, sensível de ver: *as coisas pareciam só desejar: aparecer – e nada mais. "Eu vejo" – era apenas o que se podia dizer* (CS, 97). Podemos dizer, desse modo, que os olhos claricianos são *olhos apenas físicos* (CS, 169), de *visões puramente óticas* (PSGH, 116), um olho-corpo em contraponto com as coisas do mundo, desde as partículas ínfimas das matérias não formadas*: essa claridade de ar que não tem nome* (CS,185), até a consistência repousada dos objetos: *Havia um momento na imobilidade dos objetos que assombrava numa visão* (CS,82). A superfície não é, portanto, uma forma ou o desenvolvimento de uma forma, mas uma relação complexa efetuada na composição da realidade: *O difícil é que a aparência era a realidade* (CS, 70). Agora, a realidade evocada para entender Clarice, propomos que seja a simondiana, ou seja, um conjunto das interações entre o vivente e seu meio, onde intervêm o qualitativo e o afetivo. A superfície é o lugar das sensações e as

sensações, ainda segundo Simondon, não intenciona captar um objeto em si mesmo para conhecê-lo, nem encontrar uma conformidade entre objeto e vivente, a sensação é o modo pelo qual o vivente regula sua inserção em um domínio que comporta uma realidade transdutiva: *tocar na realidade é que estremeceria nos dedos* (CS, 19). A transdução, por sua vez, como já vimos, considera que o ser não é substancial, não existe interioridade essencial da partícula, toda modificacão da relação de uma partícula com outras é também uma modificação de suas características internas.

A visão háptica clariaciana inclui movimentos inter-relacionados, exteriorização de si e do mundo como tentativa de criar um ponto de contato, um ponto vital onde o olhar seja um acontecer, uma germinação. Há um conto, *O ovo e a galinha*, que é exemplar para lançar luz sobre essa proposta. O crítico, músico e letrista brasileiro José Winisk, considerou esse conto como um *tratado poético do olhar*, de jeito que gostaria de invocá-lo não como objeto de análise, mas como material teórico. Pois bem, o conto trata-se de uma dona de casa que pela manhã vê na cozinha um ovo sobre a mesa. Pouco importa a história, o que importa é que a partir dessa trivialidade ela vai fazer um tratado não só poético, mas ético e amoroso sobre o olhar. Ela começa dizendo que vê o ovo *com um só olhar* (FC, 49) – como num instantâneo fotográfico que já mencionei – um olhar-já que executa dois movimentos de uma vez: retira tanto o ovo quanto ela mesma (*quando eu olho eu esqueço que eu sou eu*) do domínio de qualquer *a priori*, seja pessoal, significativo ou interpretativo. Ela completa dizendo que o olhar é curto e indivisível, um olhar elementar, germinal: começa-se a olhar daquele instante, nem antes nem depois, no momento de ver, em meio ao que se vê. Nada sustenta o olhar, porque *o ovo é uma coisa suspensa.* Então, diz a narradora: *Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não*

quebrá-lo (FC, 50). Vejam vocês, há sempre a possibilidade de romper o que vemos com o olhar. E como se rompe o que vemos? Entendendo: *Tomo o maior cuidado de não entendê-lo* (*Idem*). E o que seria entender? Convocar os *a priori* para enquadrar, domesticar aquilo que foge e esboça o vazio-pleno do olhar-instante. Ver a coisa na coisa é apostar nas curvas desse vazio, desse *nada ativo,* que convida o corpo a viver o instante, antes que apreendê-lo em alguma explicação, sendo que 'viver o instante' é uma maneira de criar um sentido emergente (que não está nem no olhado nem no olhante, senão que acontece entre um e outro), uma extensão sensitiva, um *saber do lugar*, diria Merleau-Ponty, que é um tipo de coexistência: *Nesse momento propício em que as pessoas viviam, cada vez que se visse – novas extensões emergiriam, e mais um sentido se criaria* (CS, 22). Nesse campo visual, entender é um erro*: Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto* (FC,50). Agora, em Clarice, não entender nunca é negativo, uma carência ou uma falta, não entender algo serve para nos mostrar que esse algo está lá, não entendido em cada tentativa, que há um não entendido em qualquer investida do pensamento. E esse incaptável não se capta porque é anterior às formações significativas, os estratos pessoais, é movido por mutações de energia, movimentos cinemáticos, gradientes, limiares e dinâmicas que habitam o instante, que crepita em nosso corpo e nos oferece, senão um entendimento, uma maneira original de:

> visar alguma coisa, por assim dizer, uma questão-saber, que, por princípio, não pode ser ultrapassada por qualquer enunciado ou "resposta", talvez, por conseguinte, o modo próprio de nossa relação com o Ser, como se fosse o interlocutor mudo ou reticente de nossas questões (Merleau-Ponty 2007:126).

Nesse sentido, a narradora de *O ovo e galinha* declara: *O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito* (*Idem*). Há em Clarice um desejo de fazer do viver, da relação com o mundo, um modo de expressão sem intermediários: *Seremos a matéria viva se manifestando diretamente, desconhecendo a palavra, ultrapassando o pensar que é sempre grotesco* (PSGH, 176). O epitelial, sua defesa de um olhar superficial, desse modo, não é contrário à profundidade (que retorna à superfície), mas à significação, porque essa impede a experimentação. Não há, diz Nancy (2016), primeiro a significação, a tradução, a interpretação, há este limite, esta borda, este contorno, este extremo, este plano de exposição, esta cor-sujeito local. Assim, a dona de casa diz *que ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se.* (...) *O ovo expõe. – Quem se aprofunda no ovo, quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome* (FC, 50). Não que não haja fome na obra clariciana, há fome, há um desejo extraordinário, por isso é igualmente extraordinária sua prática ética e amorosa ao tratar a fome e o desejo. G.H., como sabemos, come a barata, mas não sem antes passar por um processo brutal de despersonalização, fazendo-se ela mesma matéria orgânica protozoária. G.H. se nivela à barata antes de tragá-la, se coloca no mesmo plano de visão, onde além de ver, ela pode ser vista. Cixous, no seu belo, *El amor del lobo y otros remordimientos*, diz que há uma *virtualidade da ferida*, uma crueldade que vibra entre nós: *no hay que decir que estamos llenos de dientes y de aguzadas hambres, de lo contrario nunca osaríamos amar. Ni ser amados* (2009:18). No entanto, uma força superior converte, no último momento, essa violência em doçura. A esta força ela chamou de amor do lobo. Ela se pergunta, assim mesmo, se o lobo que sacrifica sua identidade de lobo para salvar o cordeiro, seria um lobo ou um lobo 'deslobolizado' um não-lobo. E responde que um lobo anulado carece de interesse,

porque amar es querer y poder comer y detenerse en el límite (*Ibidem*, p. 24). Bela, belíssima ética amorosa, contudo, o que impede o golpe final, para Cixous, é o medo: *en el mínimo latido entre el brinco y el acecho brota el miedo* (*Idem*) e a pele converte-se em limite: *el verdadero amor es un no-tocar, pero un casi-tocar de todos modos* (*Idem*). Ademais, como bem pontua Derrida (2011), dar o que se pode dar, já não é mais dar. Dar é da ordem do impossível. Dar é da ordem do que excede nosso poder. A impossibilidade, como vimos com Blanchot (2008), ao ser a relação que escapa ao poder, é a forma de relação com o imediato. Sendo que o imediato é a presença do que, ao desbordar, ao excluir todo presente, é infinitamente ausente, de modo que a única relação com o imediato seria aquela que preserva sua ausência, seu intervalo sem mediatizá-la. A impossibilidade é, assim, a relação com o incessante, o inapreensível e o devir do presente. O que está em jogo na impossibilidade, sempre com Blanchot, não se substrai da experiência, mas é a experiência daquilo que não se deixa subtrair e não concede nem retirada nem retrocesso, sem deixar de ser radicalmente diferente. Devemos, então, reconhecer na impossibilidade nosso pertencimento mais humano à imediata vida humana, que nos corresponde sustentar cada vez que nos afastamos das formas afiadas do poder para alcançarmos a desnudez de toda relação, relação com a presença desnuda, presença do outro. Outro belíssimo cenário ético-amoroso. Não por acaso, Blanchot, em diálogo com Levinas, elege o rosto frente ao qual *tropeço com a resistência do que não me põe resistência em absoluto* (*Ibidem*, p. 70) como ponto de partida para pensar o outro. Blanchot defende, inclusive, que só há experiência quando algo radicalmente outro está em jogo, sendo a impossibilidade – condição de uma relação não fundada no poder – *a paixão do fora*. Um rosto-desnudo, sem rugas e pregas,

absolutamente-outro, sem articulações, não seria um rosto descarnado? Um rosto já de partida ideal na sua blindagem insensível? Tal rosto nos devolveria, é certo, a diferença, mas não o mundo. Há, seguramente, em Blanchot, sensível, *pathos,* que se configura num incessante, num inapreensível e num devir, como elemento de distorção do espaço relacional, que tenta pensar a im-possibilidade de um território comum que preserva o inacessível do outro (como modo de preservação do outro), mas não dá acesso ao incomensurável comum que o sensível nos oferta aquilo no qual estamos irremediavelmente inseridos como carne e corpo. Meu corpo, diz Merleau-Ponty, *é no mais alto grau, aquilo que qualquer coisa é: um isto dimensional.* E as coisas são *membruras*, *estrelas da nossa vida: não perante nós, expostas como espetáculos perspectivos, mas gravitando à nossa volta* (2007:203). Elas não pressupõem o humano, que, no entanto, está feito da mesma carne das coisas, *mas o ser eminente deles não pode ser compreendido senão por quem penetra na percepção, e se mantém com ela aberto ao seu contato-distante* (*Idem*). Dizer que somos um *isto dimensional*, é dizer que somos coisas com carne, com profundidade: fissura e liame. E se, efetivamente, há um inescrutável que resiste ao nosso exame, ao nosso reconhecimento, isso se deve à nossa realidade carnal compartilhada:

> É preciso que haja profundidade, pois que existe o ponto de onde eu vejo – que o mundo me rodeie – A profundidade é o meio que têm as coisas de permanecerem nítidas, ficarem coisas, embora não sendo aquilo que olho atualmente. É a dimensão por excelência do simultâneo. Sem ela, não existiria um mundo, ou Ser, mas só uma zona móvel de nitidez que não poderia apresentar-se sem abandonar todo o resto, – e uma "síntese" destes "pontos de vistas". Ao passo que, através da profundidade, as coisas coexistem cada vez mais intimamente, deslizam umas nas outras e se integram. É então ela quem faz com que as coisas tenham uma carne: isto é, que oponham

> obstáculos à minha inspecção, uma resistência que é precisamente a sua realidade, sua "abertura", o seu *totum simul*. O olhar não vence a profundidade, contorna-a (*Ibidem*, p. 203).

A matéria que nos isola é a mesma que nos aproxima e nos contém. De modo que, assim como o indíviduo é uma estrutura metaestável, relacional entre corpos, é o ser da relação; o outro não está diante de mim, nem mesmo numa aposta ética de um cara-a-cara, o outro está nas interseções das minhas visões e nas interseções dele com as dos outros. Assim:

> Longe de abrir-se para a luz ofuscante do Ser puro ou do Objeto, nossa vida possui, no sentido astronômico da palavra, uma atmosfera; está constantemente envolvida por essas brumas que chamamos mundo sensível ou história, o sujeito indeterminado (on) da vida corporal e o sujeito indeterminado da vida humana, o presente e o passado, como conjunto misturado dos corpos e espíritos, promiscuidade de rostos, palavras, ações, e com essa coesão entre todos, que não podemos recusar-lhe já que todos são diferenças, distâncias de um mesmo algo (*Ibidem*, p. 133).

Distâncias de um mesmo algo: dobras. Dobras ao invés de buracos ou muros é o que nos propõe Merleau-Ponty como cenário ético-amoroso para não mais encarar o outro, mas estar com o outro nas trilhas das distâncias compartilhadas. Vimos que o solo sensitivo, tanto em Merleau-Ponty, Deleuze e Clarice, é o lugar de coexistência entre nossos corpos e o mundo. *E porque a primeira verdade está na terra e no corpo,* está no elemento comum (terra) e no elemento singular (corpo), está na dobra, no entrelaçamento entre meu corpo e a terra. A visão, nesse cenário, supõe necessariamente um contato: ver é ser visto:

> Quando encontro o mundo atual tal como é, sob minhas mãos, sob meus olhos, contra meu corpo, encontro muito mais do que um objeto: Ser de que minha visão faz parte, uma visibilidade mais velha que minhas operações ou atos, Isso, porém, não quer dizer que haja, de mim para ele, fusão, coincidência: ao contrário, isso se faz porque

> uma espécie de deiscência fende meu corpo em dois, e, entre ele olhando e ele olhado, ele tocando e ele tocado, há recobrimento e imbricação, sendo, pois, mister dizer que as coisas passam por dentro de nós, assim como nós por dentro das coisas (*Ibidem*, p. 121).

Assim que as coisas se dão na superfície da fundura, na pele que une dentro e fora. O olho, diz Deleuze, *é uma luz implicada* (2000: 245), de modo que não há 'mirada interior'*: o esforço de ver era o de se exteriorizar. (...) – tudo o que Lucrécia podia conhecer de si mesma estava fora dela: ela via* (CS, 68), não há como *ver mais do que a superfície do ovo,* não porque somos miseravelmente ordinários, mas porque *o que existe se explica ao máximo*, a vida se encontra no extremo de sua potência, na pele está o maior grau de luz possível de cada coisa. Ver além da superfície é ver além do sensível, além da coimplicação que inaugura um lugar anônimo e comum, é *corromper o ovo com a dor pessoal* (FC, 56). Explicar o ovo seria alterar o ovo, porque ela passaria de sensível, de visível à mental, ideal*: as coisas eram difíceis porque, se se explicassem, não teriam passado de incompreensíveis a compreensíveis, mas de uma natureza à outra. Somente o olhar não as alterava* (CS, 101).

Vimos como Deleuze sugere que somos contemplação, como vamos nos formando através daquilo que vimos, *contraindo aquilo de que procedemos* (2000:79), como somos, portanto, sensação. Há diversas passagens nos romances de Lispector, sobretudo em *A cidade sitiada*, que se trata justamente da formação de uma cidade onde podemos observar como as personagens efetivam um processo de *intimidade exterior* através do olhar, de maneira que há uma imprecisão, uma implicação entre dentro e fora:

> Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi (PSGH, 71).
>
> Mas seria ela própria os olhos ou a própria paisagem? (ME, 149).

> De tanto fitar o córrego sua cara prendera-se a uma das pedras, flutuando e deformando-se na corrente, o único ponto que doía tanto boiava e sonhava na água (CS, 53).
>
> Perto da praia a pele de Lucrécia se esverdeava à luz das ondas (CS, 54).
>
> Era assim que ele persistia em lhe mostrar o próprio feitio: mostrando-lhe as coisas que vira (CS, 119).
>
> Quanto mais vinha a noite mais longe tudo parecia, quem tinha partido partira para sempre, os ramos tremiam, as árvores enegreciam nas raízes e as clareiras arenosas se revelavam: brancas. Era um lugar imenso. Se acontecesse alguma coisa, esta repicaria em si. A mulher evitava mesmo a alegria, hesitando naqueles passos que reconhecia apenas por intermédio do receio: recolhia a cadeira, fechava a casa e acendia o lampião sobre a mesa. Tudo o que estivera fora estava dentro (CS, 146).
>
> ... porque o milho já estava alto? – mais além as espigas estremeciam pesadas: o milho no campo era sua vida mais interior (CS, 154).
>
> Olhos abertos piscando, misturados com as coisas atrás da cortina (PCS, 51).

Esse processo de exteriorização que encontra o outro nas articulações anônimas e igualmente comuns, faz com que, nas palavras de Merleau-Ponty, *eu seja olhos,* faz com que eu empreste meu corpo a fim de que nele possam inscrever estas pregas:

> esta cavidade central do visível que é minha visão: estas duas filas especulares do vidente e do visível do palpador e do palpado, formam um sistema perfeitamente ligado no qual me baseio, definem uma visão em geral e um estilo constante da visibilidade de que não poderei desfazer-me (2007:141).

Dessa forma, exterior, epidérmica e dobradiça, Lucrécia (e a narradora sem nome de *Água viva)* se expõem, se dão, se tornam igualmente uma coisa a ser vista e tocada:

> (...) e tantos sinais negros espalhados na luz da pele davam-lhe um tom externo a ser tocado pelos dedos (CS, 35).

> (...) seus olhos, por um instante decepcionados, deixavam escapar a mesma luz vazia dos cabelos, e paravam de olhar para se deixarem ver (CS, 49).
>
> A luz estava apagada. O aposento porém se aclarava pela exalação mortiça de cada objeto e a própria cara da moça tornou-se tocante (CS, 82).
>
> Então Lucrécia, ela própria independente, enxergou-as. Tão anonimamente que o jogo poderia ser permutado sem prejuízo, e ser ela a coisa vista pelos objetos (CS, 102).
>
> Na verdade as coisas novas é que a olhavam ... (CS, 116).
>
> Olho a cadeira e desta vez foi como se ela também tivesse olhado e visto (AV, 78).

Lucrécia busca, até mesmo, a posição para se tornar uma estátua pública, invisível na sua visibilidade máxima, uma visão sem visível, uma contração do espaço, uma geometria de sol e chuva onde os olhares descansam o pensamento numa textura cotidiana:

> Na posição em que estava, Lucrécia Neves poderia mesmo ser transportada à praça pública. Faltavam-lhe apenas o sol e a chuva. Para que, coberta de limo, fosse enfim desapercebida pelos habitantes e enfim vista diariamente com inconsciência. Porque era assim que uma estátua pertencia a uma cidade (CS, 77).

Na visão sensível ou háptica há uma verdade muda, (i)mu(n)da, uma *verdade feita de poder olhar* (CS, 189), pois há no mundo uma infinidade de coisas que o entendimento não alcança, mas os olhos experimentam: *O que não se sabe, se vê!* (CS,102). É próprio do pensamento sensível, da percepção perceber o imperceptível: *como se pensar tivesse se reduzido a ver, e a confusão da luz tivesse tremido nele como em água – ocorreu-lhe em refração confusa que ele mesmo esquecera ao que aludia* (ME, 27). A visão sensível ou háptica é uma visão sem ideias e sem intenções que exclui a inspeção mental prolongadoras do 'eu posso', 'eu domino', por uma exploração sensorial e corporal, é um exercício de acessar a vida

impessoal e inconsciente, ao *turbilhão espacializante-temporalizante* que singulariza, sensifica um instante:

> Da estrada baixa onde parava, Virgínia via no começo do barranco uma ou outra erva alta tremular ao vento de encontro ao céu, quase confundindo-se com sua luminosidade sem cor. E eram tão finos aqueles traços verticais e pálidos e tão rápido e leve o seu ritmo sob o vento que por instantes seus olhos apertados pela luz deixavam de enxergá-los, sentindo-os apenas como um delicado frêmito no ar (L, 215).

As coisas chamam nosso olhar, de diversas maneiras, pelo brilho, pela cor, pela textura; há coisas que parecem que pedem de nosso olhar uma carícia, *pois as mãos também olham* (AV, 70). Assim, Lóri, que estava aprendendo a amar, estava também aprendendo o mundo e aprendê-lo é vê-lo e tocá-lo de uma nova forma:

> Como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora, sem ser figurativista, entrara num realismo novo. Nesse realismo cada coisa da feira tinha uma importância em si mesma, interligada a um conjunto – mas qual era o conjunto? Enquanto não sabia, passou a se interessar por objetos e formas, como se o que existisse fizesse parte de uma exposição de pintura e escultura. O objeto então que fosse de bronze – na barraca de bugigangas para presentes, viu a pequena estátua mal feita de bronze – o objeto que fosse de bronze, ele quase lhe ardia nas mãos de tanto gosto que lhe dava lidar com ele. Comprou um cinzeiro de bronze, porque a estatueta era feia demais.
>
> E de repente viu os nabos. Via tudo até encher-se de plenitude de visão e do manuseio das frutas da terra (ALP, 123).

Visão sonora: claridades audíveis

Talvez quando o olhar alcança o ponto de carícia, seja quando ele devém som. A carícia, nos lembra Nancy (2015), é aquilo que não pode permanecer imóvel, aquilo que, por definição, está em movimento. O som, como já vimos, é uma propagação ondulatória

produzida pelos corpos. Um toque sem movimento, não é carícia e não produz som. Ainda que o movimento seja intensivo e não produza um deslocamento, mas uma vibração. Um toque que não move, não comove. O olhar que acaricia é um olhar comovente:

> Ela olhava-o iluminada pela liberdade que ele lhe dava. Numa mistura fugaz e quase audível percebia pesadas cores brilhantes e tontas, tudo se movendo, correndo embora, extinguindo-se antes que ela pudesse captar uma só e contá-la a Daniel (L, 31).

O som, igualmente, pressupõe uma tensão, como qualquer instrumento musical de cordas pode nos indicar. As cordas devem estar sempre tensas para que quando tocadas possam propagar as ondas sonoras. Uma corda frouxa não ressoa a vibração de outra corda, não sintoniza com ela. A tensão, desse modo, implica resistência e acordo. A atenção é um movimento intenso, uma vibração do olhar:

> Até que inesperadamente este (o vento) lhe trouxe de novo, numa conquista de sua própria extrema atenção, a mesma espécie de desabitada estridência como se a claridade de tão insistente se tivesse tornado audível (ME, 47).

A atenção é o *ponto de trigo maduro,* é uma maneira de reconhecer com o *coração batendo de emoção, com o coração batendo de confiança* (FC, 59), que não sabemos, que não compreendemos, mas ainda assim, viver o que existe, viver com o que existe:

> Nunca imaginara que uma vez o mundo e ela chegassem a esse ponto de trigo maduro. A chuva e Lóri estavam tão juntas como a água da chuva estava ligada à chuva. (...). Lóri era uma mulher, era uma pessoa, era uma atenção, era um corpo habitado olhando a chuva grossa cair. Assim como a chuva não era grata por não ser dura como uma pedra: ela era a chuva. Talvez fosse isso, porém exatamente isso: viva (ALP, 142).

No entanto, por vezes, são as coisas que nos olham com tanta força que parecem imóveis na sua atenção extrema, todavia é na extremidade dessa atenção (atenção epitelial, gesto tocante) onde ressoa uma cor, uma corda, um coração, uma canção que ativa os pulsos de um movimento silencioso: uma escuta; *todo ritmo ainda diz algo a nossos músculos* (Nietzsche 2006:48)*,* assim Martim caminha em direção às rosas ferozmente vermelhas, como se seus passos fossem um balé, como se elas fossem seu sol:

> Então – olhando as violentas rosas imóveis e caminhando para elas, como se olhar e caminhar fossem o mesmo ato perfeito, olhando-as que se continham em vermelho – uma vaga de poder e de calma e de escuta passou pelos músculos do homem, e um homem andando ao sol é um homem com um poder que só o que vive conhece (ME, 152).

O som, assim, é uma forma de visão, de atenção aos movimentos invisíveis do mundo. Se pode ver o vento através do ruído que se produz no seu contato com os galhos das árvores. Há vários animais, os golfinhos, as baleias, os morcegos, por exemplo, cuja visão é um mecanismo sonoro. No caso do morcego esse mecanismo é a ecolocalização, que consiste em detectar a posição e/ou distância de objeto, obstáculos do meio ou animais através de emissão de ondas ultrassônicas no ar. As baleias e os golfinhos possuem o mesmo mecanismo, mas no seu caso, as ondas são emitidas na água, obviamente. Lucrécia, que não possui nenhum aparato de visão por audição, quando chega a noite profunda potencializa sua força visiva associando-se com seus companheiros mais estreitos, os cavalos:

> E se as luzes se apagavam progressivamente nas janelas, e na escuridão nenhum olhar podia exprimir a realidade – o sinal possível e suficiente seria a pancada do casco, transmitida de plano a plano até atingir o campo (CS, 80- 81).

Nosso corpo, como sabemos, produz inúmeros sons, muitos imperceptíveis pelos nossos ouvidos. O mais evidente deles é a voz. A

voz é o som e a emissão de ar que passa pela laringe gerando, a partir das tensões musculares, inúmeras possibilidades de vocalização desse ar. A sonoridade da voz pode se corporalizar ao movimento do corpo. A voz seria, então, corpo, onde um transforma o outro, o movimento do corpo modifica a voz e a sonoridade da voz o corpo (Wisnik, 1999). Há, portanto, segundo Aleixo (2007), uma corporeidade da voz que a situa em três dimensões: uma sensível que envolve seu sistema vocálico, o impulso que gera a voz e seu movimento, sua matéria física; a dimensão dinâmica que se trata do movimento e do som vocal no espaço e informa parâmetros como volume, intensidade, timbre, altura, etc.; e a dimensão poética que é a relação do corpo da voz e da voz corpo com os outros corpos, são possibilidades ativadas no encontro entre as dimensões sensíveis e dinâmicas. Em uma passagem de *O lustre,* no qual Virgínia canta *puro som gritando,* Clarice faz uso das três dimensões criando um diagrama sinestésico e lumínico da voz:

> O importante eram os planos que a voz atingia. Em primeiro lugar, ela continuava pequena em pé na soleira da porta; enquanto isso as notas subiam como bolhas de sabão, brilhantes e cheias, e perdiam-se na claridade do ar (L, 19).

Há uma outra passagem mais adiante em que um som é produzido a partir do movimento de olhar, pensar e viver, ou seja, de contemplar, das sensações de Virgínia:

> Olhava, olhava. Fechava os olhos atentando a todos os pontos indevassáveis de seu estreito corpo, pensando-se todas sem palavras, recopiando o próprio existir. Olhava, olhava. Aos poucos, do silêncio, seu ser começava a viver mais, um instrumento abandonado que de si mesmo começasse a fazer som, os olhos enxergando porque a primeira matéria dos olhos era olhar (L, 30).

Encontramos nessa passagem novamente o uso das três dimensões da voz para produzir um grafismo visual e fulgente do

pensamento e do som, para esticar o comprimento das ondas de luz num *traço só fugaz*, num *flash*, num instantâneo de sensações:

> Pensava simples e claro. Pensava música pequena e límpida que se alongava num só fio e enrolava-se clara, fluorescente e úmida, água em água, mediante num arpejo tonto. Pensava sensações intraduzíveis distraindo-se secretamente como se cantarolasse, profundamente inconsciente e obstinada, ela pensava um só traço fugaz: para nascer as coisas precisam ter vida, pois nascer é um movimento (L, 30).

Uma dança plástica no ventre das palavras

Quando o olho deixa-se abalar pelo que vê, ele deixa de ler os sinais (significações) e passa a perceber com o corpo, ou seja, asila a plasticidade das coisas, das sílabas. A plasticidade escrita, assim, não tem nada a ver com o conteúdo, mas com a maneira com que o texto faz vibrar o mundo, faz sensível seu indizível. De modo que *a palavra deve caminhar muito tempo*, dar voltas em volta das coisas, fragilizar, gastar, esgotar os sentidos para dar a ver seus sopros de vida, suas pulsações. O espaço da poesia, a poesia no espaço, o neutro [*o desconhecido é o neutro* (Blanchot 2008:381); *O que eu toda não conhecia era o neutro* (PSGH, 89)] é outro nome para os movimentos plásticos, para o desencadeamento de forças puras. Blanchot comenta que o desconhecido se designa dentro de uma relação distinta à da clareza ou aclaração, de modo que o desconhecido não será revelado, senão indicado. Apontar a., uma experiência ótica e gestual: o desconhecido desliza nessa linha infinita que sibila uma dança plástica, uma música de lume no ventre das palavras.

Sensação em movimento: músculo da vida

As letras são feitas de linhas. As letras A, o K e o N, por exemplo, são compostas por três linhas, o que as diferencia é a posição das linhas. A posição da linha define um sentido. O sentido, no espaço textual, marca um lugar, uma localização, um ponto. A palavra é uma microgeografia, distribuições de linhas que formam um território político e estético (usos), histórico (etimologia), aéreo (fonemas), marítimos (saliva), etc. Uma frase forma um conjunto de geografias, forma um mapa. O texto é um mapa de linhas emaranhadas. E há as entrelinhas, não ditos que não têm lugar no texto, que não ocupam uma posição. São heterotopias. São o fora do texto, não fora do texto, as entrelinhas formam o texto, falam de seus excessos e falhas. O texto não é só posições e sentidos, mas também sem-sentidos, florestas e abismos. A própria poesia, define Ana Cristina César, *é uma ou duas linhas e por trás uma imensa paisagem*.

Para Lyotard (1974), o texto nos oferece dois espaços, um gráfico e outro plástico. O gráfico é a posição arbitrária das linhas que tornam distintas, reconhecíveis, umas unidades (letras) que recebem sua significação a partir de seus contatos em um sistema independente da sinergia corporal. E o plástico é quando o corpo se vê induzido a adotar certas atitudes segundo lhe seja apresentado um círculo (O), um círculo aberto (C), segundo os arranjos das linhas e círculos (A, K, P, B). Em definitiva, o espaço é plástico quando a linha deixa de representar (marcar um sentido), mimetizar (imitar o fonema) para assumir a dança do desejo, do corpo. Nesse ponto a escrita abandona a codificação e passa a funcionar como fluxo, como um devir louco que perturba os códigos todos. Talvez seja aqui onde o olho perde lugar (*lucaris*) para as mãos: *agora vou escrever ao correr na mão* (AV, 49). O peso da mão é o impulso do pensamento, é assim que Virgínia desenha linhas retas sem auxílio de réguas:

> Depois andava e continuava a viver, passando horas e horas a desenhar linhas retas sem auxílio de réguas, só com o peso das mãos, às vezes só com o impulso do pensamento; conseguia traçar linhas puras e rasas, profundamente divertidas (L, 29).

A escrita não fixa pontos, posições, jurisdição, ela é a oscilação entre as várias posições do corpo, do desejo. O que perdemos acatando os códigos é todo tipo de fluxos que se conjugam com o fora, com o mundo movente; desse modo, encerramos o devir, encerramos a força na forma, o acontecimento no fundamento, a potência no poder, o impossível no possível, a vida nas fórmulas.

Tudo na escrita está desenhado para a frontalidade e a verticalidade do olhar: escrevemos sob a luz e diante do texto. De modo que são muito válidos alguns vascolejamentos gráficos que importunem essa clareza. Espaços em branco (que indicam descontinuidade da visão, da relação), repetições (recurso sonoro que faz a escrita menos visiva – explicativa – e mais rítmica), pontuações fora do rigor gramatical, fora dos padrões de uma determinada linguagem, etc., servem para tornar o objeto que temos diante menos legível. A legibilidade, diz Lyotard, detém a carreira dos olhos fazendo que aquilo que vemos seja, antes de ser visto, reconhecido. Então, para alcançar a energética da linha plástica, há que continuar a corrida dos olhos, 'escrever ao correr dos olhos'. É na velocidade que o olho ganha energia, retorna às suas práticas corporais (aos humores do corpo: plasma, placenta, águas, sopros). A velocidade é a linha (de fuga) dos olhos. Os instantâneos, os olhares súbitos são também maneiras de fazer o olhar cavalgar uma linha inalcançavelmente veloz, de modo que não é possível apreender o que se vê, senão aprender a ver:

> eu o vi de repente e era um homem tão extraordinariamente bonito e viril que eu senti uma alegria de criação. Não é que eu o quisesse

> para mim assim como não quero o menino que vi com cabelos de arcanjo correndo atrás da bola. Eu queria somente olhar (AV, 59).

A linha plástica é a borda que trans-borda, que cria uma raia e os seus movimentos de dilação; é uma artéria que pulsa entre o interior e o exterior das coisas. Kandinsy (1995) dizia que a linha constitui uma entidade invisível (movimentos vitais, *pathos*), a pegada que vai deixando o ponto em movimento. De forma que sua existência se dá somente em movimento, ao destruir o repouso intrínseco do ponto. Do ponto à linha acontece o que o pintor chamou de salto do estático ao dinâmico. O ponto pode ser, como sugere Barthes (1984), um *punctum*, um pequeno corte; ou como ponto final da pontuação, o silêncio, sulco entre a palavra e o silêncio; ponto zero: a escrita começa nesse sulco, nesse corte, nessa tensão que des-borda o texto. Mas há que saltar o ponto, já que não há criação muda. Klee falava de saltar o ponto gris, o caos. Esse salto, etimologicamente, inclusive, é próprio da fala, do diabo, do balé. Movimentos acrobáticos e plásticos da escrita: *Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio* (AV, 12). No salto, o ponto ganha um impulso que lhe permite passar de um mundo a outro. Kandinsky (1995) nos oferta uma imagem muito bonita, ele diz que do choque de um instrumento (lápiz, pluma, pincel, agulha, etc.) com a superfície material (papel, madeira, tela, metal, etc.), essa é fecundada. Saltos ou germinação, tanto faz (afinal não é o choque um abalo, uma perturbação, cabriolas dos corpos?), o caso é que esses movimentos da linha desenham as curvas do seu próprio nascimento; é *linha de mistério* (não porque no fundo ou adiante encontra-se o elemento explicativo, mas porque as coisas são inacabadas, estão sempre se fazendo), *respiração do mundo,* sopros vitais que indicam novos caminhos: *nos interstícios da matéria*

primordial, existe um sentir que é de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos silêncio (PSGH, 102). Sempre há uma linha, sempre há um entre, as coisas estão sempre no meio: *Apresento você a mim, te visualizando em instantâneos que ocorrem já no meio de tua inauguração: começa pelo meio, começa pelo instante de hoje* (SV, 29).

Se o ponto é um onde, lugar estático ou local onde algo está, a linha é um aonde, indica um movimento ou direção. Assim, a linha plástica aparece na escrita clariciana como rastros do movimento corpóreo da visão, da escrita e do pensamento. Às vezes denuncia o infinito e a exatidão das coisas que o olhar agudo (fino e pontudo, que pontilha e fecunda) entrevê (ver entre, no meio e ver indistintamente entre apagar e acender):

> Às vezes entrefechava os olhos, bem ao nível do mar e vacilava, tão aguda era a visão – apenas a linha verde comprida, unindo seus olhos à água infinitamente. O sol rompeu as nuvens e os pequenos brilhos que cintilaram sobre as águas eram foguinhos acendendo e apagando (PCS, 47-48).

Outras como um ponto (silêncio limitante, nudez impenetrável dos objetos) traça uma linha decadente que apaga, que se interrompe a visão:

> Perplexa, viu sobre a cristaleira faiscante a estátua nua, de linhas docemente apagadas como o fim de movimento. O silêncio das cadeiras imóveis e finas comunicou-lhe ao seu cérebro, esvaziou-o lentamente (PCS, 31).

As linhas são interrompidas porque ninguém pode levá-las até o fim, elas mesmas são fragmentadas como um pestanejo, como uma palma úmida que flui suas quebras no humor vítreo: *Acenderam uma luz na casa defronte e seu aposento ligeiramente atingido abriu-se*

em vaga claridade. A música estacou, palmas úmidas e curtas sucederam-se em linhas quebradas, interromperam-se (L, 141).

Em muitas ocasiões, Lispector utiliza as linhas para descrever as personagens. É uma maneira de traçar o presente delas, seu acontecer. Vicente, namorado de Virgínia, protagonista de *O lustre*, por exemplo, é feito de um só músculo, uma só linha grossa prestes a brotar em tentáculos:

> Havia momentos em que suas linhas se tornavam tão cheias como prestes a dizerem alguma coisa – seu corpo era grande e forte mas como feito de um só músculo recém-nascido e flexível de frescura, ele poderia envolvê-las como um polvo e no entanto sua carne era firme e Virgínia poderia chocar-se contra ela (L, 81).

A Joana adolescente é uma linha tensa e trêmula que surge da água (do informe, indeterminado, da infância), que se estende, alonga seus próprios limites:

> A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como uma asa frágil. E 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 (PCS, 33).

> Aquelas formas finas e ligeiras, aquelas linhas delicadas de adolescente. Abriam-se, respiravam sufocadas e cheias de si mesmas até o limite (PCS, 49).

Asa frágil, o voo como uma linha que estende, que des-borda, que é exatamente a ideia de linha plástica: um ponto (*punctum*) que cresce até o horizonte, o infinito: mudez da visão, corte, onde ela não mais pode dizer o que viu, senão reverberar o que não viu, é uma imagem que se repete:

> Apenas um segundo quieto talvez separando um trecho da vida ao seguinte: Nem um segundo, não pôde contá-lo em tempo, porém longo como uma linha reta infinita. Profundo, vindo de longe – um pássaro negro, um ponto crescendo do horizonte, aproximando-se da consciência como uma bola arremessada do fim para o princípio. E explodindo diante dos olhos perplexos em essência de silêncio. Deixando depois de si o intervalo perfeito como um único som vibrando no ar. Renascer depois, guardar a memória estranha do intervalo, sem saber como misturá-lo à vida. Carregar para sempre o pequeno ponto vazio – deslumbrado e virgem, demasiado fugaz para se deixar desvendar (PCS, 176).

> Enquanto durava o segundo longo ela pensava e sua lucidez era a própria claridade crua do luar; mas não sabia o que pensava; pensava como uma linha parte de um ponto prolongando-se, pensava como um pássaro que apenas voa, simples direção pura (L, 144).

O horizonte (*hóros,* limite), como tal abriga movimentos de passagem, é uma linha que se assemelha ao voo de um pássaro que nos distende um espaço possível, franqueando-nos outro impossível: *Nada se via adiante senão a mesma linha ascendente que se estabeleceria enfim no morro* (CS,21). Em *A maçã no escuro*, Vitória, personagem dura, rural, de uma beleza difícil, orgânica, conta uma viagem que ela fez à cidade, sua visão do mar que se separa e se encontra com o horizonte através de uma linha finíssima, aguda: a beleza:

> Então saí calma para fora do hotel, mas lá fora era o ar aberto e claro, era de tarde, e tinha o mar azul com o horizonte de linha mais fina que já vi até hoje, e a beleza era uma tal dor, e eu estava tão viva, e o único modo como eu tinha aprendido a estar viva era me sentir sem amparo, eu estava viva, mas era como se não houvesse resposta para se estar viva (ME, 256).

Caetano Veloso (1979), em sua extraordinária *Cajuína*, canta que *apenas a matéria vida era tão fina.* Sim, a vida é essa fineza, essa leveza que não ampara, a vida é por um fio. Fios, linhas, nervos: *Você sabe qual é o músculo da vida?* (ME, 319). Seja como seja, é uma a-

finação, uma canção que afeta, fere. Novamente o minúsculo *punctum*. O ponto de maior lucidez é aquele em que a luz coincide com a sombra (como na linha do horizonte), o visto com o não-visto, o saber com o não-saber: *é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua* (HE, 20). Pura sensação, linhas instantâneas e efêmeras que se entrecruzam e formam o tecido fino da vida: *Vivia de coincidência, vivia de linhas que incidiam e se cruzavam, e, no cruzamento, formavam um leve e instantâneo ponto, tão leve e instantâneo que era mais feito de segredo* (ALP, 110-111).

Incidência: encontro de duas linhas ou superfícies.

Linha 1: Loreley: a sereia azul: traço de mar

Linha 2: A queda das folhas: dança e gravidade: traço de vento

O encontro, o acontecimento: sensação em movimento: músculo da vida:

> O milagre das folhas. Estava andando na rua e do vento lhe caíra exatamente nos cabelos: a incidência de linha de milhões de folhas transformadas em uma que caía, e de milhões de pessoas a incidência de reduzi-lo a ela (ALP, 111).

A linha, então, é veia que faz circular esses pequenos coágulos fugazes, virgens e silenciosos. Tudo que nasce, vive, pulsa e escapa, passa pela linha, é linha. A Joana adulta, a propósito, ocasionalmente se faz tão veloz e incapturável que se transforma em uma linha de luz: *de um momento para o outro, a certo movimento, posso me transformar numa linha. Isso! numa linha de luz* (PCS, 160). O que dá volume à Joana é a composição de suas linhas, seus acontecimentos, suas nervuras, suas sensações: *que façam harpa de meus nervos quando eu morrer* (PCS, 192).

A linha é um interstício que respira: inspira e expira: interior que guarda o exterior, interior que mostra o exterior. Numa passagem muito bonita de *O lustre*, Virgínia caminha para a borda do campo (expressão singular, não é comum falar em borda de campo, essa borda é uma maneira de traçar uma linha, um corpo; a borda é a pele do campo), ela para atenta às suas próprias possibilidades, até seu limite, até sua borda, até sua pele. Acontece um encontro epitelial, respiratório e plástico, e da mistura um elemento feito de movimento e força se forma:

> Parava um instante à borda do campo e imobilizava-se à espera atentando para suas próprias possibilidades. Um longo minuto se desenrolava, da mesma cor e no mesmo plano como um ponto saindo fora de si em linhas retas e vagarosas. Enquanto ele durava tudo o que existia fora dela era visto apenas pelos seus olhos numa constatação límpida e curiosa. Mas de um momento para outro, sem nenhum aviso, ela estremecia delicadamente recolhendo de uma só vez os movimentos contidos nas coisas ao seu redor. Instantaneamente transmitia seus próprios movimentos para o exterior em mistura com a carga recebida; em breve no ar do campo havia mais um elemento que ela criava emitindo com os pequenos sorrisos mudos sua própria força (L, 17).

A linha também pode avolumar-se em velocidade e som, formando um espaço nascente e comum como um *hálito de luz*, sopro sonoro:

> Às vezes a professora juntava-se ao coro vigorosa, ardente. E às vezes num fugaz momento que restava soando longamente no corpo as vozes uniam-se numa linha cheia e veloz, numa vibração funda e tensa como se nascessem da caverna para a luz. Virgínia abria os olhos, assombrada, o instante que se seguia era novo e eriçado, ela espiava o mundo de superfície lisa, o sol mais pálido e alegre, os vestidos das meninas com enfeites brancos, vermelhos, bocas abrindo úmidas, vacilando num hálito de luz (L, 37)

A linha plástica na esteira de uma luz, eventualmente, pode funcionar como um esgarçamento da visão, sempre quando esta já é

parte da paisagem, um intricamento de clarão, negrume, verde, vento, água e passos:

> Porque da penumbra em que se achava brotavam para o verde-água de uma enorme campina de braços abertos da confusão dos ramos entrelaçados na estrada, eles agora pairavam em extensas linhas de luz, longas, tranquilas, quase frias ... alegres. Era um planalto de terra livre e verde, aberto além do que o seu olhar poderia conter. Da estrada baixa onde parava, Virgínia via no começo do barranco uma outra erva alta tremular ao vento de encontro ao céu, quase confundindo-se com sua luminosidade sem cor (L, 174-175).

No entanto, a linha plástica mais veloz, portanto mais lumínica, uma vez que não há nada mais rápido que a luz no vácuo (e obra clariciana não é um exercício rigoroso e insistente de esvaziamento?), é o cavalo. Personagem feito de linhas, pulsos vitais, nervos: *cavalos brancos e nervosos com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando, atravessassem rios, montanhas, vales ...* (PCS, 94); quase sempre noturno, ou teríamos que dizer personagem que faz sensível a noite, de onde seu disparo luminescente: linha de fogo e fuga:

> 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 libera em centelhas (AV, 15).
>
> Deixo o cavalo livre correr fogoso (CS, 10).

Movimento im-preciso que nos arremessa à turbulência do mundo, das sensações: *Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo. Boca e língua. E um cavalo solto de uma força livre.* Linha insubmissa e inapropriável que alinhava os acontecimentos:

> Havia então um cavalo solto na campina quieta, a mobilidade de suas pernas apenas adivinhada. Tudo impreciso, mas de súbido na imprecisão encontra uma nitidez que ela apenas adivinhava e não

> pudera possuir inteiramente. Perturbada pensara: tudo, tudo (PCS, 97).

Cores: texturas do sol

Sem cor nada é visível. E as cores mesmas nascem para nos dar acesso à luz, diz María Zambrano (1977). As cores, então, nos ingressam na luz e nas coisas. Cézanne diz isso de forma magnificamente poética: *No hay más que colores, y en ellos claridad, el ser que los piensa, este ascenso de la tierra hacia el sol, esta exhalación de las profundidades hacia el amor* (*apud* Deleuze 2007:33). Assim como Clarice quer apossar-se do 'é' da coisa, do *it,* que é seu fluxo, Cézanne diz querer apropriar-se desse *efluvio de emociones, de este humo de ser*, que é a cor. Deleuze sugere que com essas expressões, o pintor está indicando que a cor deve ascender. Se a cor não ascende ela cai no gris, que é o abismo das cores, lugar onde todas elas se mesclam e afundam. Podemos constatar um movimento similar do personagem AUTOR de *Um sopro de vida*, em um primeiro momento, está imerso em uma paisagem cinza, ele é o cinza e logo em seguida ele emerge dessa mesma paisagem: *Sou uma paisagem cinzenta e azul. Elevo-me na fonte seca e na luz fria* (SV, 16). Assim, numa espécie de despertar, a cor se banha em luz e duração. É o que Cézanne chamou de *sensação colorante*. Percebemos que Clarice muitas vezes usa as cores para colorir as sensações, para dar-lhes luz e duração, para fazer com que elas ascendam às modulações de suas intensidades. Desse modo, para Lóri que ama, que arde de desejo, o calor é visível e vermelho:

> Não – não fazia vermelho. Era a união sensual do dia com a sua hora mais crepuscular. Era quase noite e estava ainda claro. Se pelo menos fosse vermelho à vista como o era nela intrinsecamente. Mas era um calor de luz sem cor, e parada. Não, a mulher não conseguia transpirar. Estava seca e límpida. E lá fora só voavam pássaros de

> penas empalhadas. Se a mulher fechava os olhos para não ver o calor, pois era um calor visível, só então vinha a alucinação lenta simbolizando-o: via elefantes grossos se aproximarem, elefantes doces e pesados, de casca seca, embora mergulhados no interior da carne por uma ternura quente insuportável; eles eram difíceis de se carregarem a si próprios, o que os tornava lentos e pesados (ALP,22).

Sabemos pela dinâmica da cor de Goethe que, em função da natureza escura das cores, o escurecimento, saturação ou intensificação do amarelo tende ao vermelho. O vermelho, desse modo, é como se fosse habitado por muito sóis. O amor, então, é *essa ternura quente insuportável,* que Lóri abriga na carne.

Joana, por sua vez, experimenta o vermelho da sensação amorosa como um mergulho cego, um afogamento num vulcão:

> Veloz, profunda a sensação: um mergulho cego numa cor – vermelha, serena e larga como um campo. A mesma consciência violenta nos grandes instantes de amor, como a um afogado que vê pela última vez (PCS, 153).

O vermelho também é formado pela fusão entre as cores primárias amarelo e azul, no ponto em que essas cores se intensificam ao máximo. Está, então, entre o dia – que é o amarelo – e a noite – que é o azul – sendo uma espécie de aurora ou crepúsculo das cores. O vermelho é uma passagem colorística. É, igualmente, a cor com maior comprimento de ondas (625nm a 740 nm) dentro do espectro de cores percebidas pelo olho humano, estando, portanto, no limite do visível e do invisível. Curiosamente, a etimologia da palavra vermelho vem do latim, *vermillus,* que quer dizer pequeno verme. O vermelho é um brotamento de luz. Mas também um clarão em declínio. Cézanne dizia que por vezes seus olhos se tornavam vermelhos e ele não via nada. Ainda que terrível, é extremamente belo imaginar os olhos em fogo de Cézanne, o pequeno verme de suas maçãs. Deleuze vê nessa declaração, nesses *olhos em cio do*

pintor, nessa cegueira ígnea, a possibilidade de reconstituição de um olho háptico. Terá razão, afinal, as maçãs cezannianas não estão mais para as mãos que para os olhos? Ou ainda, elas não dão mãos aos nossos olhos?

Para Deleuze (2007), há tateabilidade quando todos os efeitos óticos estão de uma certa maneira subordinados à integridade da forma, sendo que o tátil é, justamente, essa integridade da forma do contorno orgânico. O contorno é tátil, enquanto a sombra é ótica. Assim, ele diz que a visão háptica é uma visão próxima que capta a forma, e a visão ótica é uma visão distante. Na noite, domínio das sombras, as formas, é certo, se confundem, mas o tato não fica longe, ao contrário, na noite os olhos funcionam como mãos, as coisas se deixam confirmar pelo tato. Talvez a noite seja a tatilidade do informe. Do mesmo modo a vibração, que atravessa toda a obra clariciana, é extremamente tátil, mas sem forma. Pois bem, haveríamos, então, de entender o que Deleuze compreende por forma. Para ele, dar forma, ou visibilizar, é modular, onde modular não é articular, está associado aos valores de uma voz não articulada. No sentido em que concebe Simondon: *moldear es modular de manera definitiva; modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable* (2009:60). É, igualmente uma operação que se apoia sobre uma onda, a onda portadora, que será modulada em função de um sinal a transmitir. Em outras palavras, modular é modificar a frequência ou amplitude das ondas portadoras em função de um sinal. Pintar é modular luzes e cores. As ondas portadoras do pintor são as luzes e as cores e o sinal que eles nos emitem é espaço. Mas existem diferenças do espaço modulado pela luz para o espaço modulado pelas cores. Ao espaço modulado pela luz, Deleuze chamou de ótico, e ao espaço modulado pelas cores, espaço háptico. No entanto, Deleuze citando Gowing, diz que o que Cézanne chama

modular a cor é um método que consiste em substituir o contorno tátil e o modelo ótico do claro-escuro por uma justaposição de manchas progressivas no espectro até um ponto culminante (ponto vivo) e uma série que redescende (tons rotos). A mancha, sempre com Deleuze, é um conjunto de traços não-significantes e uma cor não-diferenciada. É o caos, o colapso. Ao conjunto de manchas e traços que surge sobre a tela e que recusa as coordenadas visuais, que a faz passar por uma espécie de catástrofe, ele chamou de diagrama ou grises; há dois gris: um negro/branco que derruba as coordenadas visuais e do qual vai sair a gama de luz; e o gris verde/vermelho do qual vai sair a gama de cores, ou seja, do diagrama sai a a dupla gama pictórica luz/cor. Por sua vez, o traço não é uma linha pictórica, essa é o que vai sair dele; o traço é uma linha que não tem direção constante, que muda de direção em quase todo ponto. Desse modo, o diagrama é o caos de onde germina uma cor ou uma luz, é um caos-germe. Se germina uma luz, o espaço é ótico, se germina uma cor, o espaço é háptico. Há, no entanto, uma tensão entre mãos e olhos, onde aquelas tentam romper com a soberania visual. É o caso de Cézanne que, como vimos, via tudo em vermelho, não via nada, surgindo dessa mancha vermelha (gris vermellho-verde), desse caos, mãos e dedos. O ótico está tradicionalmente associado à razão e o manual ao sensível. Penso, no entanto, antes que numa dicotomia, em uma amizade das mãos com os olhos. Por exemplo, quando uma luz muito forte invade nosso rosto, a primeira coisa que fazemos é colar a mão na testa para fazer uma sombra que proteja os olhos para que eles sigam vendo. Inversamente, se entramos em um ambiente totalmente escuro, a primeira coisa que fazemos é estender as mãos para que essas sirvam de visão. E no nível do poder, não me parece que a mirada de deus seja mais abstrata que o peso das suas mãos, que o cassetete da

polícia seja menos efetivo que o panóptico. E mais ainda, que eles se completem. Vigiar e punir, como disse Foucault. Olhos e mãos. É certo que para Deleuze, não se trata de dar olhos às mãos, mas mãos aos olhos; isto é, não se trata de inteligir com as mãos, mas sentir com os olhos. O que ele parece querer fazer é instalar um terremoto nos olhos, fazer os olhos vibrarem. Nesse ponto (caos-germe) eles não só funcionariam como mãos, dando acesso, usando uma linguagem merleaupontiana, à carne das cores, ou seja, à sua profundidade ou dimensões, dando-lhes músculos: coração; quanto que esse seria o útero da visão: lugar onde o corte se abre para a luz. Merleau-Ponty diz que é próprio do visível *ser a superfície de uma profundidade* (2007:139), e é justo essa pele das coisas (suas cores) *que torna possível sua abertura a outras visões além da minha* (*Idem*), quer dizer, que as contém em si, ainda que vibrantes, ainda que mutantes, ainda que permutantes com o meio. Podemos entender a tateabilidade das cores também como uma espécie de resistência: *Não via muito à sua frente, seus olhos esbarravam na chuva que parecia subir da terra numa espessa fumaça* (L, 44-45), como uma espessura que não nos permite penetrar as coisas, somente percorrê-las, ou, como diria Merleau-Ponty, apalpá-las com os olhos: *Estou esculpindo com os olhos o que vejo* (SV, 105).

Há um trecho de *Um sopro de vida* em que Ângela conta que comprou umas cortinas púrpura. O púrpura, diz ela, *não tem fundo*, poderíamos dizer, então, se não tem fundo, não tem pele, é todo entregue à inspeção do olhar; mas as cortinas parecem um *coágulo velho,* uma matéria densa difícil de perfurar. De modo que, ao denunciar a materialidade inescrutável do púrpura, ela lhe devolve, ao mesmo tempo, sua pele e fundo:

> ÂNGELA: E ficaram prontos meus reposteiros púrpura. A cor púrpura é abismal e não tem fundo. Sua intensidade nobre. Fico olhando e me

> aprofundando no sem-fim do coágulo velho como quando tento perfurar com os olhos uma densa matéria. Púrpura me deixa pensativa sonhadora e vazia (SV, 109).

A cor em Clarice é manifestamente tátil, não só faz visível as coisas, como lhes dá corpo, coração. Há nela um desejo extraordinário de preservação de uma visão pulsante, que exima as coisas de qualquer elemento que obstaculize sua força de visibilidade, de existência; de maneira que algumas vezes ela intensifica tanto a cor – num gesto insistente em sua obra – que leva a visão a um estado de germe e caos, onde as coisas, minimamente visíveis, debilmente contornadas, uma mancha assignificativa, não recebem nenhuma pressão dos olhos, nenhuma diafanidade atravessa seu corpo translúcido, impreciso, exato: *as coisas em certo momento ficaram intensamente de alguma cor imprecisa, talvez azulada sem que o ar que a banhava de tom e transparência parecesse existir e tocá-las* (L, 25).

Alguém poderia dizer que se não há pressão, não há toque. Ao que eu responderia que se para pressionar é preciso tocar, para tocar não precisa pressionar. Diríamos, assim, que a visão que pressiona, que afunda, imprime algo no objeto, fura, fere o objeto, e a visão tátil, que percorre, escuta o objeto, escuta o som do contato, sanfona o objeto, vinca e vincula-se a ele. A visão tátil, como já vimos, tem uma potência sonora, uma sonoridade não discursiva, um espessor vibrante que impede que traduzamos as coisas, as cores: *o verde das ervas era tão violento que seus olhos não podiam traduzi-lo* (ME, 140).

A passagem de uma cor à outra é sempre uma tendência, uma queda, uma secreção, porque a passagem não tem membrura, é fluxo, e sempre se corre o risco de cair no abismo, no gris. O

movimento das cores, desse modo, nos envolve numa espécie de grito silencioso: o ruído dos olhos que percorre uma diferença, um contorno, mas não pode açambarcá-los:

> Aproximou seu braço claro do braço nu daquela criatura e, embora já previsse o pensamento que se seguiu, estremeceu tocada pela diferença violenta de cor, tão firme e audaciosa como um grito. Havia dois corpos limitados sobre a cama (PCS, 150).

Certamente a cor é um corpo, um contorno, um limite, mas não uma limitação. Assim, o calor, contorno sem forma, auréola do corpo, cor desterritorializada: *linhas descobertas*, tal como um tríptico de Francis Bacon, que ao mesmo tempo que separa as figuras – para bloquear qualquer caráter narrativo, figurativo ou representativo – cria uma conexão, um limite comum. Assim, Joana ritma sua cor com a de Otávio, no contorno e latência de sua pulsação:

> Assim: aproximou-se dele, aninhou com cuidado a cabeça no seu braço, junto de seu peito. Ficou parada, à espera. Aos poucos sentiu o calor do estranho transmitindo-se a ela mesma pela nuca. Ouviu o bater ritmado, longínquo e sério de um coração. Perscrutou-se atenta. Aquela ser vivo era seu. Aquele desconhecido, aquele outro mundo era seu. Via-o de longe, do alto da lâmpada, o corpo nu – perdido e fraco. Fraco. Como eram frágeis e delicadas suas linhas descobertas, sem proteção (PCS, 152).

Cada experiência, cada sensação, produz um corpo, como sugere Coccia, na medida em que sensifica algo, faz visível algo, produz, igualmente uma cor. O calor é uma cor quente, o calor amoroso, como vimos, é vermelho. Cor de rosa é o corpo de um evento simples, trivial que ocorreu entre Lídia, a amante do marido de Joana, e o marido de Joana, Otávio, que tendo aquela caído, este a amparou e ajeitou distraído o cabelo dela, que em retribuição tocou levemente seu braço e ambos sorriram *ofuscantemente felizes.* Na

verdade, é o corpo da lembrança desse acontecimento, lembrança-sensação, que não se pode lembrar falando:

> Nem mesmo pensando com palavras. Só parando um instante e sentindo de novo. Que ele esquecesse. Na sua alma, porém, restaria certamente qualquer marca, clara, cor-de-rosa, anotando a sensação e aquela tarde (PCS, 144).

Pode ser também o exercício de quem sai de si e alcança ver no limite, na linha, a cor da pele fria do ar: *Subia o difícil declive e acima de si mesma via apenas uma linha de terra ligando-se nova e clara ao céu: as ervas altas agitavam-se contra o rosa frio do ar* (L, 52). Ou mesmo o tecido, a tessitura que os movimentos do corpo crescem na paisagem: *O vestido rosa achamalotado de Maria Clara lembrava-lhe rio e folhas imóveis de gravura. A um movimento de sua perna, à respiração de seus seios o rio movia-se, as folhas flutuavam* (L, 61).

Ocorrem muitas coisas que não se podem dizer, muitos indizíveis habitam uma cor, da cor só dizemos o nome, o nome da cor também é o inominável dos afetos e sensações que a habitam. Por isso uma cor esconde um infinito de cores, são corpos sem nome, traços sem destino, encontros silenciosos, estilhaços lumínicos que a palavra não assimila em letras ou em sílabas, mas em diferenças rítmicas e assignificativas que não cedem à significação, ao visível, que abrem uma pista de dança entre cada signo, em cada tom. Assim, num gesto de uma beleza quase insuportável, Clarice oferece à sua personagem mais sofrida, mais mínima, mais bela, uma fugacidade cromática, uma faísca molhada, um arrebatamento multicolor, uma linha de fuga lumínica:

> Devo registrar aqui uma alegria. É que a moça num aflitivo domingo sem farofa teve uma inesperada felicidade que era inexplicável: no cais do porto viu um arco-íris. Experimentando o leve êxtase, ambicionou logo outro: queria ver, como uma vez em Maceió, espocarem mudos fogos de artifício (HE, 35).

Macabéa, como vimos, é supersônica. Ela, igualmente, ultrapassa com sua existência a barreira do visível: *transformara-se em simplicidade orgânica. (...)* P*ara as pessoas outras ela não existia* (HE, 63). De modo que Clarice dá-lhe alguns toques de cor para quem só pode ver dentro do comprimento de ondas de luz entre 400 /750nm, possam vê-la:

> E tinha um luxo, além de uma vez por mês ir ao cinema: pintava de vermelho grosseiramente escarlate as unhas das mãos (HE, 36).
>
> Já que ninguém lhe dava festa, muito menos noivado, daria uma festa para si mesma. A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivante (HE, 62).

Também há a não cor. Clarice fala de duas não cores, o negro: *o negro não é uma cor, é a ausência da cor* (SV, 63), que, como sabemos, absorve todas as cores. E a cor do deserto: *a cor do deserto é uma não cor* (SV, 111). O negro está associado à noite, que vamos ver mais adiante; e o deserto a um desbastamento do olhar que, como já indiquei, situa a visão em um plano de experiência, um plano de imanência. Deleze e Guattari pontuam que se no deserto não há perspectiva nem contorno:

> há uma topologia extraordinariamente fina que não repousa sobre pontos ou objetos mas sobre hecceidades, sobre conjuntos de correlações (ventos, ondulações da neve ou areias, canto da areia ou estalidos do gelo, qualidades tácteis de ambos); é um espaço táctil, ou antes háptico, e um espaço sonoro, muito mais do que visual (1997b: 45).

Em *Mil platôs*, os autores dizem que qualquer espaço (tecnológico, marítimo, matemático, físico, musical, etc.) são atravessados por espaço liso e estriado que não necessariamente se contrapõem, mas compõe uma rede complexa de relações e de transformações de um no outro. O espaço estriado caracteriza-se

pelo sedentarismo, pela máquina do Estado, pelo organismo e a organização, por uma visão mais distante, por um espaço mais ótico; e o liso pelo nomadismo, por um corpo sem órgão, por uma visão mais próxima e um espaço háptico. Deleuze, agora sem o Guattari, volta a falar do espaço pictórico e de Cézanne. Ele propõe que a 'lei' do quadro – que gera a tensão entre olhos e mãos – é ser feito de perto e visto de longe. De modo que os grandes pintores recusavam a ver. Cézanne, por exemplo, falava da necessidade não de ver o campo de trigo, mas de ficar próximo dele, perder-se sem referência. Em *A cidade sitiada*, Clarice propõe algo muito similar: *parecia-lhe que o único modo agora de descrever S. Geraldo era o de perder-se nas suas ruas* (CS, 141). A partir desse momento, de não-visão, *pode nascer a estriagem: o desenho, os estratos, a terra, a "cabeçuda geometria", a "medida do mundo", as "camadas geológicas"* (Deleuze; Guattari 1997b:181). Do caos ao germe, o diagrama. No entanto, essa estriagem deve encontrar seu caos: sua variação contínua, sua graduação, sua modulação. De modo que o diagrama não é um modelo, uma referência, é uma dinâmica. Comentando sobre um quadro de Klee, 'Payage aux Oiseaus Jaune', Clarice, como já falei, diz ver ali uma luta, uma tensão entre covardia e liberdade. De modo que ela sugere que a arte é um processo de libertação. Alude também ao olhar que o espectador e a espectadora podem lançar sobre a tela: *o hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro* (DM, 198). Ver nunca está dado: *coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante* (*Idem*), ver é uma libertação que envolve ruína e criação. No meu encontro com outros corpos, com o mundo, acontece a formação de um terceiro corpo, do qual meu corpo e o do outro somos parte; esse corpo não preexiste, ele é uma relação composta, ele passa a existir no contato: este é o espaço

háptico. Por isso, Deleuze e Guattari consideram o deserto como um espaço liso, háptico, porque:

> Contrariamente ao que se costuma dizer, nele não se enxerga de longe, e não se enxerga o deserto de longe, nunca se está "diante" dele, e tampouco se está "dentro" dele (está-se "nele"). As orientações não possuem constante, mas mudam segundo as vegetações, as ocupações, as precipitações temporárias. As referências não possuem modelo visual capaz de permutá-las entre si e reuni-las numa espécie de inércia, que pudessem ser assinaladas por um observador imóvel externo. Ao contrário, estão ligadas a tantos observadores que se pode qualificar de "mônadas", mas que são sobretudo nômades entretendo entre si relações táteis (Deleuze e Guattari 1997b: 181).

Claramente os autores convocam uma hapticidade para afastar da visão qualquer previsão, aprender a ver em intensidades, latências, latidos, visão pura, visão nua que vê a intimidade não explicada das coisas, vê o animal noturno que baila na sua cor, no seu coração. Merleau-Ponty formula algo muito semelhante. Ele diz que o que olhamos não pertence a nenhum espaço de consciência (de previsão) – pelo menos no seu movimento mais primitivo, pré-reflexivo – mas está inserido no circuito dos nossos corpos (vemos entre as coisas). De tal jeito que nossos olhares:

> não são atos de consciência, de que cada qual reivindicaria uma indeclinável prioridade, e sim abertura de nossa carne imediatamente preenchida pela carne universal do mundo – ao fato de que, desse modo, os corpos vivos se fecham sobre o mundo, tornam-se corpo que veem, corpos que tocam, e *a fortiori* sensíveis a si mesmos, uma vez que não se poderia tocar nem ver sem ser capaz de se tocar e de se ver. Todo o enigma está no sensível, nessa tele-visão que no mais privado de nossa vida nos torna simultâneos com os outros e com o mundo (1991:16).

A visão clariciana, desse modo, não é uma abstração ou verificação da consciência; é uma variação, uma modulação do sensível e do vital, *a pura loucura do corpo*, portanto, é o espaço

incompreensível (que não pode ser acomodado numa totalidade, bem como não pode ser comportado na saia justa da cognoscibilidade) que o contato cria e dá passagens: *mas quero a coisa intangível: o seu jeito de abrir caminho* (SV, 106); *Era a enorme flor se abrindo, tudo inchado de si mesmo, minha visão toda grande e trêmula* (PSGH, 122). Seu olho é borda, olho-pele, olho-tato; silêncio movente da sensação, sentir in-visível, texturas do sol.

É pela noite que se toca o corpo

Michel Serres no seu belo *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados,* assinala que podemos fazer quase tudo sem luz, menos escrever: *escrever requer luzes. Viver se satisfaz com penumbras, ler exige a claridade* (2001:64). Mas essa não é uma afirmação categórica e sim retórica, ele está criticando a hegemonia da clareza, das geometrias das certezas, dos iluminismos da razão em favor de uma sensibilidade aberta, alerta que ocupa mais a pele – como *sensorium commune* de todos os sentidos – que os olhos; uma sensibilidade que se volta para o sol não como um súdito diante do rei, da verdade, mas como um corpo, um ainda-não-vegetal, no escuro da terra, através de polinervuras (raízes, rizomas, tecidos vasculares, ostíolos, etc.), de danças invisíveis e encontros violentos e silenciosos, rompe a terra – mas lhe cose um botão – para espiralar-se nos seus cílios vibratéis, devolver-lhe a energia em matéria orgânica, em expressão cromática, em tegumento de lume. Assim se escreve, *com pele zebrada, estriada, raia de linha de letras, pedaços de corpo, placas de dermes, campos de paisagem, páginas ou terras desejadas* (*Ibidem*, p. 244).

Mas, entre a terra escura e o primeiro estalo de sol, há uma travessia. Uma travessia pelas brêtemas[53] das palavras: *Cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados – a mordaça nos olhos, o terror da escuridão é total* (SV, 70). Escrever de olhos fechados, *a procura da palavra no escuro* (HE, 70). Procurar no escuro é tatear. Tatear não é moldar, conformar: é ver com as mãos: sensificar aquilo que não se vê: *eu tenho que ser legível quase no escuro* (SV, sem paginar). O que se lê no escuro?: *o latejar da escuridão* (CS, 70): um modo de escrita original: uma dobra: o desdobramento dessa dobra: semântica clandestina, movimento errante, impulsivo: a pulsação de um não-sabido que bombeia a escrita. Na noite se lê sem luz, escreve-se sem luz, porque no gesto pungente da escrita há algo que evade, algo que nunca se fixa, algo que é só passagem:

> A noite é o nosso estado latente. E é tão úmida que nascem plantas. Em casas as luzes se apagam para que se ouçam mais nítidos os grilos, e para que os gafanhotos andem sobre as folhas quase sem as tocarem, as folhas, as folhas, as folhas – na noite a ansiedade suave se transmite através do oco do ar, o vazio é um meio de transporte (PSGH, 118).

Escrever é arriscar, riscar, abismar o papel. Saber de cor, de coração. Saber com o corpo. Saber o corte. Escrever exige o salto. Atirar(-se): balé e balística: *um só traço fugaz.* Traçar o espaçamento: des-dobrar a potência da cegueira: ver de mãos vazias: *para escrever eu antes me despojo das palavras. Prefiro palavras pobres que restam* (SV, 43). Clarice escrever a sucata da palavra, convulsão da linguagem, desmembruras, ruídos, fluxos assignificativos: *Palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais,*

[53] Essa é uma da série de palavras recolhidas do *Léxico da* Galiza *para ser integrado no Vocabulário Comum da Língua Portuguesa* (2009).

estalactites, renda, música transfigurada de órgão (HE, 16). Escreve o germe, o gesto das palavras: *Quero escrever movimento puro* (SV, não paginado). Escreve não o sentido, mas o sentir das palavras, suas pulsações e ritmos: *Palavras, elas têm que fazer um sentido quase que só corpóreo* (AV, 11). Escreve o substrato vibrante daquilo que não se deixa escrever: *Para te dizer o meu substrato faço uma frase de palavras feitas apenas dos instantes-já* (*Idem*). Escreve aquilo que estala e imediatamente escapa. O gozo, a folia, o fora, a fuligem das palavras: *Não é um recado de ideias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras* (AV, 22). Escreve *palavras que vivem de som,* sombras vibrantes, danças quânticas: *Isso que te escrevi é um desenho eletrônico* (AV, 11). Desenho de elétrons, saltos quânticos, energia luminosa, ondas e corpúsculo, âmbar, bagos e bagas de luz, acontecimentos reticulares das palavras-partículas: *eu quero que a frase aconteça* (SV, 35).

Há, no entanto, uma claridade que impede de ver porque dá a ver o evidente, não as funduras da superfície ou as dobras em movimento da matéria (Didi-Huberman 2015c), a diferença do que se diferencia: o acontecimento. Lyotard (1974) diz que quando Cézanne ou Picasso nos ensinam a ver, através do modo no qual eles nos exigem a afundar no quadro, em sua essencial elisão de visível (que toca um ponto-já: exato e excessivo ao mesmo tempo), o que eles nos ensinam, no exercício dessa força disjuntiva do quadro, é o mundo em via de se formar, ou seja, nos mostram o movimento, o quadro acontecendo. E nesse processo o que se pode ver é somente faíscas, diferenças rítmicas, tateabilidades líquidas, sonoridades cintilantes que (nos) dispersam em sua desmesura. Ângela, em *Um sopro de vida*, nos participa de uma passagem, de grande beleza pictórica, na qual podemos sentir o vigor dessa vazante do olhar,

dessa propagação rítimica do escuro: *É de noite andei descalça na areia penumbrosa mas o mar era um grosso vazamento da noite escura – e eu me assustei como andorinha. O preto mar me chamava em ressaca de maré baixa, marulho negro* (SV, 90).

Mãos em concha, úmidas, des-bordam o oco do escuro. O oco do escuro a-funda os olhos, mas a noite da escrita é habitada por clarões cantantes: *marulho negro*:

> Se eu um dia for ler essas coisas que estou escrevendo, quero que no buraco negro da noite eu encontre milhares de fogos de artifício mudos mas acompanhados pelos estilhaços de milhares de cristais cantantes. É esta a noite escura que quero um dia encontrar fora de mim e de dentro (SV, 40).

Quem escreve na noite usa mais as mãos que os olhos. Os olhos, mais rígidos e ordenadores, escrevem as linhas, os alinhamentos, os contornos, marca os limites, impõe os sentidos; as mãos, mais livres e desregradas, escrevem as entrelinhas, as forças dos redemoinhos, os desalinhos dos sentidos, a palavra por um fio. Klee (1979) dizia: ver com um olho, sentir com o outro. O olho que vê admite a silhueta visível, reconhece; o olho que sente, tateia, participa do tremor do risco, arrisca. Sentir é coincidir, implicar numa impressão, imprecisão e expressão do mundo. A mão que escreve, desse modo, está instalada na ilegibilidade do instante, no escuro do acontecimento, não como consciência e domínio, mas como assimetrias e fluxos cósmicos:

> Estou dentro dos grandes sonhos da noite: pois o agora-já é de noite. E canto a passagem do tempo: sou ainda a rainha dos medas e dos persas e sou também a minha lenta evolução que se lança como uma ponte levadiça em um futuro cujas névoas leitosas já respiro hoje. Minha aura é mistério de vida. Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do mundo, eu mesma de súbito com voz única (AV,23).

A noite é lisa e expandida por movimentos turbilhonantes; é a maneira como os traços fluidos da escrita, *cavalos soltos de força livre*, ocupam seu espaço sem medi-lo, sem marcá-lo, sem pontuá-lo. As mãos, num exercício amoroso, escosca a velocidade dos cavalos, aponta um sentido errante, uma forma dispersa, mas precisa: a casca, a pele:

> Na minha noite idolatro o sentido secreto do mundo. Boca e língua. E um cavalo solto de uma força livre. Guardo-lhe o casco em amoroso fetichismo. Na minha funda noite sopra um louco dentro que me traz fiapos de gritos (AV, 35).

Na noite o visível emaranha-se no invisível e vice-versa. Na noite ver é escutar, cheirar, tatear. A escrita, então, com os nexos fragilizados, desarticulados pelo escuro, não se deixa capturar pelos sentidos decifrados, ao contrário, cria uma vibração no seu tecido, uma gosma animal, um relincho:

> Já vi cavalos soltos no pasto onde de noite o cavalo branco – rei da natureza – lançava para o alto ar seu longo relincho de glória. Já tive perfeitas relações com eles. Lembro-me de mim de pé com a mesma altivez do cavalo e a passar a mão pelo seu pelo nu. Pela sua crina agreste. Eu me sentia assim: a mulher e o cavalo (AV, 46).

Conforme Lyotard, quando um traço se faz a partir do percorrido, da ressonância corporal, se inscreve um espaço plástico. A noite clariciana, nesse sentido, antes de ser um espaço da escrita (onde o traço cumpre a função de significação, ainda com Lyortard,) é um espaço plástico. O espaço da escrita seria aquele que impõe um sentido, um significado (desde gráfico até semiótico), um discurso, assim como uma direção, uma medida; o espaço plástico, por sua vez, oferece um campo de jogo[54], uma nova jogada a cada passo,

[54] Lyotard faz referência ao 'golpe de dados' de Mallarmé para considerar que a forma plástica não tem conteúdo, ou seja, não tem sentido ou significadao, assim como o método empregado para desprender as formas plásticas é arbibrário.

uma plasticidade, *uma escrita perturbada por considerações de sensibilidade, de sensualidade* (1974:83). O espaço plástico é o lugar do corpo, lugar onde o *espírito se vê obrigado a estacionar diante o sensível* (*Ibidem*, p. 224). No entanto, presente na escrita, o corpo impede a transparência da comunicação, reverberando sua opacidade, sua energia escura, seus signos sensíveis, assignificativos. A noite, desse modo, é um traço pardo, manchas de silêncios que impedem que o texto seja lido, seja reconhecido. Resta-nos, então, tatear sua pele descentrada, indiscernível, sua lubricidade lampejante: a noite é um animal com língua de fogo. Bataille (1989) associa a plasticidade com o informe, o *jogo lúgubre,* como o baixo materialismo, o erotismo, a animalidade, a todas as forças que desestabilizem as instâncias fixas do sujeito e da linguagem. Desde o ventre da barata, ventre do mundo, ventre da palavra:

> Daquele país de ratos e tarântulas e baratas, meu amor, em que o regozijo pinga em gordas gotas de sangue. (...). Pois eu exultava. Eu conhecia a violência do escuro alegre – eu estava feliz como o demônio, o inferno é o meu máximo (PSGH, 129).

G.H. fala de uma *violência do escuro alegre*, de um impulso demoníaco, de um vigor equino que não lhe dá descanso: *eu nunca mais repousaria: eu havia roubado o cavalo de caçada de um rei da alegr*ia (PSGH, 131), da energia sublevadora da queda do eu (deseroização), do humano [*ser é ser além do humano* (PSGH, 176)], da exteriorização máxima de si, de uma plasticidade inumana que a leva ao seu máximo: à matéria alegre, ao germe vibrante, ao plasma inexpressivo. O corpo, assim, noturno, opera em uma dimensão plástica desconexa da bipolaridade humano-animal. O corpo, assubjetivo, afetivo (informe, umbrífero), participa das forças intensivas e materiais do devir-animal, devir-imperceptível. Não por acaso a noite de Clarice é povoada de vermes, ratos, borboletas,

baratas e estrelas, são experiências, não interiores, mas limites que expõem o corpo a sua animalidade plástica; são ainda espécies de nervos que permitem modulações clandestinas e metamórficas da palavra à matéria, da matéria à palavra, que torna indiscernível uma e outra, que faz de ambas um jogo de luz e sombra:

> 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 emirjo. Escuridão pululante, lava de úmido vulcão em fogo intenso. Escuridão cheia de vermes e borboletas, ratos e estrelas (SV, 73).

A narradora de *Água viva* diz que quando o estranho (a noite) lhe invade, ativa-lhe um nervo, forçando-lhe um contorcionismo faiscante; assim, como uma vítima picada por uma tarântula não dança imitando-a, dança não o escuro, mas seus estremecimentos, seu devir-luz, seu devir-som, ela dança o escuro em festa de luz: *O estranho me toma: então abro o negro guarda-chuva e alvoroço-me em uma festa de baile onde brilham estrelas. O nervo raivoso dentro de mim e que me contorce* (AV, 36).

A noite está feita desses riscos, desses bichos primários e malemolentes: *os bichos de que é feita a escuridão* (ME, 220), luzes impalpáveis por *nossas mãos que são grossas e cheias de palavras* (PSGH, 171). É preciso, então, gestos mais delicados, desinteressados, distraídos, o *processo da coisa é feito de prazer e de contato* (PSGH, 156). O contato deve ser fino, superfino, silencioso, *o material vivo é muito inocente* (PSGH, 158), não há que afundá-lo e fundá-lo com nomes preexistentes. É preciso, primeiramente, aprender a trançar os seus fios, ouvir suas nervuras, incandescer os filamentos; escrever esses interstícios, o mutismo do contato, o emaranhamento desse espaço, os traços-acontecimentos. A explicação (desdobramento de uma implicação) da força anônima e

silente do mundo deve ser da mesma natureza que ela, então, é preciso que a palavra ganhe uma consistência ao mesmo tempo cristalina e opaca: vidro esmerilhado, que espalha a luz, mas não deixa ver integralmente as imagens:

> A mulher ruim olhou a doçura com que a noite vinha, úmida e cheia, esse modo em que certa hora o mundo nos ama. Era março e uma palidez vertiginosa alargava a amplidão. Perturbada ela sentiu o cheiro podre que vinha das valas. Na escuridão nascente as valas pareciam precipícios que arrastaram invencivelmente seu olhar para uma meditação vazia e involuntariamente suave. A extensão das terras era ilimitada, repousada ... E no depósito de lenha ela viu com sobressalto alumiar-se a lanterna (ME, 73).

Não há o que ver na noite, somente fios cortando e a-fiando os olhos, as linhas das mãos que se esgarçam inaugurando passagens sensíveis até o relâmpago de um olhar ou pensamento. É a noite que nos olha com sua brutalidade visual, sua nudez insuportável que coloca nossa vista em crise, em uma situação-limite. Assim, no seu extremo, na sua borda, na sua pele, a mirada, no atrito do contato, nos dá a ver sua caligem:

> (...) o cão que se aproxima de nós e nos olha de dentro de sua escuridão, com olhos mudos e aflitos (PSGH, 114).

> Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite. Embora não aguente bem ouvir um assovio no escuro, e passos. Escuridão? Lembro-me de uma namorada: era moça-mulher e que escuridão dentro de seu corpo (HE, 18).

Na noite, diz Merleau-Ponty, não há objetos claros e articulados, a noite desarticula os contornos, os perfis, abre distâncias e contingências que nos une ao desconhecido:

> Quando, por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas. É isso que acontece à noite.

> Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal. Não estou mais entrincheirado em meu posto perceptivo para dali ver desfilarem, à distância, os perfis dos objetos. A noite é sem perfis, toca-me ela mesma, e sua unidade é a unidade mística do *mana*. Até mesmo gritos ou uma luz distante só a povoam vagamente, é inteira que ela se anima, ela é uma profundidade pura sem planos, sem superfície, sem distância dela a mim. Para a reflexão, todo espaço é produzido por um pensamento que liga suas partes, mas esse pensamento não se faz de parte alguma. Ao contrário, é do ambiente do espaço noturno que me uno a ele. A angústia dos neuropatas à noite provém do fato de que ela nos faz sentir nossa contingência, o movimento gratuito e infatigável pelo qual procuramos ancorar-nos e transcendermos nas coisas, sem nenhuma garantia de sempre encontrá-las (1999: 80-181).

A noite nos pensa. O corpo pensa na noite. *Pensare*: suspender, pendurar, pesar. Pensar: um peso, um corpo em suspensão: *só quem voava saberia quanto pesava um corpo* (CS, 75). A noite é como um ar negro: – *ambas desesperadas pelo vento insuportável, pela poeira que entrava na sala, as nuvens se fechando baixas e fazendo escuridão súbita* (ME, 69). Ela esgarça, esgota, esfarela os caminhos e os sentidos, transforma tudo em distâncias por percorrer. A energia das distâncias percorridas são *clareiras arenosas*, poeira e faísca, células lumínicas de um mesmo tecido, a pele da noite que borra as lindes entre visível e invísivel, dentro e fora, palavra e corpo:

> Quanto mais vinha a noite mais longe tudo parecia, quem tinha partido partira para sempre, os ramos tremiam, as árvores enegreciam nas raízes e as clareiras arenosas se revelavam: brancas. Era um lugar imenso. Se acontecesse alguma coisa, esta repicaria em si. A mulher evitava mesmo a alegria, hesitando naqueles passos que reconhecia apenas por intermédio do receio: recolhia a cadeira, fechava a casa e acendia o lampião sobre a mesa. Tudo o que estivera fora estava dentro (CS, 146).

Pele arenosa, airada, a noite é uma suspensão da linguagem: *o ar não é para ser aprofundado, que foi destinado a ficar assim mesmo*

suspenso (PSGH, 159). Um peso, um pensamento, um não-sabido que implica um modo de ver e escrever corpóreo – onde o corpo é sempre nascente, evasnescente – e poético: *escreverei aqui em direção ao ar e sem responder a nada pois sou livre* (SV, 71).

O corpo que pensa, suspenso, inclinado, sabe que *em toda parte há sentidos, dimensões, figuras para além daquilo que cada "consciência" poderia ter produzido* (Merleau-Ponty 1991:20). Um corpo pensante, pendente, é um corpo que está para cair. Tendência*:*

Dar-se à queda, estender-se para lá de si:

Assim como uma onda levanta-se e levita até o seu máximo pico para voltar a cair além de si mesma, para encontrar na queda a infinitude do mar.

A noite cria uma atmosfera viscosa, um corpo espesso e plástico que evidencia a animalidade, o selvagem, o inominado do pensamento e da linguagem:

> Equilíbrio perigoso, o meu, o perigo de morte de alma. A noite de hoje me olha com entorpecimento, azinhavre e visco. Quero dentro dessa noite que é mais longe que a vida, quero, dentro desta noite, vida crua e sangrenta e cheia de saliva (AV, 23).

São forças e potências do que Clarice chamou de *atrás do pensamento*, pré-pensamento, natureza, deus, *sensações intraduzíveis*, energia, halo, ar, plasma, *it, instante-já*, todas as plasticidades sem membruras, sem articulações que afrouxam os nexos das significações, que faz com que as personagens e os espaços sigam um devir impessoal. Já não há história. Clarice não escreve história, ela compõe campos de forças, campos de sensações: *Não pensar por palavras, mas criar um estado de sentimento* (Lispector 2013:123). Assim, as situações ópticas podem estar alojadas em qualquer parte dos corpos dos personagens ou do

espaço. Porque ver não é registrar uma correspondência entre visto-e-vidente, é ser surpreendida, abalada, partida pelo que se pensa-e-sente, é instalar-se na tensão entre ver e ser visto (é um início, ponto-zero, ponto-cego), é ao mesmo tempo, quem está a parir e a parteira, quem dá à luz e quem é cegada por ela:

> Seu contato com as vacas foi um esforço penoso. A luz do curral era diferente da luz de fora a ponto de estabelecer-se na porta um vago limiar. (...) A névoa evolava-se dos bichos e os envolvia lenta. Ele olhou mais no fundo. Na imundície penumbrosa havia algo de oficina e de concentração como se daquele enleio informe fosse aos poucos se apontando concreta mais uma forma. O cheiro cru era de matéria-prima desperdiçada. Ali se faziam vacas (ME, 89).

No escuro as coisas são inextricáveis, porque ali as linhas se inscrevem em um devir, traçam, através de entrecruzamentos, fluxos e colagens, suas linhas de fuga, uma velocidade, um canto, um delírio que emancipa os olhos, lançando-os a espaços vazios e desumanizados, às retumbâncias silentes de um encontro:

> A noite na Galileia é como se no escuro o tamanho do deserto andasse. A barata é um tamanho escuro andando.(...)
>
> Pois eu estava vendo a vida antiga e profunda a barata. Estava vendo um silêncio que tem a profundidade de um abraço.
>
> Eu agora sei como é. Uma barata espera. Vejo o seu silêncio de coisa parda. E agora – agora estou vendo outra barata avançando lentamente e com dificuldade pelas areias em direção à rocha. Sobre a rocha, cujo dilúvio há milênios já secou, duas baratas secas. Uma é o silêncio da outra (PSGH, 117).

G.H. devém barata, mas a barata devém deserto, areia, dilúvio árido, rocha, abraço abimático, uma geografia que exige gesto e posturas, ritmos e passos que abrem longitudes e latitudes à dança dos olhos, à gestação de profundidades plásticas e extrínsecas: *Somos criaturas que precisam mergulhar na profundidade para lá*

respirar, como o peixe mergulha na água para respirar, só que minhas profundidades são no ar da noite (PSGH, 118).

A noite desprende, compreende, implica, explica, tende para o líquido, para o fluido para a mistura: *na escuridão entrelaçavam-se gerânios, alcachofras, girassóis, melancias, zínias duras, ananases, rodas* (CS, 89). É recorrente o uso de elementos móveis e/ou úmidos, mar, chuva, vento, névoa, na noite de Clarice. Essa noite úmida e movediça nos situa numa topografia flutuante e fronteiriça onde perdemos as referências:

> Mergulhando os olhos na cegueira da escuridão, os sentidos pulsando no espaço gelado e cortante; nada perceberia senão a quietude em sombra, os galhos retorcidos e imóveis ... a longa extensão perdendo os limites em súbita e insondável neblina (L, 10).

A noite também pode ser um esbranquiçamento de lua, leite orvalhado do dia que acende e fluidifica os sentidos numa sinestesia que confunde a visão:

> Lá estava a pedra escorrendo em orvalho. E depois do jardim a terra sumindo bruscamente. Toda a casa flutuava, flutuava em nuvens, desligada de Brejo Alto. Mesmo o mato descuidado distanciava-se pálido e em vão Virgínia buscava na sua imobilidade a linha familiar; os gravetos soltos sob a janela, perto do arco decadente da entrada, jaziam nítidos e sem vida. Daí a instantes porém o sol surgia esbranquiçado como uma lua. Daí a instantes as névoas sumiam com uma rapidez de sonho disperso e todo o jardim, o casarão, a planície, a mataria rebrilhavam emitindo pequenos sons finos, quebradiços, ainda cansados. Um frio inteligente, lúcido e seco percorria o jardim, insuflava-se na carne do corpo. Um grito de café fresco subia da cozinha misturado ao cheiro suave e ofegante de capim molhado (L, 11).

Serres diz que a noite inquieta a fenomenologia, mas a bruma (noite molhada) perturba a ontologia. Nesse sentido, também Clarice oposta: "*Não ser", esta a vasta noite de um homem* (ME, 307). Ainda

em *A maçã no escuro,* há um trecho longo e belíssimo de uma chuva noturna que banhou a fazenda de Vitória: *e tudo isso era amor. Era assim, pois que acontecia. Com essa escuridão e esse silêncio e esse vento e as árvores sacudidas* (ME, 224). Quase chovia na noite e Vitória estava *sozinha com o quente sentimento de viver* (ME, 225). Luxúria, ela sentia *luxúria de estar viva* (ME, 224), de estar no escuro molhado e espesso dos primeiros chiscos de chuva perto de formar-se, *na suave possibilidade animal da noite* (ME,222). Experimentando viver de noite, Vitória, *sentada com seu corpo, de repente tanto corpo* (*Idem*), foi arrastada por um fluxo de sensações, por uma alegria de carne que só um fio de consciência lhe prendia à sua humanidade quase perdida:

> E por um instante, numa tortura de alegria, também a mulher parecia ter patas na cama, pois algo acontece na umidade da noite. No meio de seu sofrimento, agora atingido em pleno, somente um mínimo de consciência impedia que ela fosse se reunir aos sapos junto da janela. Um mínimo de consciência dentro de seu pesadelo acordado impedia que aquilo que nela era escuridão fosse se reunir à orgia dos sapos. Esse esforço que semi-acordada ela fez para não ser um animal, pois as orelhas deste nós já as temos e a cara inocente também a temos. Um mínimo de consciência impedia-lhe que, tão favorecida enfim pela umidade nascente, ela seguisse o desígnio do que havia de lamento e uivo dentro de uma pessoa. E que a escuridão do campo prometia, tentadora, abençoar (ME, 224).

No entanto, quando caiu a chuva aconteceu um encontro fecundo, uma dupla germinação: do corpo da Vitória que se desterritorializou no grito líquido das águas, dos bichos, da escuridão; e do corpo da palavra que encontrou sua linha de fuga no silêncio da chuva, no som dos seus passos no telhado:

> Quando começou enfim a chover, a senhora chegara a um ponto de silêncio em que a chuva lhe parecia a palavra. Surpreendida com o doce e inesperado encontro, ela se entregou sem resistência à água, sentindo no corpo que as plantas bebiam, que os sapos bebiam, que

> os bichos do sítio ouviam o barulho da água no telhado – o aviso se espalhara nebuloso e ensopava a fazenda toda: chovia, chovia, chovia. Que chova, disse ela (ME, 226).

O fluxo de sensações ou desconexões dos sentidos provoca uma vibração na organização endógena de Vitória e da paisagem, borrando as fronteiras entre dentro e fora, humano e inumano, palavra e mundo, silêncio e ruído. Borra, igualmente, as raias entre o trivial e o notável. Em Clarice, os eventos triviais assumem os efeitos de um acontecimento notável, na medida em que valem por si mesmos, por suas mínimas trepidações vitais, pelos estremecimentos da matéria alegre do momento, sem haja uma recondução ou explicação que os conectem a um sentido extra-situacional. São como intensidades flutuantes, corpos suspensos, um pensar-sentir fugente.

A noite, assim, borra os limites, é puro devir, latência, movimento que supõe uma diferença de potencial. A noite é um traço irreconhecível; e quanto mais irreconhecível, mais ativa a potência da cegueira, de uma visibilidade diferencial, visibilidade do que é diferencial: movência secreta da noite: fogo noturno:

> E de noite o jardim era ocupado pela secreta urdidura com que o escuro se mantém, num trabalho cuja existência os vaga-lumes inesperadamente traem; certa umidade também denunciava o labor. E de noite era um elemento em que a vida, por se tornar estranha, era reconhecível (ME, 12).

Essa visibilidade noturna exige *olhos à tona,* mas o contato com o que se vê, não compreende ou interpreta o visto: *Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. Sei que vi – porque para nada serve o que vi* (PSGH, 16), participar do que vê, percorrer a distância, faz da distância

percorrida, uma distância vivida que nos liga às coisas e as coisas entre si, urdidura, inteligência do sensível:

> De mim no mundo quero te dizer da força que me guia e me traz o próprio mundo, da sensualidade vital de estruturas nítidas, e das curvas que são organicamente ligadas a outras formas curvas (AV, 19).
>
> Ninguém ensinou ao homem essa conivência com o que se passa de noite, mas um corpo sabe (ME, 16).

Não há o que entender, compreender, mas há pensamento, a noite é um traço denso, uma densidade plástica, um corpo etéreo, fluido, fugidio, porém um corpo, que pesa, que pensa:

> a noite pesava na chuva (CS,73).
>
> e a planta sente quando o vento é escuro porque ela estremece (ME, 313).

A sensualidade das coisas vivas é a trama das coisas, seu fazimento, seu fazer-se ininterrupto, sua gosma buliçosa que contamina tudo: *o erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós* ... (AV, 19). É *pela sombra que se toca o corpo*, diz Blanchot, *é pela penumbra dessa sombra e quando se chegou ao limite oscilante em que, sem se apagar, ela se franja e se penetra de luz* (2005:82). Na noite as coisas e pensamento brilham como um diamante negro, fluem como rio negro e deixam rastros luminosos:

> Qualquer homem pode saber mais do que ele e raciocinar com segurança, segundo a verdade. Mas exatamente aquelas coisas escapam à luz acesa. Na escuridão tornam-se fosforescentes (PCS, 134).
>
> (...) o mistério explica mais que a claridade (PCS, 209).
>
> Só no escuro ela o veria (CS, 165).

Luminosos, entretanto, intermitentes. A noite, assim, é uma tensão vibrante, *o opaco me reverberava nos olhos* (PSGH, 140), cujo movimento esgarça a visão, abre vácuos lumínicos: *Estava vendo claramente o vazio* (ALP,118) ou pontos-cegos: *eu estou cega. Abro bem os olhos e apenas vejo* (AV, 78). A visão ou o pensamento cego, portanto, é uma espécie de luz, acontecimentos plásticos, extensões curvilíneas:

> Assim pensou ele. E findo o raciocínio, ao qual chegara com a maleabilidade com que um invertebrado se torna menor para deslizar (...).
>
> Como a escuridão ainda se mantinha tão colada aos olhos inutilmente abertos, terminou por concluir que escapara do hotel não de madrugada, mas em plena noite. Tendo dentro si o grande espaço vazio de um cego, ele avançava (ME, 15).
>
> Até que as palavras "palco escuro" vivam bastante dentro de mim, na minha escuridão, no meu perfume, a ponto de se tornarem uma visão penumbrosa, esgarçada e impalpável (PCS, 220).

A noite é uma experiência visual, corporal e pensamental ao mesmo tempo – *que seria afinal de nós se não usássemos, como Deus, a obscuridade?* (ME, 301) – uma ontologia e uma fenomenologia em formação, uma *superfinidade* que aguça as sensações:

> A noite foi feita para se dormir. Para que uma pessoa nunca assista o que acontece na escuridão. Pois com os olhos cegos pelas trevas, sentada e quieta, aquela senhora mais parecia estar espiando como o corpo funciona por dentro: ela própria era o estômago escuro com seus enjoos, os pulmões em tranquilo fole, o calor da língua, o coração que em crueldade jamais teve forma de coração, os intestinos em labirinto delicadíssimo – essas coisas que enquanto se dorme não param, e de noite avultam, e agora eram ela. A noite estava recolhida e serena; pequenos ruídos indeterminados aconchegavam a escuridão (ME, 222).

A sensação revela que nossa carne está inscrita na Natureza. Natureza que, segundo Deleuze, é como a capa de Arlequim, toda feita de cheios e vazios, seres e não-seres (1974:274). Paralelamente, nosso campo perceptivo, conforme Merleau-Ponty, é feito de *"coisas" e "vazios" entre as coisas* (2007:38). Os cheios (ou coisas) são luminosos, os vazios (energias) são tenebrosos. Mas o que interessa à Clarice é luir a noite no dia para extrair grãos de lôstregos, instantâneos, visão tão fulgurante que cega, tão cegante que ilumina: ela escreve o nascimento – interstícios e nós – da luz:

> Bem sei que estou no escuro e eu me alimento com a própria e vital escuridão. Minha escuridão é uma larva que tem dentro de si talvez a borboleta? Está tão escuro que estou cego (SV, 35-36).

Como descrever uma luz acesa?

Blanchot diz que falar ou escrever não é ver, que a fala e a palavra estão liberadas das medidas e limitações dos olhos. Sugere que a escrita escinde ao mesmo tempo que salta o abismo que abre. De modo que as palavras estão em suspenso e esta suspensão *é uma oscilação muito delicada, um tremor que não as deixa nunca quietas* (2008: 34). Parece, num primeiro momento, que o crítico francês privilegia a palavra em detrimento à visão ao dizer que aquela não é uma maneira de dizer, mas uma maneira transcendente de ver. O próprio Deleuze aceita essa suposta primazia das palavras em Blanchot. No seu livro *Foucault,* ele diz que Blanchot e Foucault coincidem em que falar não é ver, mas, enquanto Blanchot insiste no privilégio da fala como determinante, Foucault afirma a principalidade do enunciado (função que atravessa o vísivel e o enunciável e traça uma diagonal mais próxima da música do que de um sistema significante, por isso Deleuze aduz o arquivo foucaultiniano como audiovisual) mas mantém a especificidade do

ver, mantém a irredutibilidade do ver ao enunciado. Nesse sentido, para Foucault, se há que fender, partir as palavras e a língua para extrair enunciados, há que fender, partir as coisas para extrair visibilidades. O primado, assim, não é nem da visão nem da enunciação, e sim da ruptura, da disjunção, da relação de não relação. Primeiro é o irredutível da visão que forma um umbral, um limiar. De onde a famosa declaração de Foucualt, ao famoso quadro de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe,* de que sempre renasce a pequena, fina, incolor e neutra franja que separa o desenho do cachimbo do texto, uma vez que nem um e nem outro é um cachimbo, uma vez que há o umbral. O verdadeiro, diz Deleuze a propósito da formulação foucaultiana:

> não se define por uma conformidade ou uma forma comum, nem por uma correspondência entre as duas formas. Há disjunção entre falar e ver, entre o visível e o enunciável: o que se vê nunca se aloja mais no que se diz e inversamente (*apud* Deleuze 2005b:73).

Ora, Blanchot quando defende o que se poderia chamar de primazia da palavra, da linguagem, defende a primazia de um certo tipo de linguagem, justamente daquela que afirma o corte, o umbral, daquela que *persiste na interrupção,* daquela que está como que *suspensa entre o visível e o invisível.* Desse modo, segue o crítico, ver talvez seja esquecer de falar, e falar é extrair do fundo da fala o esquecimento, *que é o inextraível por inesgotável* (2008:36). É certo que o corte blanchotiano forma uma espécie de vazante que a palavra tenta percorrer flutuando e desviando-se. No entanto, Deleuze também propõe que se não há encadeamento entre visível e enunciável:

> há um perpétuo reencadeamento sobre a ruptura irracional ou por sobre o interstício. É nesse sentido que o visível e o enunciado formam um estrato, mas sempre atravessado, constituído por uma fissura central arqueológica (2005:74).

Deleuze igualmente está sugerindo uma linguagem suspensa (notem o uso da palavra 'sobre') entre o visível o invisível (enunciável) que conserva e persiste na interrupção, no interstício. Numa linguagem que persiste e conserva o sensível. Numa luz que guarda sua escuridão. Uma linguagem intermitente, uma linguagem interrompida, como belissimamente concebeu e exerceu Blanchot. Certamente uma linguagem inquietante, fala escura, fala clara, diz Blanchot, sem ânimo dialético; sendo que a claridade – e aqui ele apresenta uma espacialidade admirável – não é uma propriedade visível das coisas, e sim audível: *a claridade é o chamamento do que se faz ouvir claramente dentro do espaço da ressonância* (2008:36). A ressonância, em física, é um fenômeno em que um sistema vibratório ou forças externas incitam outro sistema a oscilar com maior amplitude em frequências específicas do seu próprio sistema. Percebam, na ressonância há uma relação de não correspondência, uma relação assimétrica, os sistemas vibram estimulados por ondas e forças externas, mas vibram segundo suas condições internas. Foucault justifica o que ele chama exatamente de uma *relação de não relação* entre visível e enunciável, dizendo que:

> Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas o que as sucessões da sintaxe definem (*apud* Deleuze 2005b:74).

A partir dessa descrição de Foucault, não poderíamos sugerir, precisamente, um campo de ressonâncias? Onde os olhos vibrantes pelas ondas de luz do que viram ressoam no corpo, nas mãos e essas nas sucessões e criações sintáticas e semióticas? O que se fala, o que se escreve, efetivamente, não é o descortinamento dos olhos, não representa a coisa vista, senão que sente as ressonâncias e as

oscilações sensíveis dos laivos de lume e sombra, não é uma versão do mundo, mas uma vazão do mundo. Librações energéticas, alma, em sentido clariciano que diz que*: Ela não é imaterial, ela é do mais delicado material de coisa. Ela é coisa, só não consigo é consubstanciá-la em grossura visível* (PSGH, 157). Por isso a palavra, em Clarice, como já vimos, atinge toda sua potência sonora no estado de vibrações, plasticidades agramaticais, saltos quânticos que dançam na língua e nas fibras do mundo.

Foucault, voltando ao quadro de Magritte, diz que entre o desenho do cachimbo e o texto acontece uma batalha:

> toda uma série de entrecruzamentos, ou antes ataques lançados de uma ao outro, flechas dirigidas contra o alvo adversário, operações de solapamento e de destruição, golpes de lança e os ferimentos, uma batalha ... quedas de imagens em meio às palavras, relâmpagos verbais que rasgam os desenhos ... incisões do discurso na forma das coisas e inversamente (*apud* Deleuze 2005b:75).

Blanchot, por sua vez, diz que – talvez seja aí onde surja a possibilidade de afirmar uma primazia da palavra no seu pensamento – que a fala é guerra e loucura ante a mirada, onde essa passa por alto todo o limite daquela, *toma a coisa onde essa não se toma, não se vê e não se verá nunca; transgride as leis, se libera da orientação, desorienta* (2008:35). A palavra fascina a visão. É justamente essa palavra, fascinação, que ele vai usar para propor uma visão que vê o que escapa, que não apreende a distância, mas é apreendido por ela. Na fascinação, segue o crítico, estamos fora do visível-invisível. Tanto em Foucault quanto em Blanchot, há um fora ou um entre indomável, inarticulável que faz com que a relação entre visível e invisível seja uma divergência: guerra e desvio. Para Foucault, segundo a leitura de Deleuze, esse fora seria como uma atmosfera, uma substância não estratificada, uma zona de turbulência e furação.

Os estratos (superfícies expostas, arquivos ou saber) apenas recolhem *a poeira visual e os ecos sonoro de uma batalha que se trava por cima deles. Mas, em cima, as singularidades não têm forma e não são nem corpos visíveis nem pessoas falantes* (2005b:129). O entre ou o fora, assim, é um não-lugar que indica que os dois polos não pertencem ao mesmo espaço e não dependem da mesma forma, que eles se combinam em uma outra dimensão. A dimensão informe e instável das relações de forças que define um meio já não mais estratificado e sim estratégico, *estratégias anônimas que são quase mudas e cegas, pois escapam às formas estáveis do visível e do enunciável* (*Ibidem*, p. 81). A prática do poder (relações de forças) remete a uma *microfísica,* um novo tipo de relações de forças, *uma dimensão do pensamento irredutível ao saber: ligações móveis e não-localizáveis* (*Ibidem*, p. 82). Blanchot, por seu lado, vai dizer que esse entre constitui um ponto de inflexão, uma dobra ou curvatura que faz com que a fala e a escrita executem sempre um movimento de girar, *vertigem onde descasam o torvelinho e o salto e a queda* (2008:37). A escrita contorcionada atinge seu grau poético, de onde, justifica Blanchot, a palavra verso, sua linha descontínua que *dá a volta em vaivém.* Esse giro, essa volta, essa contorção é um ritmo. Para o autor francês, a claridade (o visível) é um som[55], um canto lumínico que mostra o *escuro que se oferece, dentro do seu sigilo, ao giro que originalmente rege a fala* (*Ibidem*, p. 38). Blanchot evoca Heráclito quando diz que a fala sagrada não expõe nem oculta, senão indica; a fala, então, completa o crítico, não se desvela mediante a luz, nem se vela mediante a sombra, a linguagem não é velada nem desvelada, ela é ritmo. O campo de batalha, a microfísica de Foucault

[55] Não esqueçamos da sua proposta do canto das sereias, que indiquei no Espaços sonoros, que a abre a escrita para sua potência sonora e sensível.

é também um ritmo, um cruzamento de linhas intensivas que se dobram com linhas extensivas, linhas luminosas com linhas verbais constituindo um estrato instável que exige mais do ver e dizer, mover o corpo e o pensamento, auscultar os ecos do indizível, tatear as cores do invisível. A percepção visual reclama um gesto, um ritmo, uma dança.

Merleau-Ponty diz que a visão é uma prega, uma cavidade central do visível. De modo que não há coincidência entre vidente e o visível*, um toma ou invade o outro, cruza-se com ele está em quiasma com outro* (2007:235). Sendo que esses múltiplos quiasmas fazem um só, não no sentido da síntese, *mas de imbricação, irradiação do ser.* Mesmo cenário: balé e balística. Uma espécie de síntese disjuntiva. Clarice fala de *desequilíbrio equilibrado* e faz uma evocação rítmica da dinâmica visual:

> Ver é a pura loucura do corpo. Letargia. A sensibilidade trêmula tornando tudo ao redor mais sensível e tornando visível, com um pequeno susto e impalpável. Às vezes acontece um desequilíbrio equilibrado assim como uma gangorra que ora está no alto ora está no baixo. E o desequilíbrio da gangorra é exatamente o seu equilíbrio (SV, 53).

Ritmo é vincular-se ao desconhecido, desconhecido que não cede a qualquer mirada, que cega a palavra e emudece a visão. É a curva que une e separa as singularidades, as diferenças. A luz, assim, como força rítmica, maneja relações de forças instáveis, localiza difusões, indica potências heterogêneas, sensifica o sol, mas não o torna legível: ver não é interpretar, é trazer até à pele das palavras a dança selvagem do fogo das coisas. Desse modo, na obra clariciana, o dia, o sol, a luz, não revela, não ilumina, nem esclarece nada, simplesmente nos participa de um gesto rítmico. Afinal, *como descrever uma luz acesa*? (SV, 97) senão apontando seus hiatos, suas

desconexões, suas escuridões, seus sons reluzentes, seus cheiros iluminados, seus vagabundos desterritorializados em palhas e palitos, suas camulhagens de luz e sombras num baile de sensações?:

> Mas às duas da tarde as ruas ficavam secas e quase desertas, o sol em vez de revelar as coisas ocultava-as em luz: as calçadas se prolongavam indefinidamente e S. Geraldo se torna uma grande cidade. Três mulheres de pedras sustentavam a portada do edifício modernista que uns andaimes ainda obstruíam: era o único lugar em sombra. Um homem postara-se embaixo. Ah! diz uma ave cortando obliquamente a intensa luz. Em resposta as três mulheres sustentavam o edifício. Ah! grita o pássaro distanciando-se acima dos telhados. Um cachorro cheira os esgotos iluminados. Homens espaçados – jogadores de chapéu de palha e palito na boca – espiavam. Da Carvoaria Coroa de Ferro saiu uma cara negra de olhos brancas. Lucrécia Neves meteu a cabeça na frescura da carvoaria; espiou um pouco. Quando a retirou – lá estava a calçada ... Que realidade, via a moça. Cada coisa. Entortou a cabeça no como modo de olhar. Mas de repente, no silêncio do sol, uma parelha de cavalos desembocou de uma esquina. Por um momento imobilizou-se de patas erguidas. Fulgurando nas bocas.
>
> Todos olharam o ofuscamento da aparição, os cavalos encurvaram o pescoço, abaixaram as patas – os vagabundos de chapéu de palhas deslocaram-se rapidamente, uma janela bateu. Reativada Lucrécia entrou no armazém (CS, 17).

Há uma São Geraldo noturna e outra diurna, como já sinalamos em outros momentos, a noturna é o domínio Lucrécia e dos cavalos, do selvagem e indomável; a diurna, da ordem e da organização. São Geraldo é o ritmo entre essas duas forças que o olhar de Lucrécia vai manifestando. Ela *indicava o nome íntimo das coisas* (CS, 22), mas o nome íntimo das coisas era sua pele, seu ritmo com outras coisas, com outros agentes. Assim sendo, um abrir de olhos de um espaço, de uma casa de quinquilharias, lança um ruído hialino sobre o olhar de Lucrécia, que aceitando o relâmpago desse estalo que lhe desarticula a visão, vê o fluxo do tempo, o esquecimento da forma que despoja uma caixinha de louça de sua compreensibilidade:

> Uma cortina de ferro subiu com a primeira estridência e revelou-se a casa de quinquilharias: a loja de coisas. Quando mais velho um objeto, mais se despojava. A forma esquecida durante o uso erguia-se agora na vitrine para a incompreensão dos olhos – e assim espia a moça, cobiçando a caixinha de louça rosada (CS, 18).

A luz em Clarice, muitas vezes, é apresentada com violência, como uma força cortante que fere cegando os olhos:

> O vento a recebeu na rua, a moça parou protegendo os olhos feridos pela luz. E de súbito a claridade a revelou (CS, 39).
>
> Embora estivesse cego pela luz, ali nenhum sentido lhe valia, e aquela claridade o desnorteava mais do que a escuridão da noite (ME, 20).

A visão, como vimos, é quase sempre uma surpresa, um espanto, um assombro que alinhava o desconhecido, tece uma escuridão. De dia, na luz, essa escuridão se traduz por uma vastidão que os olhos não alcançam, que os lançam a uma incompreensão – no duplo sentido de incapacidade de abarcar e entender. O dia não rouba a noite da visão, porque a relação entre escrever e ver é assimétrica, portanto, conserva os umbrais, os limiares, os lapsos; é o *equilíbrio perigoso* de quem escreve no instante e o instante, *o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga* (AV, 15), e guarda, no piscar dos olhos, os filamentos tremulantes de magnésio do *flash:*

> O que falo é puro presente e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga "vivi" ou "viverei" é presente porque eu os digo já (AV, 17).

O resultado – desiquilíbrio equilibrado – é um livro ou uma visão que está *à tona de brilhante escuridão* (AV, 14), *matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes* (AV, 10). É sempre do lado de fora, diz Deleuze, que uma força é afetada por outras ou afeta outras, o fora é onde acontece as relações de afetar e de ser afetado. Esse fora são

forças que existem em estado de agitação, misturas, transformações e mutações: *ele é sempre a abertura de um futuro, com o qual nada acaba, pois nada nunca começou – tudo apenas se metamorfoseia* (2005b:121). Nomeiem como quiserem esse espaço, fora, caos, virtualidade, acontecimento, devir. Deleuze fala que a escrita é um caso de devir, ou seja, de atravessar esse informe e tirar dele, não uma forma, mas uma visão, um som, um bloco, uma consistência para a sensação (ser da sensação). De todo modo, essa consistência é estratégica, não é um estrato, não é a consolidação mental de uma interioridade[56]:

> Tudo é pesado de sonho quando pinto uma gruta ou te escrevo sobre – 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 (AV, 15).

É a faísca do atrito de forças que a compõe o encontro, *é um estado de contato com a energia circundante* (AV, 13). É, como ela diz, uma *doida harmonia,* de quem *se entrega toda ao mundo* (AV, 13) inacabado, inacabável, é *a harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz* (AV, 12). A escrita, então, é fotografar cada instante para escrever *mais que um objeto, a sua sombra* (AV, 13). Fotografar os obstáculos da luz, a zona em que a luz é perturbada, fotografar as distorções da luz, contorções, desvios, seus ritmos. Assim, a luz dança com a sombra, uma dança química onde sombra se metamorfoseia em luz e

[56] É sempre pertinente lembrar que Clarice é uma escritora epidérmica e não uma escritora endógena. O único interior possível em sua obra é o *útero do mundo,* este é seu *mergulho na terra, caverna de terror e maravilhas, substrato imprevisível do mal.* E mal aqui deve ser lido como forças e potências não moralizadas, forças e potências primitivas do corpo, da alegria, da criação. Mas ela entra (pinta e escreve) essa caverna, na condição de *sangue da natureza,* tecido líquido, que circula em suspensão, que cuida da respiração celular, da permeabilidade do dentro com o fora, da cosmogonia das mãos e do pensamento.

a luz se metamorfoseia em sombra; produz um entrelaçamento que se prolonga em regiões indiscerníveis: um espaço de desassossego, de estremecimento, aberto pelo e ao desconhecido. Lugar de contato, de fragmentos, de hiato. Lugar assignificante, experiência nascida do não-saber:

> Quanto mais ele se aproximava da luz, mais ia se tornando impossível olhá-lo. Até que chegando perto e ela deixando de vê-lo, ele se tornou um guerreiro. Ela apertou sua mão com a timidez que a distância entre os encontros criava. Mas o tenente destruiu depressa a submissa infamiliaridade da moça segurando-a pelo braço, invisível de tal modo ela não olhava ... (CS, 51-52).
>
> De tanto fitar o córrego sua cara prendera-se a uma das pedras, flutuando e deformando-se na corrente, o único ponto que doía tanto boiava e sonha na água. Aos poucos ela não saberia se olhava a imagem ou se a imagem a fitava porque assim sempre tinham sido as coisas e não se saberia se uma cidade tinha sido feita para as pessoas ou as pessoas para a cidade – ela olhava.
>
> De início não pôde abrir bem os olhos por causa do sol, mas em breve lá estava o prédio tranquilo da Liga Comercial. Os telhados expostos. Caliças esfareladas nos muros ... Como um morcego a cidade era cega de dia (CS, 92).
>
> Com um abrutamento que as vacilações do clarão nas paredes faziam gaguejar e tropeçar, respirou fundo o cheiro de couro molhado do depósito, sacudiu a cabeça com força lutando para não submergir. A luz ora se erguia, ora que se extinguia. Com uma intensidade onde havia ânsia de aspiração, a mulher se entregou à luta da lanterna como se fosse abscura luta sua. A luz afinal, quase a se apagar, sobreviveu. A princípio trêmula, enevoada. Em torno à escuridão total que fizera (ME, 74).
>
> – ele descia da luz aberta e superior do campo, de onde vinha cego de incompreensão (ME, 77).
>
> Na verdade Martim tivera apenas uma consciência física muito aguda de ambos alteados pelos cavalos, e, numa percepção mais aguda ainda, sentia os cavalos soltos no ar. O que lhe dera uma vaga sensação de beleza, do modo como se tem uma sensação inquietante de beleza: quando alguma coisa parece dizer alguma coisa e há aquele encontro obscuro com um sentido (ME, 112).

Qual é o peso da luz?

Qual o peso da luz? Pergunta insuportavelmente bela de R.M. o narrador de *A hora da estrela*. Há uma cena incrível de um filme igualmente incrível, *Smoke*, dirigido conjuntamente por Wayne Wang e Paul Auster, em que o personagem Paul (interpretado pelo excepcional William Hurt) explica – segundo uma anedota histórica vivida por Walter Raleigh, sujeito que introduziu o cigarro na Inglaterra – como medir a fumaça, o que equivale a dizer como medir o ar, o sopro, a alma. O processo consiste em colocar um cigarro inteiro na balança e pesá-lo; logo em seguida fumá-lo cuidando para que as cinzas caiam no prato da balança. Terminando de fumar, assenta-se a bituca junto com as cinzas e também as pesam. O peso da fumaça é a diferença entre o cigarro inteiro e as cinzas mais a bituca. É uma cena muito bonita, mas rigorosamente falando, o que foi medido não foi o peso da fumaça, e sim a massa da fumaça. Peso é uma força, a força de atração que a terra exerce sobre os corpos e se mede em Newton (N); a balança somente determina a quantidade de massa que tem o corpo. A massa de um corpo é uma propriedade intrínseca dela, a quantidade de matéria independente da intensidade do campo gravitacional ou qualquer outra força. Já o peso não é uma propriedade intrínseca, uma vez que depende da intensidade do campo gravitacional do lugar ocupado por ele. O peso coloca o corpo em relação com alguma força; o corpo que pesa está em contraponto com outra força. Pesar a luz, então, seria relacioná-la com outra(s) força(s). O peso é uma intensidade instável que media a cinética dos corpos. Didi-Huberman diz que – provavelmente inspirado em Lucrécio – que o pó nos indica não só que a luz existe, mas seu vínculo profundo com a suspensão. O que está suspenso, diz o crítico de arte, seria como a *substância mesma da luz* (2015b:51).

Pendurado, pendente, interrompido, iminente, perplexo, 'exsitante', todos esses são os lugares da luz: *Um cone de claridade iluminava um turbilhão de poeiras que dançavam alucinadamente lentas* (L, 46). A luz são ondas, *brilhantes turbilhões* que abrem abismos e transparências. Ela lateja e adeja na superfície (da retina, da escrita, do pensamento): *minha palavra estala no espaço do dia* (AV, 16), matéria acesa, semente do instante, *a verdade é tão rápida* (L, 126), o que se vê se esgota e se transforma em energia, em intensidade, em pétalas dançantes, em palavras errantes, pensamentos relampejantes que devolve o desconhecido cativo nas coisas e no mundo:

> Uma vez terminado o momento de vida, a verdade correspondente também se esgota. Não posso moldá-la, fazê-la inspirar outros instantes iguais (PCS, 116).
>
> E mesmo que só viva um dia, essa borboleta, já me serve: que esvoe suas cores brilhantes sobre o brilho verde das plantas num jardim de manhã de verão. Quando a manhã ainda é cedo, se parece igual a uma borboleta leve. O que há de mais leve que uma borboleta. Borboleta é uma pétala que voa (SV, 44).

Escre-ver é criar um problema, distender um limite, entrar em crise: *por que borboletas num campo alargam em compreensão obscura a vista de um homem?* (ME, 142). Mas essa crise é sem solução, sem síntese. Escre-ver, então é uma *harmonia difícil*, *antimelódica*, é *o contato seco e elétrico consigo, um consigo impessoal* (AV, 28), é uma *linguagem tensa*, imobilidade vibrante, *visão da iminência de* (HE, 12), visão que habita a fissura, espaço corporal, esse aqui-cego de onde virão os 'ali-perturbados' pelas agitações da luz*: No ar uma respiração contida pairava no escuro como o bater contínuo de asas duma borboleta! (...) O existir de borboleta continuava a ofegar com os olhos fixos nela* (L, 44). São os limiares, lugares que suportam as convulsões do pensamento e da

linguagem, incapaz de precisar um contorno, uma nota, a visão percorre as forças disjuntivas, os intervalos desses espaços confundindo-se com seus rasgões: *foi com um esforço atoleimado que o homem suportou a luz intensa do campo, como se não estivesse à altura de entender a claridade* (ME, 77). Nas fronteiras, a língua é sempre estrangeira, ou ainda, a fronteira não tem língua própria, tem uma língua-valise que se comunica por travessias, gestos, sensações, timbres que transbordam o instante, que percorrem *o universo no instante, para engendrar nele cavalos alados e dragões de fogo* (Deleuze; Guattari 2010:258); a visão é sempre uma passagem, não de lugar para outro, de um estado de menor a um de maior nitidez, não, é o desfoque da passagem, do movimento incessante:

> Restava apenas a reverberação instantânea da pedra, um rebrilhar no homem que passava. Uma luz se acendendo no ar já noturno que cheirava a pão... E agora uma exterioridade agradável de velha raiz. Mas tudo de novo intocável (CS, 56).
>
> Mesmo depois de desaparecido o sol, a fazenda ficava a reverberar por um tempo indeterminável e inquietante. De dia era aquele faiscar, aquelas marteladas, o suor (ME, 94).

É a visão precisa das fímbrias tremidas do nervo das coisas e das palavras:

> (...) Felipe olhava as nuvens com precisão sem vê-las. E afinal entraram na rua que os levaria ao centro. O subúrbio se escurecera e se iluminara como um navio. Agora mesmo esta invisível ... só os lampiões e as pequenas zonas aclaradas (CS, 56).
>
> Também a moça respirava modesta, calma. No limiar de S. Geraldo eles se despojavam toscamente como podiam. Ficavam tão simples que se tornavam inatingíveis (CS, 41).
>
> E de manhã a forma da mulher na porta era escura à luz (CS, 146).
>
> A luz do curral era diferente da luz de fora a ponto de estabelecer-se na porta um vago limiar (ME, 89).

Clarice chama um dos limiares visivos mais presentes na sua obra, a aurora, de *terceiro elemento*. Como a terceira margem do rio de Guimarães Rosa, ela abre reticências silentes na escrita, um limite para a palavra, uma mudez poética, uma espessura intenso-afetiva que estilhaça os significados, explode as verbalidades e legibilidades para que o não-verbal e o ilegível brotem no coração das palavras:

> Se não há coragem, que não entre. Que se espere o resto da escuridão diante do silêncio, só os pés molhados pela espuma de algo que se espraia de dentro de nós. Que espere. Um insolúvel pelo outro. Um ao lado do outro, duas coisas que não vêem na escuridão. Que se espere. Não o fim do silêncio mas o auxílio bendito de um terceiro elemento: a luz da aurora (ALP, 38).
>
> Depois de uma palavra dita. Às vezes no próprio coração da palavra se reconhece o Silêncio. Os ouvidos se assombram, o olhar esgazeia – ei-lo (ALP, 39).

María Zambrano no seu formoso livro *De la aurora,* diz que quando essa irrompe na escuridão, aparece distendida, germinada, uma linha, uma raia que oferece ao mesmo tempo um abismo e uma continuidade. Ela oscila, assim, entre o ser e o não-ser, entre a razão e o sensível, abre (une e esgarça) os sentidos e o horizonte à luz de cada dia; a luz tem que se fazer a cada dia para que vida mesma se faça a cada dia, para que o pensamento encontre seu impensável e a palavra seu silêncio. Entrelaçamentos de ritmos, polirritmos vitais nascidos em diferentes lugares e momentos, a aurora se ergue em horizontal, luz suspensa, *ser sin permiso,* luz partejante que acolhe e dá pele ao infinito, ao incógnito, ao anônimo como imprevisibilidade silenciosa diante das palavras, do pensamento, uma visão acústica que escuta o sensível vibrante no invisível. Ela é cume e queda da razão, corpo fugidio que des-desenha o instante, des-articula o tempo:

> que anuncia temblando, en otro mundo en que los sentidos se encuentran en un tiempo propio, ya que a los sentidos y a los sentires no se deja, no les ha sido dado el vivir en su propio tiempo. El tiempo los aprisiona, o los deja errantes y sin espacio en consecuencia; ya que el tiempo nos parece ser el primer dador del ser y no su rival.
>
> ¿Anunciará acaso la Aurora, en su reiterarse, la multiplicidad de los tiempos? Y aun más, de otras auroras habidas o nacientes (1986: 23-24).

A aurora, desse modo, como *clave de la fisis*, *alma del sentir originario*, exige uma mirada suspensa, um saber igualmente suspenso que Zambrano chama de *razão poética*. A visão, agora poética, agora sensível, se dá na tensão, na beira da luz:

> São quase cinco horas da madrugada. E a luz da aurora em desmaio, frio aço azulado e com travo e cica do dia nascente das trevas. E que emerge à tona do tempo, lívida eu também, eu nascendo das escuridões, impessoal, eu que sou it (AV, 67).

Beira onde treme ela mesma, a luz, onde *los temblores delatan el ser mismo de la luz* (Zambrano 1984:26). Ritornelo do silêncio, mecânica in-tensa, plasticidade do corpo, a aurora é uma linha de fuga que desdomestifica o olhar fundando uma geografia porosa, matéria em pororoca, de trocas entre vista-e-vida: *Era uma madrugada muito bonita. Quando ainda não há luz, e a luz é apenas o ar, e a pessoa não sabe se está respirando ou vendo* (ME, 76). Essa visão, poética, sensível ou aurorescente, ao habitar a beira, estar à tona, traz, no movimento de sua ascensão, a noite, a escuridão e a aurora é justo esse encontro passageiro entre um instante fugidio e inacessível e o infinito. Essa convergência fugaz e fulgente não é nem coisa nem conceito, é o momento da criação. Mas para que haja criação há que haver luz, saltar o abismo. Deleuze e Guattari falam de traçar um plano de consistência que atravessa o caos, um traço intensivo, *uma ordenada intensiva que não deve ser apreendida nem*

como geral nem como particular, mas como uma pura e simples singularidade – "um" mundo possível (2010:31). Zambrano de uma mirada circulatória que preserva sua escuridão e paradoxalmente se abre à luz, percorrendo, assim, o círculo da aurora. Em todos os casos, o pensamento, como vimos com Deleuze e Guattari, não vence o caos, ele executa uma desaceleração ou limiar de suspensão do infinito do caos, que servem de *endo-referência* e contagem, *sistemas de coordenadas heterogêneas irredutíveis, e impõe limiares de descontinuidade* (*Ibidem*, p.154). Espaço poético, métrica, pontos-cegos, pontos-zeros, cantos onde recomeça a luta contra caos. Zambrano fala que a aurora seria a balança que marca e sustenta o ritmo que é nascimento e palavra, *logos mathematicos* e verbo (1984:29), sendo que o ponto de equilíbrio (ponto-zero) da balança seria a poesia. Clarice, por sua vez, diz que a aurora ou a criação é uma *lúcida escuridão,* uma *luminosa estupidez,* uma tensão, uma dureza:

> Às três e meia da madrugada acordei. E logo elástica pulei da cama. Vim te escrever.
>
> Quer dizer: ser. Agora são cinco e meia da manhã. De nada tenho vontade: estou pura. Não te desejo esta solidão. Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez (AV, 33).
>
> Agora está amanhecendo e a aurora é de neblina branca nas areias da praia. Tudo é meu, então. Mal toco em alimentos, não quero me despertar para além do despertar do dia. Vou crescendo com o dia que ao crescer me mata certa vaga esperança e me obriga a olhar cara a cara o duro sol (AV, 13).

A aurora não é nem escuridão nem claridade, é visibilidade, *neutralidade aguda* (CS, 90). A visibilidade é o espaçamento ou a pendente dos olhos, linha inclinada e círculo aberto: espiral, turbulência, torvelinho. Envolve sem fechar, gênese e apocalipse, é

um estilhaço, um rumor, *uma intensidade que tem luz*, que atravessa o corpo e a carne do tempo e da palavra. É a violência fundadora, perturbações do nascimento, agitações polirrítmicas, arritmias, danças selváticas e erráticas nervuras que acendem e apagam o mundo. A aurora clariciana é outra plasticidade da escrita que faz com que essa retorne ao estado de germe, larva e primitivismo: parto de luz, silêncio do fogo, poética do pensamento. E a luz que, fatalmente a madrugada rasga nos olhos, obriga as mãos, cegas e astronômicas, invisíveis e tangíveis, caóticas e cósmicas, a adubarem estrumes e estrelas, matérias degeneradas, tecidos de ouro solar, grãos de carbono, tremendo a polidez obscena de pa-lavras escuras, faiscantes e duras, eclipse do sol, esplendor do coração, disco de sol entre os dedos, diadema de bronze nos cabelos:

> Agora de madrugada estou pálida e arfante e tenho a boca seca diante do que alcanço. A natureza em cântico coral e eu morrendo. O que canta a natureza? a própria palavra final que não é nunca mais eu. Os séculos cairão sobre mim. Mas por enquanto uma truculência de corpo e alma que se manifesta no rico escaldar de palavras pesadas que se atropelam umas nas outras – e algo selvagem, primário e enervado se ergue dos meus pântanos, a planta maldita que está próxima de se entregar ao Deus. Quanto mais maldita, mais até o Deus. Eu me aprofundei em mim e encontrei que eu quero vida sangrenta, e o sentido oculto tem uma intensidade que tem luz. É a luz secreta de uma sabedoria da fatalidade: a pedra fundamental da terra. É mais um presságio de vida que vida mesmo. Eu a exorcizo excluindo os profanos. No meu mundo pouca liberdade de ação me é concedida. Sou livre apenas para executar os gestos fatais. Minha anarquia obedece subterraneamente a uma lei onde lido oculta com astronomia, matemática e mecânica. A liturgia dos enxames dissonantes dos insetos que saem dos pântanos nevoentos e pestilentos. Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos – tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. E minha fome se alimenta desses seres putrefatos em decomposição. Meu rito é purificador de forças. Mas existe malignidade na selva. Bebo um gole de sangue que me plenifica toda. Ouço címbalos e trombetas e tamborins que enchem o ar de barulhos e marulhos abafando

> então o silêncio do disco do sol e seu prodígio. Quero um manto tecido com fios de ouro solar. O sol é a tensão mágica do silêncio. Na minha viagem aos mistérios ouço a planta carnívora que lamenta tempos imemoriais: e tenho pesadelos obscenos sob ventos doentios. Estou encantada, seduzida, arrebatada por vozes furtivas. As inscrições cuneiformes quase ininteligíveis falam de como conceber e dão fórmulas sobre como se alimentar da força das trevas. Falam das fêmeas nuas e rastejantes. E o eclipse do sol causa terror secreto que no entanto anuncia um esplendor de coração. Ponho sobre os cabelos o diadema de bronze (AV, 38-39).

Aprender a escre-ver: as posições do corpo na língua

Merleau-Ponty diz que *toda carne, e mesmo a do mundo, irradia-se fora de si mesma* (1991: 55), ou, mais bonito ainda, *que as cores, os sons, as coisas, como as estrelas de Van Gogh, são focos, irradiações de ser* (*Ibidem*, p. 14). Sua energia circundante, seu halo, sua atmosfera, sua sensação. Cézanne, por seu lado, conta que o que ele tenta traduzir para nós é um mistério que se enreda nas raízes do ser, na fonte impalpável das sensações. E vimos como ele "se cegava" para pintar, para que a inteligência das coisas participasse de suas mãos, para que sua inteligência não cegasse as coisas. Seu ponto de vista, diz Gasquet, é o de *uma alma patética e sempre em gestação* (2009:106). Clarice, igualmente, assume várias posições visuais para não caber as coisas nas suas ideias, para fazer da visão uma passividade-criativa, um caos-germe. Aprender a curva, o desconhecido que habita o mundo, mas seguir, persistir na imanência. Umas vezes ela faz da visão, como já vimos, uma exteriorização máxima, um deslize nas superfícies das coisas, na profundidade tátil da pele da luz:

> De pé, junto às águas escurecidas, o tenente e a moça estavam cada vez mais fracos sob a claridade extrema da cidade. O subúrbio erguia-se até onde podia. A luz não parecia decair mas alçar-se até

> onde podia. A esse esforço S. Geraldo tornara-se extraordinariamente exterior, as pedras leves (CS, 55).
>
> Sei o que você está tentando: você está tentando ver a superfície mas tem voz rouca, pensou ela tão profundo e desconhecido que parecia ter ido a um descampado para pensar, de lá voltando rapidamente a fim de prosseguir (CS, 99).
>
> Mesmo o erro era uma descoberta. Errar fazia-a encontrar a outra face dos objetos e tocar-lhe o lado empoeirado (CS, 99).

Outras, fragmenta, esfacela a visão para que o olhar e a palavra, ao invés de dizer ou ver o todo, carreguem consigo o excedente da interrogação. Interrogar, não responder, mas quem pergunta é a vida, é o mundo, então, a visão e a escrita é a de-cisão que abre um intervalo por onde atravessamos o desconhecido e somos atravessadas por ele. O próprio espaço gráfico da escrita (entre as palavras há espaços vazios, abismos) nos convida à interrupção como sentido, à supensão como forma e ao salto como pensamento. Assim, visão caleidoscópica, maravilhada por milhares de rajeiras, pontencializam pontos-acontecimentos, partículas-anárquicas, constelações de tempos-espaciais em *mutações faiscantes*:

> Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha (AV, 16).
>
> Não dirijo nada. Nem as minhas próprias palavras. Mas não é triste: é humildade alegre. Eu, que vivo de lado, sou à esquerda de quem entra. E estremce em mim o mundo.
>
> Esta palavra a ti é promíscua? Gostaria que não fosse, eu não sou promíscua. Mas sou caleidoscópica: fascinam-me as minhas mutações faiscantes que aqui caleidoscopicamente registro (AV, 31).

Podemos dizer que para Clarice, como sugere Merleau-Ponty, o mundo é o que suas personagens veem[57], mas sua proximidade (sua examinação e expressão) transforma-se também, em distância irremediável. Entre a visão e as coisas, diz o filósofo francês, levanta-se uma *vegetação de fantasmas possíveis* que só se pode dominar no ato *frágil de olhar* (2007: 20). Fragilizar o olhar é um posicionamento ético e político. Para Merleau-Ponty o olhar frágil é aquele que vê, mas se deixa ver, toca, mas se deixar tocar, é um olhar recíproco. Há uma defesa, um elogio dos olhos em Ponty, mas de uns olhos frágeis, olhos que se calam para escutar o murmúrio do mundo. Desse modo, ele diz que o mundo é o que vemos, no entanto, precisamos aprender a vê-lo:

> No sentido de que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é nós e o que é ver, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo (*Ibidem*, p. 16).

Reaprender a ver o mundo não é construir uma outra imagem do mundo ou do pensamento, mas se des-colocar em outros lugares, mover-se:

> Continuou a andar e a olhar, olhar, olhar, vendo (ALP, 76).
>
> Naquela deusa consagrada pelas duas horas, o pensamento, quase nunca utilizado, primarizara-se até transformar-se num sentido apenas. Seu pensamento mais apurado era ver, passear, ouvir (CS, 95).

Clarice inventa várias posições para desviar-se da verticalidade ou da frontalidade do olhar, fragilizar a mirada para, numa

[57] O que interessa a Clarice Lispector, também na esteira de Merleau-Ponty, não são as razões para tomar como incerta a existência do mundo, mas saber o sentido de ser do mundo. E a esse respeito nada se pode pressupor, a não ser a existência mesma do mundo, o que o filósofo francês chamou de *certeza injustificável desse mundo*.

delicadeza de míope, ver no mundo, vendo o mundo que se estende in-acessível:

> Que realidade, via a moça. Cada coisa. Entortou a cabeça como modo de olhar (CS, 17).
>
> As pessoas debruçavam e adivinhavam-na através do crepúsculo: lá ... lá estava o subúrbio estendido. E o que elas viam era o pensamento que elas nunca poderiam pensar (...) Também Lucrécia Neves de pé espiava a cidade que de dentro era invisível e que a distância tornava de novo um sonho: ela debruçava-se sem nenhuma individualidade, procurando apenas olhar diretamente as coisas (CS, 23).
>
> Eles espiavam. Aqueles animais que tinham um olho para ver de cada lado – nada era visto de frente, e essa era a noite de S. Geraldo, os flancos de um cavalo percorrido por rápida contração (CS, 27).
>
> Para entendê-lo seria preciso continuidade de presença, parece pensar a moça procurando olhar cada objeto: eles nada revelavam e guardavam-se apenas para o modo de olhar da mãe. Que os deslocava e os espanava – afastando-se em seguida um passo para trás, como se os estivesse esculpindo, para examiná-los de longe com a delicadeza de míope – um olhar de lado. Os próprios objetos agora só podiam ser vistos de viés; um olhar de frente os veria vesgos (CS, 61).
>
> Sem tocar, sem transformar: olhando o quintal da loja, debruçando-se toda. Entre ruínas viu a lagartixa fugindo e levantando poeira! (CS, 100).

Debruçar, inclinar (esgueirar-se da verticalidade), olhar de lado, evitar a mirada frontal e focalizada, instalar-se, como sugere Marina Garcés, na excentricidade inapropriável e anônima da vida compartilhada (2013:77). Clarice adverte: *eu vivo de lado, lugar onde a luz central não me crespa* (AV, 64). A luz central cresta, queima até cavar o buraco negro da subjetividade como consciência, a câmara, o terceiro olho. Visão aérea ou visão profunda, ambas supõem um vidente que vê, mas não se deixa ver. Mas o olhar encurvado, dobrado, confunde-se (acolhe e transforma-se) com o mundo,

formando uma única esteira de duração pública (Merleau-Ponty 1991:19). Assim, descalçar, tirar o calço, a base, o fundo, é um gesto de con-tato: descobrir(-se) implicada (e explicada) num espaço comum: *Enquanto se descalçava forçava a confusão do quarto e da rua, de onde tiraria a própria forma* (CS, 34). A subjetividade olhante se realiza como luz e como noite, não é, indica Merleau-Ponty, *nem coisa nem substância, mas a extremidade tanto do particular quanto do universal* (1991:168).

Clarice Lispector opera, como já vimos, uma rarefação (perda do terceiro olho) da visão, a fragiliza tanto, ao ponto de levá-la ao que vou chamar de *estupidez delicada*, que consiste em não significar o olhar, não procurar um substituto verbal para o mundo, não transformá-lo em coisa refletida, não instalá-lo na ordem das coisas lógicas, mas, numa reaprendizagem e reposicionamento do olhar, procura *ficar na própria coisa,* ver o silêncio luminoso que elas emanam, escutar a evidência incompossível que elas marulham:

> Gostava mesmo de quem contava como as coisas eram, enumerando-as de algum modo: era isso o que sempre admirava, ela que para tentar saber de uma praça fazia esforço para não sobrevoá-la, o que seria tão mais fácil. Gostava de ficar na própria coisa: é alegre o sorriso alegre, é grande a cidade grande, é bonita a cara bonita – e era assim que se provava ser claro apenas o seu modo de ver (CS, 96).
>
> Até que, uma vez ou outra, via ainda mais perfeito: a cidade é a cidade. Faltava-lhe ainda, ao espírito grosseiro, a apuração final para poder ver apenas como se dissesse: cidade (CS, 97).

Outro modo que a escritora ultiliza para vunerabilizar a mirada exercendo essa estupidez delicada é provocar uma sonolência no olhar, adormecer a luz:

> O olho sonolento como modo aberto de ver as coisas. Apenas o modo, não a posse (CS, 99).

> O sono era sua atenção máxima (CS, 83).

Todos são modos, são exercícios severos de intensa atenção que intensionam não buscar a causa das coisas:

> Espiando. Porque alguma coisa não existiria senão sob intensa atenção; olhando com uma severidade e uma dureza que faziam com que ela não buscasse a causa das coisas, mas a coisa apenas. Severa, curta, rouca, real, mergulhada em sonho (CS, 99).

Não ultrapassar o que ver, fazer da visão uma atenção que cabe num piscar de olhos: *Seu medo era ultrapassar o que via. Espiava os canos, o casaco e os fios elétricos: tinham a beleza de um aeroplano. Bonitos como óculos – ela bateu as pálpebras* (CS, 100).

É certo, é justo que alguém em desacordo diga: Ah, no entanto, é praça, é cidade, é fio elétrico, é palavra o que Lispector diz que vê. Mas a palavra também é coisa, matéria e energia do mundo. E ver é manusear a linguagem. Barthes (1987) diz que escreve porque não quer as palavras que encontra (não quer esses mundos já vistos), escreve por subtração. Deleuze e Guattari (1995) dizem escrever n-1, subtrair o único da multiplicidade a ser constituída. Nesse sentido, Barthes adverte que o que ocorre à linguagem não ocorre ao discurso: *o que "ocorre", o que "se vai", a fenda das duas margens, o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados* (*Ibidem*, p. 19). Volume e voluptuosidade, dá-se um excesso na linguagem, a linguagem é excessiva, a linguagem é desejo. A linguagem, quando erótica, é rítmica. Repetir até o excesso, diz Barthes, é entrar na perda, no zero do significado. Belíssimo enunciado. Escreve-se não as palavras que se encontra, mas o encontro com as palavras. Deleuze e Guattari argumentam que se a linguagem parece sempre supor a linguagem, se não fixa um ponto de partida não-linguístico, *é porque*

a linguagem não é estabelecida entre algo visto (ou sentido) e algo dito, mas vai sempre de um dizer a um dizer (1995b:8). Eles comentam que Benveniste nega que as abelhas tenham linguagem – ainda que disponham de codificador orgânico e tópico – porque elas são incapazes de transmitir o que lhe foi comunicado. A abelha que percebe um alimento é capaz de comunicar àquela que não o percebeu, mas essa que não percebeu, não pode comunicar à outra que também não percebeu. A linguagem, completa os autores,

> não se contenta em ir de um primeiro a um segundo, de alguém que viu a alguém que não viu, mas vai necessariamente de um segundo a um terceiro, não tendo, nenhum deles, visto. É nesse sentido que a linguagem é transmissão de palavra funcionando como palavra de ordem, e não comunicação de signo como informação (*Ibidem*, p. 9.).

Mas a linguagem, seguem os pensadores, não é um decalque, é um mapa. Como mapa ela estende-se em regiões estratificadas, marcadas, dominadas, assim como povos nômades, ventos, tsunamis, terremotos que atravessam os territórios, mas estão voltados para o exterior. Nesse sentido, eles defedem *que não existe significância independente das significações dominantes* (*Ibidem*, p. 12). Os significados são palavras de ordem de um certo domínio ou poder. No entanto, estão os elementos imprevistos, *existem variáveis de expressão que colocam a língua em relação como o fora, mas precisamente porque elas são imanentes à língua* (*Ibidem*, p. 16). De modo que eles propõem que a linguagem é um agenciamento de enunciação, e este:

> não fala "das" coisas, mas fala diretamente dos estados de coisas ou estados de conteúdo, de tal modo que um mesmo x, uma mesma partícula, funcionará como corpo que age e sofre, ou mesmo como signo que faz ato, que faz palavra de ordem, segundo a forma na qual se encontra (como no conjunto teórico-experimental da física) [*Ibidem*, p. 22].

Os agenciamentos, portanto, oscilam entre um estado estratificado e um movimento de desestraficação, entre um fechamento territorial (significação) e uma abertura desterritorializante que os conecta ao Cosmo. Como disse Foucault, não cessamos de pendular entre a palavra de ordem e a "ordem muda" das coisas. Escre-ver, portanto, será sempre esse *equilíbrio perigoso*, *desiquilíbrio equilibrado da gangorra.* Todavia a linguagem interrogante, desejante, erótica quer roçagar a carne do mundo. Beckett, por exemplo, fala em *perfurar buracos* na linguagem e também ele colocou suas personagens em posições maravilhosamente frágeis: montadas em bicicletas estragadas, sentadas, encamadas, esperando, esgotando o possível para chegar ao impossível. Melville com seu Baterbly fissurou até a impotência os estratos significativos, nenhum discurso ou palavra de ordem são capazes de inteligir seu refrão (*I prefer not*) que extrai da repetição a diferença, vibrações variadas, cataclismos e velocidades absolutas. Clarice com sua Macabéa feita da matéria mais fina da vida nos exige supersentidos, ouvidos supersônicos, visão infravermelha, dedos superfinos para colher os morangos suculentos da sua fome nordestina, para sacar a tinta e o plasma do seu desejo estelar. Nesse sentido, Deleuze e Guattari arrazoam que na idade moderna, os agenciamentos não afrontam mais as forças do caos, mas se abrem às forças do Cosmo. Não como generalidade ou testemunho de um espírito absoluto, mas como técnica; uma técnica cuja relação essencial não é mais matérias e formas ou o desenvolvimento contínuo da forma e a variação contínua da matéria, mas como relação direta materiais-forças:

> o material é uma matéria molecularizada, que enquanto tal deve captar força, as quais só podem ser forças do Cosmo. Não há mais matéria que encontraria na forma seu princípio de inteligibilidade correspondente (1997: 139).

Entretanto, eles advertem que somente quando a matéria é suficientemente desterritorializada é que ela própria surge como molecular, fazendo com que se assomem puras forças que não podem mais ser atribuídas senão ao Cosmo. A pensadora e o pensador são, dessa maneira, os artesãos de uma matéria mais delicada, fluida, energética, dispersa e o cosmo mesmo é caos, perturbações dos átomos, dos mares, da terra, das palavras, desvios do equilíbrio, equilíbrio metaestável, pois *se há um mundo é porque se distingue de zero* (Serres 1994:40). Clarice fala de uma *quarta dimensão da palavra*, sinalizando um outro regime de forças, outra matéria semiótica, outra energética verbal que retorna aos nasceiros respiratórios, às plasticidades da escrita, relacionando-a, como diria Artaud, aos movimentos físicos e afetivos da linguagem, aos seus ângulos sonoros, à percepção dos seus movimentos moleculares (pulsações, sopro de vida, *mutações faiscantes,* letras elétricas, vibrações, águas, cavalos, etc.). A visão, desse modo, aparece na escrita conjugada às posições do corpo (corpo sem orgão) e da língua, aliada ao caos numa espécie de dança anônima e cósmica. Ver é dançar, dobrar o espaço, traçar diagramas rítmicos de luz, com a luz e a sombra, é devir-luz-sonora, vibração in-visível, ver-e-ser-visto: *Então Lucrécia, ela própria independente, enxergou-as. Tão anonimamente que o jogo poderia ser permutado sem prejuízo, e ser a coisa vista pelos objetos* (CS, 102).

O gesto, as posições do corpo na língua, quer ficar na coisa, quer fazer mapas com o mundo, não quer ir de um dizer a um dizer- *a realidade não tem sinônimos* (AV, 73) -, quer ir de uma sensação à sensibilização do irredutível da palavra: *como o gesto, o amor reduzia até encontrar o irremediável, com o amor se apontava o mundo* (CS, 162). O gesto está sempre situado em um campo sensível, é um declive até o cosmos. O gesto de inclinar para ver:

> O fato mesmo é que Lucrécia Neves se inclinara para sacudir a vassoura no quintal da loja. E sobre o parapeito da janela da "Gravata de Oiro" estava a laranja no prato.
>
> Era um novo modo de ver; límpido, indubitável. Lucrécia Neves espiou um laranja no prato.
>
> Mais adiante havia o depósito de garrafas, o caixote de madeira, o livro apodrecido de contadoria, um pano sujo e de novo a laranja. O olhar não era descritivo, eram descritivas as posições das coisas.
>
> Não, o que estava no quintal não era ornamento. Alguma coisa desconhecida tomara por um instante a forma desta posição (CS, 97).

é uma maneira de turvar a visão: *Toda a sua natureza parecia não se ter revelado: era hábito seu inclinar-se falando às pessoas, de olhos entrefechados* – (CS, 35), mas igualmente de dobrar-se ao mundo: *Lucrécia Neves entortou a cabeça e tentou sorrateira espiar a flor viva* (CS, 69), implicar-se no que é visto. Mas essa implicação só é possível na curva da inclinação, no entrelaçamento da nossa carne com a carne do mundo, nesse nó de espaço-tempo irrecusável e irredutível à intimidação lumínica dos nossos olhos: *Embora nada desse de si – senão a mesma clareza incompreensível* (CS, 69), de modo que a visão explica-se como luz (límpida, indubitável porque é em si para mim: vertente do corte que perverte o olhar) mas conserva sua origem na obscuridade:

> Compreende-se então porque, ao mesmo tempo, vemos as próprias coisas no lugar em que estão, segundo o ser delas, que é bem mais do que o ser-percebido, e estamos afastados delas por toda a espessura do olhar e do corpo; é que distância não é contrário dessa proximidade, mas está profundamente de acordo com ela, é sinônima dela. É que a espessura da carne entre o vidente e a coisa é constitutiva de sua visibilidade para ela, como de sua corporeidade para ele; não é um obstáculo entre ambos, mas o meio de se comunicarem (Merleau-Ponty 2007: 135-136).

A espessura da carne (matéria-potência, matéria-molecularizada: o virtual), é o volume da visão, a libido do olhar, a curva dos olhos

que permite que a visão se relacione com o fora, atualizando suas relações de forças. Desse modo, corresponde à luz fazer um caminho comparável ao da linguagem, qual seja, manear forças instável e deslocá-las até as partículas e ondas lumínicas singulares. Ver também é um agenciamento que envolve diversos e complexos elementos num campo de tensão e ternura. Se, conforme diz Deleuze:

> O limite da linguagem é a coisa em sua mudez, – a visão. Quando a língua se escava girando na língua, a língua cumpre por fim sua missão, o Signo mostra a Coisa e efetua a enésima potência da linguagem, pois "coisa alguma seja, ali onde a palavra falha" (1997: 113).

A linguagem, por sua vez, deve passar ela própria por desterritorializações e desvios para alcançar as potências cósmicas e caóticas, para ser, como quer Valéry, *a voz de ninguém, a própria voz das coisas, ondas e florestas* (*apud* Merleau-Ponty 2007:150). Assim, palavra e visão estão implicadas numa articulação que as conectam e as separam. Dessa forma, Clarice, artista-artesã pule as retinas e as palavras, busca as *superfinidades* do escre-ver, delicadeza da visão que des-afina-se com o que vê a ponto de quase emudecer, a ponto de se embrutecer para não tocar as coisas com palavras grossas de sentidos, para que o olhar seja uma *atenção oca*, uma cegueira, um acontecimento de luz:

> Abrindo agora o porão embutido, procurando um lugar para guardar a vassoura, olhando. Acontecia alguma coisa naquele canto: acontecia um tubo de borracha liga a uma torneira quebrada, um casaco velho pendurado no fundo, e fio elétrico enrodilhando um ferro.
>
> Os materiais da cidade!
>
> Ela estava olhando as coisas que não se podem dizer. Certos arranjos de forma despertavam-lhe aquela atenção oca: os olhos sem piedade olhando, a coisa deixando-se olhar sem piedade: um tubo de

> borracha ligado a uma torneira quebrada, o casaco pendurado atrás, o fio elétrico enrodilhando um ferro. Ver as coisas é que eram as coisas. Ela batia a pata paciente. Procurava, como modo de olhá-las, ser de certa maneira estúpida e sólida e cheia de espanto – como o sol. Olhando-as quase cega, ofuscada (CS, 98-99).

Escre-ver é trabalho manual, é *uma impossibilidade tocada. Do modo como podia ser tocada: quando dedos sentem no silêncio do pulso a veia* (ME, 305). São as mãos que aplicam o tato nas *minúcias vivas*, na *geometria toda em fuga* da linguagem. A linguagem, diz Barthes*, é uma pele: fricciono minha linguagem contra o outro. Como se eu tivesse palavras à guisa de dedos, ou dedos na ponta de minhas palavras* (1977:98). Cixous escreve *para sentir, para tocar o corpo do instante com a ponta das palavras* (2009: 64). Escre-ver é trabalho extremo, na extremidade, epitelial. Então, *tudo será capaz de ferir. Será agressivamente real.* Excessivamente transparente: *e de olhos feridos pelo brilho duro de seu pequeno anel no dedo, cuja pedra reunia em si a força da sala* (CS, 113). As mãos acolhem as formas fuzilantes e elípticas, acolhem as tangentes; criam distâncias exatas, redes implicadas, precisão imponderável. A mão é antes da palavra, pesa na palavra, pensa a palavra: *Agora sério, exausto, olhou de mãos caídas* (ME, 306). Mãos caídas não pressionam, *doçura é potência* (ME, 306), mãos caídas sustentam, no movimento da própria queda, o peso da luz.

Vejo palavras: a força de uma janela

Em um curso acorrido na Universidade de Vincennes entre 31 de março a 2 junho de 1981, e compilado no livro *Pintura. El concepto de diagrama,* Deleuze se pergunta o que a pintura pode oferecer à filosofia e responde que conceitos, que é a maneira como a filosofia pensa. Assim, seguindo a esteira deleuziana, eu diria que o que a

pintura tem a oferecer à escrita são perceptos e afetos, que é, segundo o autor, a maneira como a arte pensa. Sugiro, então, o percepto 'limite e plasticidade' como um móvil que funciona como *a força de uma janela* na palavra, que a fissura e a desmede ao mesmo tempo, possibilitando um espaço nascente que se esquiva dos regimes representativos para galgar a vastidão dos afetos, das intensidades e das sensações, onde os sentidos tentam ritmar o inexplicável numa escrita-corpo. Pois bem, tanto a escrita quanto a pintura se detêm na opacidade da carne do mundo, na mudez das coisas, na irredutibilidade de sua vidência e ambas, para não cair na armadilha da representação, são forçadas a produzir um alargamento das suas fronteiras, uma pele plástica que abriga em sua elasticidade as pulsações do mundo, ou, como considera Bacon (*apud* Deleuze 2009), não se trata de ilustrar a realidade senão de criar imagens que sejam uma concentração da realidade, como uma *taquigrafia das sensações*. Desse modo, em *A cidade sitiada*, Lucrécia que está aprendendo a ver, vive um conflito entre ver e dizer, assim narrada:

> Que diria então se pudesse passar de ver os objetos, a dizê-los ... Era o que ela, com paciência de muda, parecia desejar. Sua imperfeição vinha de querer dizer, sua dificuldade de ver era como a de pintar (CS, 70).

A dificuldade radica em que *a aparência é a realidade* e o olhar quer afundar na coisa e ao fazê-lo perde a coisa. Nesse cenário estão presentes três recursos sonoros e visuais comumente usados por Lispector: o gesto, a noite e a água (chuva). Lucrécia abre uma revista, Clarice escurece sua visão, *na penumbra mal se reconhecia as figuras* (CS, 70). Ver não é reconhecer. Eram estátuas gregas que, sem braços, apontavam, com o toco de mármore que restava, o vazio: *assim era a liberdade das viagens* (CS, 70). Ver é esvaziar a

visão. Essa abre a porta da varanda e a noite entra com o vento latejando na escuridão:

> A moça inclinou a cabeça para fora, escutava, olhava, ah, chuva com vento, dizia seu calmo sangue, ela inclinava, escutava, ah!, respirava Lucrécia quebrando-se de encontro às grandes escuridões além da Cancela (CS, 71).

O gesto fecundo: dobrar-se ao escuro, dobrar-se no mundo. Dobrar não é recolher-se, encolher, ao contrário, é passar além de., ceder, ex-ceder-se: *ah, eu bem queria ter a força de uma janela* (CS, 71). A janela é uma extensão do olhar, uma respiração, uma *amplidão visual*. Uma fenda e ao mesmo tempo uma desmedida da vista. O instrumento que liga o dentro com o fora; é o vazio desde onde se olha; olhar vítreo, olhar hialino para que a visão cumpra sua visibilidade. Em *Perto do coração selvagem*, Clarice nos oferece a imagem exata do que ela se refere por janela:

> Há névoas lá fora, além da janela, da Janela Aberta, o grande símbolo. Joana diria: eu me sinto tão dentro do mundo que me parece não estar pensando, mas usando de uma nova modalidade de respirar (PCS, 136).

Os olhos-janelas, assim, respiram dentro do mundo, *sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas, vivendo nas coisas além de mim mesma* (PCS, 80). Vi-ver é respirar a luz, *a claridade é o ar* (L, 19), pensa Virgínia lá em *O lustre,* todavia, *atrás de toda claridade havia a escuridão* (ME, 102), contesta Martim tentando segurar *A Maçã no Escuro.* Na pintura e na escrita não se trata de visualizar o que se vê ou de sacar à luz um não-visto, oculto no fundo, isso seria representar; não há correspondência entre pintar-escrever e ver, trata-se, mais satisfatoriamente, do movimento se sair da profundidade, subir até à superfície, tensionar, suportar as feridas, abrir a janela, respirar: *a claridade cheirava a folhas cortadas*

(CS, 98). O limite é a opacidade das coisas que exige motilidades dilatantes da superfície para, desse modo, emergir não uma claridade, mas sensificar o jogo de forças entre as trevas e o fogo: *A janela se abria para a noite opaca. Essa opacidade que se transformaria em trêmula transparência quando a escuridão enfim ficasse molhada* (ME, 220). Assim, a protagonista de *Água viva,* que é pintora e escritora anuncia que ela escreve distensões, estiramentos, elasticidades da pele do texto: *O que escrevo é só clímax? Meus dias são um só clímax: vivo à beira* (AV, 12). Essa beira, esse borde, como anteriormente foi falado, abre a visão e a escrita ao sonoro e ao háptico. Sendo que a vibração (que tem um amplo entendimento da obra clariciana, estando sempre associada às relações de forças) é o ponto onde o sonoro se faz tátil e o visual se faz plástico: *o limite do espaço se constitui vibrando* (Merleau-Ponty 2013:155). A visão se faz plástica porque vibra a impenetrabilidade do incorpóreo, *sentido nascente na borda* (*Ibidem*, p. 69), que só acontece para o que tem corpo e pele, já que a impenetrabilidade quer dizer também fronteira entre dois: *é na borda que vibra a contingência, campos anônimos dos sentidos e da Natureza* (*Ibidem*, p. 86), ela é justamente a superfície, o *vapor incorporal que se desprende dos corpos, película sem volume que os envolve* (Deleuze 1974:11). Deleuze fala de uma pintura e uma música (eu acrescentaria uma perfumaria, um artesanato, uma culinária, todas as especialidades de todos os sentidos) próprias da escrita, efeitos de *cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras* (*Ibidem,* p. 9). Esse vapor, *essa energia circundante* (AV,13), essa atmosfera são *acontecimentos na fronteira da linguagem* (CS,9). São como poeiras que testemunham a passagem das coisas pela linguagem. Os murmúrios da linguagem que não cessam, fluxos de sombras e silêncios. Fuligem e farpas das palavras, *germinação na superfície das experiências* (Merleau-Ponty

2013). Lyotard (1974) pondera que a pintura é não dizer, vontade de não dizer, não-dito, é, nesse sentido, uma linguagem poética: a cara muda e desejante da própria linguagem. Mas vimos que o silêncio é potência máxima do som, de modo que o poético é sempre uma agudeza, um corte musical. Há uma tonicidade poética: a criação tem músculos e músicas:

> Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e neuvrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo, se que por isso tornem palha seca, e sim úmida. Não pinto ideias, pinto o mais inatingível "para sempre". Ou "para nunca", é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura (AV, 12).

Músculos e músicas são condutos de transmissões fluídicas; manchas na escrita, densidades plásticas, é o traço que guarda a impossibilidade de atribuir qualquer forma à palavra que a transforma em um gatilho respiratório, um contorno-acontecimental, volume e volúpia da linguagem:

> Não sei sobre o que estou escrevendo: sou obscura para mim mesma. Só tive inicialmente uma visão lunar e lúcida, e então prendi para mim o instante antes que ele morresse e que perpetuamente morre. Não é um recado de idéias que te transmito e sim uma instintiva volúpia daquilo que está escondido na natureza e que adivinho. E esta é uma festa de palavras. Escrevo em signos que são mais um gesto que voz. Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas. Tenho uma voz. Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer (AV, 22).

Os traços, diz Deleuze (2007), são irracionais, involuntários, acidentais, eles marcam, assim, a fronteira entre mundos, *é como o nascimento de outro mundo.* Desse jeito eles fogem de serem

representativos, ilustrativos ou narrativos*, são traços assignificantes, são traços de sensação, mas sensações confusas* (Deleuze 2009:102). Merleau-Ponty (2013), por seu turno, comenta que as retas e as curvas se instalam como linhas de forças. Dessa maneira, o percepto *limite e plasticidade* aparece como movimentos vibratórios dessa tensão, como *tonus* da sensação. Nesse sentido, Deleuze (2009) propõe que o pintado é a sensação, já que o pintado é o corpo, não como representação de um objeto, mas como vivido, como experimentando tal sensação. Em *Um sopro de vida*, que é uma conversa entre um escritor e sua personagem, um pensamento sobre a escrita, o personagem AUTOR diz da personagem Ângela, ou seja, o escritor diz da escrita, que a sensação é alma do mundo e que em Ângela, isto é, no seu modo de escrever, a inteligência é sensação: *A sensação é a alma do mundo. A inteligência é uma sensação? Em Ângela é* (SV, 34). Agora, a sensação é intraduzível: *o sinto não é traduzível* (SV, 35), de modo que a escrita é *toda trêmula*, as palavras são *antipalavras*, vêm de um lugar *onde não se pensa, esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna* (SV, 37), *útero do mundo* (AV,14) onde os pensamentos vibram *estremecendo em luz e som* (SV, 38), *é uma demonstração de vida além-escritura como além–vida e além-palavra* (*Idem*). Escrita do fora, das forças, das *mutabilidades da vida* (SV, 53). Escrever, então, é *equilibrar-se no instável* (SV,62), *tocar nas raias do impossível* (SV, 64). Tocar: *tentativa de sensibilizar a língua para que ela trema e estremeça e meu terremoto abra fendas assustadoras nessa língua livre* (SV, 87). Lingua recém-nascida feita de *frase sem palavras que rodava em seu corpo como uma força apenas* (L, 46).

Os traços, segue Deleuze (2009), são sobretudo manuais; há traço quando o pintor *joga a tinta com a mão,* quando a mão se liberta do domínio dos olhos para dar o testemunho cego de outras

forças, outro mundo (aqui está a tensão da pintura, a oscilação entre forças visuais e manuais): a mão do pintor interpõe-se para abalar sua própria dependência e desfazer a organização soberana ótica: nada mais se vê, como em uma catástrofe, um caos. Derrida (2013b) também afirma a condição fronteiriça do traço sem, no entanto, reivindicar a mão como força cegante. Para ele, mesmo sendo uma espessura visível, enquanto limite (diferencialidade), o traço não é visível. O ato de desenhar, continua o filósofo, não lida nem com o inteligível nem com o sensível, ele é cego. A experiência do traço em si mesma é uma experiência de cego e há que desdobrar as potências dessa cegueira. O traço, na medida em que é uma linha partejante ou uma linha diferenciante, é um corte, linha descontínua, falha do sentido, cegueira. Ele fragmenta o discurso linear, representativo e significativo, criando um limiar ou um espessor da linguagem, como quer Lyotard, que superaria a significação das coisas para estabelecer ou reafirmar uma *relação de designação ou fio direto com a coisa referida* (1974:24). Dessa maneira, a linguagem será defendida como uma pele porosa, escindente porque exterioriza o sensível como interlocutor e escendida porque interioriza o figural (o desejo, a libido, os humores do corpo) no articulado. *Tudo o que te escrevo é tenso* (AV, 26), diz Clarice e defendo que a tensão da escrita clariciana se dá contra uma linguagem sistemática, racional e representativa (de onde suas investidas obstinadas de estilhaçar a palavra, convulsionar a linguagem) em direção a uma linguagem libidinal, humoral e assignificativa (de onde sua perseverança nos elementos larvares, fluidos e movediços):

> Cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava pela montanha abaixo (SV, 96).

> Renuncio a ter um significado, e então o doce e doloroso quebranto me toma. Formas redondas e redondas se entrecruzam no ar. Faz calor de verão. Navego na minha galera que arrasta os ventos de verão enfeitiçado. Folhas esmagadas me lembram o chão da infância. A mão verde e os seios de ouro – é assim que pinto a marca de Satã (AV, 24).

Satã é uma personagem intrigante. Lembremos, ele é um anjo de luz que se tornou um rebelde, um anjo caído na terra, ao opor-se a Deus. Ele é exatamente uma tensão entre o céu e a terra. Como tensão é uma força, uma potência, um furação que avança alegremente desconhecendo limites, uma água viva que se esquiva das margens, materiais voláteis, matérias ígneas que escapam do vulcão: *violência que só vem à tona no ato de* escrever (SV, 56). Desvios, *Shaitan*, mal caminho. Essa força avassaladora, irrefreável, que excede a moral, as virtuosidades e verdades encarregadas de ordenar e disciplinar as potências do corpo, essa força maligna, na escrita clariciana, chama-se vida: *não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões* (PCS, 25). Aceitar o ar dos pulmões que às vezes é brisa, outras furacão, *aventura da liberdade perigosa* (AV, 17): seguir o sopro vital. *Intumescência criadora* (SV, 66), *fôlego de sete gatos* (SV, 69), a escritura se dilata, toca seu limite, para, diz o AUTOR, alcançar o *mínimo de existência, apenas a necessária respiração – então estou livre. Só me resta inventar* (SV, 71). Vazio da forma. Via da escrita: palpitação do trajeto. Traços: im-pulsos. Limiares que se desviam dos sulcos costumeiros e inauguram uma travessia (espaçamento cego): *Mas eu já estou livre: escrevo para nada. Eu abro caminho por mim mesmo. Vivo sem modelos. Escrevo sem modelos. Ser livre é o que dá essa grande responsabilidade* (SV, 82). Tensão elástica que risca um acontecimento, de modo que a escrita é sempre embrionária, estilhaçada e imprevista:

> Tente entender o que pinto e o que escrevo agora. Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto em um instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante (AV, 69).

O instante está grávido de outros instantes: *o instante é semente viva* (AV, 12). O instante está à beira de. Extremo, tenso, elástico, o instante nasce: *todo nascimento supõe um rompimento* (SV, 140). O corte é um agente plástico e como tal não instala uma profundidade, mas uma extensão aberta: *Eu fui convidado para assitir um parto mas não tenho força de assistir o dramático nascimento da aurora nas montanhas quando o sol é de fogo* (SV, 140). Cortar a pele é aprofundar na pele, aprofundar a pele. Aprofundar a pele é estender pontos de sensações: sumidouro e nascimentos de espaços-tempos. O corte é próprio da pele, córtex, casca, dureza ígnea: *Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura* (HE, 17). É típico da pele ser uma superfície cortável e cortante, a pele e o papel são um *pathos* ativo. Quando o olho assume os gumes luciferinos, ele ativa os poros da pele: a retina retém abismos táteis: abre-se para o mundo*:*

> Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo é difícil: estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento (AV, 44).

Então, escrever será talhar imagens (turbilhões lumínicos) e não ressuscitar palavras-cadáveres. De onde a força pictórica ou imagética do texto:

> Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as

> imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações (Clarice *apud* Borelli 1981:70).

O sensível ou a imagem em sentido mais amplo, argumenta Coccia (2010), define nossa vida enquanto ela ainda não tem nada de especificamente humana. É uma animalidade não regida pela consciência. Sendo cada animal uma forma particular de abertura e inter-relação com o sensível. Afastado da racionalização, é necessário que o sensível exista para que a vida se dê como *experiência e sonho*. A escrita, quando traço sensitivo, é casca de imagens (matéria talhada:pele luz), variações cromáticas, oníricas e sígnicas. A palavra é a cor das coisas:

> AUTOR. – O processo que Ângela tem de escrever é o mesmo processo do ato de sonhar: vão-se formando imagens, cores, atos, e sobretudo uma atmosfera de sonho que parece uma cor e não uma palavra. Ela não sabe explicar-se. Ela só sabe é mesmo fazer e fazer sem se entender (SV, 115).
>
> AUTOR: Quando eu escrevo, misturo uma tinta à outra, e nasce uma nova cor (SV,71).

O corte, o abismo, os furos nos sentidos são as superfícies por onde vibram o ritornelo-mu(n)do, ressonâncias, *estilhaços de cristais cantantes*, a partir das quais se constrói uma arquitetura de dimensão zero, liminar onde o texto vira textura: nervuras emaranhadas entre a palavra e o universo. O corte supõe, igualmente, o ritmo de um atrito, de um corpo a corpo, um confrontamento (*ser fronteiro a.,* e a pele se insinua mesmo onde se esgota). A protagonista sem nome de *Água viva,* pinta com o corpo todo, pinta um corpo a corpo, o esgotamento, aquilo que escapole e alastra o corpo. *É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, corpo-a-corpo comigo mesma* (AV, 9). Blanchot diz que diante da mudez das coisas não deve haver

negação, mas abertura, ou seja, devemos abrir as coisas para liberar, tornar sensível a parte de luz e intervalo que as constitui:

> o que existe para além do corpo, consentindo a esse além pelo qual todo corpo se afirma, acolhendo o antes-do-corpo que é "o secreto prolongamento de sua substância". A palavra não nega mas consente, e se ela parece às vezes cúmplice do nada, esse "nada", diz Joubert, nada mais é do que "a plenitude invisível do mundo", cuja evidência cabe à palavra trazer à luz, vazio que não se faz ver mas é presença luminosa, fissura pela qual se expande a invisibilidade (2005: 83).

A palavra, então, rascunha seu fora, leva a língua ao seu limite, a língua fracassa, *I fall better*, fracassar é maneira de fazer a escrita ilegível, girar na gravidade da desviação da língua. Texto-*pathos*, texto-sensação, desarranjo sinestésico, desdobramento do infinito: *este livro é uma linha reta do espaço* (AV, 18). Poética pulsátil do intante: *pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje* (*Idem*). Diz Clarice: *Vejo palavras* (*Idem*)*,* desativando as máquinas significativas; a palavra não se oferece mais à leitura, às descodificações e deciframentos, é uma mancha de tinta, faíscas pictórias, traços plásticos que assaltam os sentidos. O que de uma escrita, e propriamente dela, não é para ler, aí está o que é um corpo, argumenta Nancy (2016). Partícula-signo, palavra-corpo. O *recepectível* de Barthes, *texto ardente*, *pensamento do impublicável* produzido fora de qualquer verossimilhança e lógica do mercado literário: *não posso ler nem escrever o que você produz, mas eu o recebo, como um fogo, uma droga, uma desorganização enigmática* (1975:127)*.* Cortar, furar, abrir, não há mundo sem pe(n)sar, é próprio do corpo cair, estar suspenso, ex-por, sair de si, interromper, fraturar, separar-se da significação: *o corpo é a matéria plástica do espaçamento sem forma*

e sem ideia (Nancy 2016: 43-47). Assim, o corte a que me re-firo não é um entranhamento vertical, senão um estiramento diagonal*: nascia afinal a maneira de não penetrar demais e de olhar em esforço delicado apenas a superfície* (CS, 36). É afinar a pele até um des-limite trepidante que esco(r)a a luz e sombra das coisas: *As superfícies adelgaçavam-se cada vez mais embora dentro de cada coisa ainda estivesse escuro e brilhante* (CS, 56). Dessa maneira, pintar, escrever é uma atenção vazia, des-obrigada, des-pregada nas fibras dos objetos, no seu peso devaneador, nos desvios e fugas:

> Quando pinto respeito o material que uso, respeito-lhe o primordial destino. Então quando te escrevo respeito as sílabas. Novo instante em que vejo o que vai se seguir. Embora para falar do instante de visão eu tenha que ser mais discursiva que o instante: muitos instantes se passarão antes que eu desdobre e esgote a complexidade una e rápida de um relance (AV, 50).
>
> Vivo tão atribulada que não aperfeiçoei mais o que inventei em matéria de pintura. Ou pelo menos nunca ouvi falar desse modo de pintar: consiste em pegar uma tela de madeira – pinho-de-riga é a melhor – e prestar atenção às suas nervuras. De súbito, então vem do subconsciente uma onda de criatividade e a gente se joga nas nervuras acompanhando-as um pouco – mas mantendo a liberdade. Fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta. É um modo genérico de pintar. E, inclusive, não se precisa saber pintar: qualquer pessoa, contanto que não seja inibida demais, pode seguir essa técnica de liberdade. E todos os mortais têm subconsciente (SV, 53).

Nessa *superfinidade* (corte delicado ou *ruptura assignificativa*), a visão, a pintura, a escritura deixa de representar e dar a ver. Nessa densidade (corpo, coração) limiar a linha traça uma zona de indiscernibilidade, perdem-se as referências para dar passo a um novo elemento desconhecido, não-humano (sensível), um *isto*:

> Vou te dizer uma coisa: não sei pintar nem melhor nem pior do que faço. Eu pinto um "isto". E escrevo um "isto" – é tudo que posso. Inquieta. Os litros de sangue que circulam nas veias. Os músculos se

> contraindo e retraindo. A aura do corpo em plenilúnio. Parambólica – o que quer que queira dizer essa palavra. Parambólica que sou. Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maças. Eu sou uma cadeira e duas maças. E não me somo (AV, 67).

A finura da visão, portanto, pede uma pausa (*poíesis*: intervalo criativo e rítmico) entre visto e vidente, muscular os olhos, torná-los plásticos, dar o salto. Pintar com palavras - *Escrever não é quase sempre pintar com palavras?* (Lispector 2013:154) - é colocar em jogo forças metamórficas antes que espelhos metafóricos, é manusear uma realidade mais difícil e delicada (linhas delgadas: raios de luz, risco de névoa): *Tanto em pintura como em música e literatura, tantas vezes o que chamam de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu* (*Ibidem*, p. 131). Se voltarmos à *Cidade sitiada* veremos que das ventas dos cavalos (seres anatomicamente isentos de visão frontal) saia *uma umidade radiosa que era uma das realidades mais difíceis de se enxergar* (CS, 19). Realidade radiosa, larva de luz, sopros-estremecimentos, *fios telegráficos que fremiam em pontos e traços* (CS, 98), existências fugazes, quase-virtuais, quase-reais, energias que alimentam as invisibilidades da linguagem: janelas, passagens, processos, experimentação, instauração de im-possíveis: *Como exprimir essa mudança em uma única palavra? Atenção. Mínima. Uma única e bela palavra. Mínima. Ela é mínima. Por isso o olhar persiste* (Beckett *apud* Lapoujade 2017:43).

ESTUDO DOS ESPAÇOS HÁPTICOS]

Corpo a corpo com o pulso mais íntimo do desconhecido.

C. Lispector

1. rastro comunitário; 2. experiência reticular; 3. dobras do vazio; 4. estremecimentos do silêncio; 5. mistério exotérico; 6. vértice e vertigem do corpo; 7. corpo sem titular; 8. anonimato e anomalias do contato; 9. película patética; 10. poros: *punctuns* e passagens, aberturas vitais e virtuais; 11. *manus*: entrelaçamentos e interstício.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Produzir um corpo háptico

Ulisses está atado. Por mais que nosso herói tenha querido tirar o corpo fora, seu corpo está atado, adaptado a uma corda. Entre ele e as sereias, uma corda, *chorda*, *cordis*, *cor*, coração. Uma pulsação orgânica, um fio vital une e separa seus corpos. Uma espessura, fina, in-finita na qual Ulisses se abisma: a corda lhe fere a pele. A ferida devolve-lhe o in-tangível: tatuagem do tato, peso do coração. Tocar é uma experiência cinética que modifica, desloca, coloca em questão. A ferida pergunta, palpita. O que pergunta a ferida? Pela pele, pela carne, pelo tato. Por isso não logra resposta. A carne exposta nos mostra que o interior não tem borda, ou que a borda é aquilo que nos toca. O interior é uma dobra. A carne nos mostra nossa coimplicação na natureza: *e os bichos teriam aberto seu segredo de carne e os homens não teriam sido "os outros", teriam sido "nós", e o mundo teria sido um vislumbre que se reconhece como se se tivesse sonhado com ele* (ME, 213). Um corpo atado, unido em nós. Que canto se ouve do roce de um homem no limite de seu próprio coração?

Ferir-se implica cruzar o próprio limite. Subtrair uma camada, descamar, metamorfosear, inventar outra pele: *então na sua carne em cólica ele inventava Deus. E bastou inventá-lo para que da profundeza de séculos de medo e de desamparo uma nova força se agigantasse num lugar onde nada existira antes* (ME, 214). Martim também é um herói. Nem é um herói, é um homem se fazendo. Homem-mineral, homem-vegetal, homem-animal. Nem é um homem, é um corpo no escuro. Corpo que se esfrega, fere-se de mundo. Tocar acontece fora do nosso território, do nosso domínio; tocar é um acontecimento da pele. O toque nos im-pele à outra

dimensão que já não é mais nem a da tocante nem a da tocada: é a incomensurabilidade do comum: *lugar onde nada existira antes*.

O que Ulisses possivelmente ignorava era que esse lugar onde nada existira antes, ou seja, esse lugar vazio, esse abismo, essa força sem forma, esse canto, poderia ser a linha ou o ponto de junção de duas partes de uma abertura no corpo, uma comissura, prega e fenda. Uma abertura instável e móvel se forma no instante do canto. O canto é a ressonância dessa abertura, desse espaçamento. Espaço vacante onde nada rompe o infinito, *tudo está presente na nulidade, na neutralidade idêntica do abismo* (Blanchot 2005:87). O canto é o nascimento de um espaço desconhecido. Ora, desse modo, o canto que Ulisses ouviu não seria a descoberta de sua pele tocada pela corda, o desacordo entre a abstração de sua astúcia e a tangência do seu corpo com a extensão incomensurável da carne do mundo? Textura tátil da experiência, a pele é *a qualidade residual do infinito* (PSGH, 95).

Espora: Vitória empresta seu cavalo para Ulisses

Vitória comanda a fazenda onde, por casualidade, veio a dar nosso herói no escuro, Martim. É o que se poderia chamar de uma mulher forte, *não podia se dar o luxo de não ser poderosa* (ME, 95). Agora ela está montada no seu cavalo, *distribuindo sua ríspida eficiência entre galopes* (*Idem*), distribuindo ordem ao *homem calado que faiscava ao sol* (*Idem*). Controlando desde a altura o mundo que ela sobrevoava, a *fazenda maleável.* Mas Martim, o homem calado, o homem que ela ama e odeia, permanece escuro, estranho, inacessível entre as faúlhas de sol. O poder é uma carga, a sobrecarrega: *ela temia que quanto mais poderosa fosse tanto mais teria que se ver livre da própria força* (*Idem*). Com o calor *a tensão*

aumentava como uma felicidade excessiva (*Idem*). Ela suava. Pele líquida. A fazenda se embelezava, os dias sucediam claros e largos. Vitória sem saber o que fazer com essa alegria, sem saber como lhe dar saída, chicoteia o ginete que, ao ser esporeado, escoiceia e dispara sem rumo pelo campo. A mulher abalada pelo movimento súbito, *perdeu o equilíbrio, agarrou-se feroz ao pescoço do cavalo* (*Idem*). Frio na espinha, respiração descompassada, pernas trêmulas, ela mantinha-se imóvel e de olhos fechados deixando o baio solto, sem rédeas: *era uma paz estranha a de ser guiada pela desorientação do cavalo, a fazenda embelezava, o vento soprava, lágrimas de raiva correm pelo rosto de Vitória* (ME, 96). Por um momento Vitória se deu o luxo de não ser poderosa, de entregar sua força à sua própria liberdade, à sua potência. E se Vitória emprestasse seu cavalo para Ulisses? E ele também sentisse as veias grossas de seu pescoço, de seu corpo cavalgante como ondas em maremoto? E se ela lhe falasse da fragilidade do corpo, da condição de quem não domina nem regula a força do desconhecido? Talvez, então, Ulisses perceberia a corda como uma reunião de fios trançados, energias em tensão, um corpo que estende seus braços, uma assembleia de pulsações que põe em movimento as moléculas de um cântico tátil.

Atenção-vida

Há que *inventar uma pele para tudo* (Ramos 1993:19). Inventar pontos de contato e linhas de fuga. Foucault diz que *sob os dedos do outro que nos percorrem, todas as partes invisíveis do nosso corpo se põem a existir* (2013:16). Há existências que ganham fôlego com o con-tato: *Medo que "aquilo" tudo, como ao aperto de um botão – bastaria tocá-lo – começasse a funcionar ruidosa, mecanicamente,*

enchendo o quarto de movimentos e de sons, vivendo (PCS, 150). O con-tato desperta os corpos adormecidos. Pelo tato descobrimos que não temos um corpo, senão corpos. O corpo que, como bem disse Artaud:

> é uma multidão excitada, uma espécie de caixa de fundo falso que nunca mais acaba de revelar o que tem dentro. E tem dentro toda a realidade. Querendo isto dizer que cada indivíduo existente é tão grande como a imensidão inteira, e pode ver-se na imensidão inteira (Artaud *apud* Quilici 2004:195).

O corpo é um microcosmo, carrega em si não só os signos de suas vivências como também infinitas aberturas virtuais, *partes invisíveis*, filamentos cósmicos. Antes de Artaud, conforme podemos ler com Deleuze (2006), Espinosa enunciou que o indivíduo está composto por um grande número de partes, chamadas por ele de *corpos mais simples,* em relações de movimentos e repousos, velocidades e lentidões. Se todo corpo, por menor que seja, é uma composição de corpos, de composição em composição se trata de uma composição das relações ao infinito, ou seja, a natureza inteira é um indivíduo, é o corpo composto de todos os corpos, eles mesmos compostos até o infinito. De onde a afirmação espinosista de que o corpo é relação e potência. Nesse sentido, G.H., no seu encontro com a barata, narra que *uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, essa única barata é o mundo* (PSGH, 127). Agora, o que seria essa *atenção-vida* senão um atender, *attendere*, *tendere*, tender, estender até o próprio limite, inventar uma pele? Estar extremamente, estar voltada para fora, ex-posta? Simondon (2012) alega que através do meio todos os sentidos são uma espécie de tato, já que a relação entre o mundo e o *sujeito-microcosmo* exige *tonus,* um tecido ao mesmo tempo firme (para ressoar) e elástico (para acolher). Por sua vez, Serres pondera que a sensibilidade alerta ocupa mais a pele que

os olhos, a boca, o nariz ou as orelhas, que os sentidos acontecem quando a pele se faz *doce e fina*, *ultrarreceptiva*, sendo que em algumas partes ela:

> se rarefaz até a transparência, abre-se estende-se até a vibração, tornar-se olho, ouvido, olfato, paladar (...) sentido comum a todos os sentidos, que serve de elo, ponte, passagem entre eles, plano banal, parede-meia, coletiva, partilhada (2001:66).

Essa *sensibilidade alerta* que concentra na sua agudeza todos os sentidos e estende, ressoa até a vibração, não seria exatamente uma *atenção-vida*? A vida no seu máximo existir, na fronteira quase indiscernível entre sua pele e a do mundo?:

> A barata e eu somos infernalmente livres porque a nossa matéria viva é maior que nós, somos infernalmente livres porque minha própria vida é tão pouco cabível dentro de meu corpo que não consigo usá-la. Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de "eu" que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria (PSGH, 126).

Inventar uma pele não seria, então, efetivar uma potência, dilatar a *carne em cólica, carne que se transforma em parto* (PSGH, 164)? Não seria ter a vida do mundo ex-cedendo a própria pele?

O gesto tocante da escritura

Cixous (2010) considera que o que desejamos desenhar ou escrever é *o vivente da vida*, *o pontiagudo da vida,* aquilo que dói em nosso coração e no coração do mundo, *o ponto ardente*, *o ponto de sangue:* a impressão da vida pontiaguda: a ferida: *é por isso que toda a minha palavra tem um coração onde circula sangue* (SV, 17). Não há escrita sem tocar esse ponto, não há escrita sem tocar. A escrita é um gesto tocante:

Tocante: comovente: que abala, perturba: comovedor: move a dor.

Patético: que move os afetos.

Impressivo: ação de premer: qualquer força que exerce sobre algo.

Assim, a ponta aguda da pena toca o papel-pele: Ou: a ponta aguda do dedo toca a pele-tecla que move a dor do encontro, co-move os afetos do tato: a palavra é esse abalo, esse abalançamento: *Vida que me perturba e deixa o meu próprio coração trêmulo sofrendo a incalculável dor* (SV, 17).

La planchadora. Cixous para diante da *La planchadora* de Picasso tocada por um reconhecimento súbito, *uma alegria que é como uma ferida* (2010:36). Sim, a alegria é o encontro com algo que aumenta nossa potência, esgarça a pele, rasga. Não quero escrever a ideia, segue a crítica, quero escrever o que passa entre a *La planchadora* e nós: a corrente elétrica. A emoção. A morte, o estremecimento da mortalidade. A movência dos afetos. Notem, ela diz entre. A emoção (afetos, sensações), propõe Cixous, nasce no canto, entre um estado e outro, na interseção, no nó, na ponta. O corpo que se ex-pressa antes da fala, o corpo que se ex-pressa na fala, o gesto, o grito antes da palavra, uma dança no coração da palavra. Escreve-se seguindo esse ritmo: ao toque pontiagudo da vida que dá morte à ideia, ao significado, ao pessoal, e pele ao *it*, ao *isto*, às *sensações intraduzíveis*:

> O âmago sensível. E vibra-me esse it. Estou viva. Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue. Com o direto e por isso mesmo inocente erotismo dos índios da Lagoa Santa. Eu, exposta às intempéries, eu, inscrição aberta no dorso de uma pedra, dentro dos largos espaços cronológicos legados pelo homem da pré-história. Sopra o vento quente das grandes extensões milenares e cresta a minha superfície (AV, 68).

Estou escrevendo às apalpadelas (SV,33), confessa o personagem Autor de *Um sopro de vida*, escreve-se, assim, o que se toca, escreve-se o tocar-tocante, *os cortes laterais de uma realidade que me foge continuamente* (SV, 20). Escreve-se *o barulho límpido de gotas de água caindo na água* (SV, 33), esse fluxo, a movência dos afetos, *tocar na realidade é que estremeceria nos dedos* (CS, 23). Escreve-se o que estremece, o que abala, o que corta. *O que sinto não é traduzível* (SV, 35). Como escrever então? *Desisto, e eis que na mão fraca o mundo cabe* (PSGH,181). No entanto, desistir é falhar cada vez melhor. Polir a dureza da palavra, do tato até chegar à matéria mais fina, *uma pele feita de quase nada* (SV, 50), uma *superfinidade*. Escrever é trabalho artesanal: *Não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados. (...) sou um trabalhador manual* (HE,19). Clarice manuseia a matéria escura da palavra: *tateei no escuro das palavras para achar a tua* (SV, 146). Artesania, técnica do tato, ternura da textura, materialização da energia circundante: *Pego a palavra e faço dela coisa* (SV, 77); *Quero como poder pegar com a mão a palavra* (AV, 12); *palavra também é coisa* (SV, 104) e *cada coisa é uma palavra* (HE, 17). No entanto, velocidades e caos percorrem o baile das mãos, a palavra se des-faz entre os dedos: *Sinto fulgores de uma energia na translúcida palavra dourada chamada topázio* (SV, 89); da dureza do topázio, os fulgores, a corrente elétrica, a energia translúcida, são espessuras mudas, sensações que percorrem as palavras e as transformam em gotas de água caindo na água, fluxo, tocamentos. Escreve-se ao correr das mãos, ao correr da máquina, ao sabor da pena, escreve-se as entrelinhas: *O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas* (AV, 86). Escreve-se entrelaçamentos e interstícios, o mais simple e pungente gesto, o silêncio e o vazio de mãos dadas:

> Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria (PSGH, 21).
>
> Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão (PSGH, 21).
>
> Dá-me a tua mão (PSGH, 102).
>
> E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão (PSGH, 173).

Escrita com pele: excrita

Uma escrita ex-posta é uma escrita que aposta, onde a jogadora move, arrisca, modifica, desloca e ocupa o lugar da modificação mesma. Escrita do neutro, à beira da escritura, irá dizer Blanchot, nessa borda onde o que se escreve já está desaparecido na *neutralidade de escrever* (1994:35). Desaparição que ressoa, talvez, *na gritaria das crianças jogando no jardim*. Um ruído de fundo que ascende, ganha pele, desnudo de sentido, com todos os sentidos, *à beira do despertar* (*Ibidem*, p. 37). Volta-se, depois, a escrever, re-escreve-se. Re, resto, *resíduo do infinito.* Rés, rente ao mundo, *como quem tem a palavra na ponta da língua e não consegue se lembrar* (ME, 311). Escreve-se o esquecimento, o *excadescere,* o que cai fora, escapa do sentido; escreve-se o descomedimento da palavra, o limite dos dedos, as ex-tremidades: *vivendo com essa palavra na ponta da língua, com a compreensão quase por se revelar, nessa tensão que termina por se confundir com a vida, e que é ela própria* (ME, 159). Reescrever é um excesso, diz Blanchot, uma vez que o 're' do retorno, volta com o '*ex' da abertura a toda exterioridade* (*Ibidem*, p. 63). O retorno longe de fechar-se ao exterior, marca o exílio, o começo ou a volta a começar desde o êxodo: *retornar seria tornar de novo a excentrar-se, a vagar. Só permanece a afirmação nômade* (*Idem*). Os corpos (palavras, mãos, dedos, ruídos, etc.) assim,

acontecem na ex-tensão, nessa porção de tempo e espaço que cria no seu espaçamento um traço, uma tensão, uma tez na escrita.

A excrita – escrita na borda, escrita com pele – desse modo, sensibiliza as mundalidades rítmicas, faz perceptível a cartografia dos corpos, seus des-dobramentos, suas passagens e pesagens, seus contágios e contatos com o mundo: *ela vivia na beira das coisas* (L, 12); *Viver me deixa tão nervosa, tão à beira de* (SV, 138). O corpo, argumenta Nancy, enuncia fora da linguagem, mas é o que a linguagem excreve: *O corpo enuncia, e ele se anuncia, impedindo-se como enunciado (e como enunciação). Sentido do rechaço-do-sentido* (2016:81). O corpo é o que resta, excesso, escoamento poético que permanece frágil e indecifrável nas artérias das palavras, inaugurando em cada leitura, em cada escritura uma pulsação nas entrelinhas do texto, alaridos do corpo, *vigor de recém-nascido no seu primeiro grito esplástico no mundo da luz* (SV, 137).

A pele é o extremo do corpo. A ponta onde entrelaçam todos os sentidos, o sentido comum ou borda comum como quer Serres, é uma acumulação, uma cumulação, o ponto mais algo: o vértice e a vertigem: *punctum*. Ela traça nosso i-limite com outros corpos, o que se confunde e se diferencia do mundo: *Também é assim: não estou toda solta por estar em união com tudo* (AV, 31). A escrita clariciana é atravessada por um tecido vibrátil que impede que as significações tomem assento dando uma textura às sensações[58]. Texturar é dar tato ao texto. De um texto-tátil ou de uma textura não se pode dizer que significa isso ou quer dizer aquilo, senão tatear seus tremores sígnicos, as polinervuras de suas linhas sensitivas, as erupções da

[58] Vimos como os Espaços Sonoros e Visuais estão atravessados pela pele, pelo tato, às vezes, num limite tão tênue que uns se confundem com outros em sinestesias *ultrarrepcetivas*.

vibração do alegre (AV, 16), as rugosidades dos encontros afetivos, as espessuras ilegíveis das torções estéticas, os vazios intensivos das questões sem repostas: silêncios éticos e excessos poéticos. Excrituras, texturas, *tudo se encontra na contingência, como se tudo tivesse pele* (Serres 2001:77). Se a pele é o sentido comum, textura singular e compartilhada, *o que sente e o que é sentido* (*Idem*), ela é o próprio sentido (e aqui o sentido sensível joga com o sentido sensato). Então, teríamos que pensar o sentido como sendo aquilo que, estando sempre no limite, não se pode tocar sem tocar-se, sem rebentar, extravasar o próprio limite. Dar pele a algo, desse modo, é assumir a contingência dos encontros e *a contingência é tangência de duas ou muitas variedades, mostra a vizinhança* (*Idem*), assim, a pele é o *isto*, o *it*, o *nó vital* da relação, uma *república de detalhes* como sugere Simondon (2012), *res publica*, a coisa pública, a coisa de ninguém. Por isso Deleuze defende o sentido como um sem sentido, como caixa vazia. O sentido é uma ágora agorizante, um acontecimento, o que acontece entre. Deleuze diz que *a pele dispõe de uma energia potencial vital propriamente superficial* (1974:60). Agora, vejam, como o acontecimento, ela não está localizada, não ocupa a superfície, ela frequenta a superfície, participa de sua forma e reformação. A superfície, segue o filósofo, é o lugar do sentido, os signos estão isentos de sentido enquanto não entram na dinâmica da superfície que assegura a ressonância entre duas séries de signos. No entanto, esse *mundo do sentido* não implica uma unidade de direção nem uma organização sígnica (significado) ou de órgão, este mundo do sentido com seus *acontecimentos-singularidades apresenta uma neutralidade que lhe é essencial* (*Ibidem*, p. 61), energia potencial que efetua seus acontecimentos, é um dedo trêmulo de direção:

> Sim, ela às vezes possuía um gosto dentro do corpo, um gosto alto e angustiante que tremia entre a força e o cansaço – era um

> pensamento como sons ouvidos, uma cor no coração. Antes que ele se dissolvesse maciamente rápido no seu ar interior, para sempre fugitivo, ela tocava com os dedos num objeto, entregando. E quando queria dizer algo que vinha tênue, obscuro e liso e isso poderia ser perigoso, encontrava um dedo apenas, um dedo pálido, polido e transparente – um dedo trêmulo de direção (L, 40).

O sentido é problemático, distribui-se em uma topologia acontecimental que não está ligada a nenhuma direção. Ele é o tocamento das condições de uma gênese. De onde a busca incessante de Clarice pelo larvar, pelo neutro (contingências que sustenta o vazio), por aquilo que ocorre entre ela e o mundo, pelas *superfinidades*, delicadezas do tato.

Rastro comunitário: o tambor da pele

A pele, assim mesmo, se constitui como tensão, porque é a estabilidade instável de um abismo indiferenciado (caos) que quer nos arrastar ao nada, ao não-ser e também à consciência soberana, ao eu que quer ser a origem de todas as coisas. Aqui o sujeito clariciano se apresenta como Deleuze, inspirado em Nietzsche (que igualmente inspirava Clarice), sugere, como singularidades impessoais e pré-individuais, singularidades nômades:

> máquina dionisíaca de produzir sentido e em que o não-senso e o sentido não estão mais numa oposição simples, mas co-presentes um ao outro em um novo discurso. Esse novo discurso não é mais o da forma, mas nem muito menos o do informe: ele é antes o informal puro (1974:61).

O que é a Joana-menina, por exemplo, senão uma singularidade livre, anônima e nômade que percorre os espaços vegetais, animais, temporais, pisa, roça a terra com seu passo de dança como modo de trazer à superfície as forças informais do seu próprio movimento, do seu acontecer com o mundo? Não por acaso, o livro terminar com

Joana in-conformando esse movimento, essa dança em ondas: *porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente não se entende, me ultrapassarei em ondas* (PCS, 224). Sem a fé cristã, disse Pascal, sereis monstro e caos; sem um modelo, disse Platão, sereis simulacros, Clarice responde: Sim, cumprirei a profecia, serei *brutal e mal feita*, vaga e sensível, balarei na beira do abismo, terei uma pele e *de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo* (*Idem*).

Na superfície, na pele, sempre com Deleuze, forma-se uma *linguagem esotérica, que é para si mesma seu próprio modelo e sua realidade* (*Ibidem*, p. 78), forma-se, em palavra de Clarice um *neutro artesanato de vida*[59] (PSGH, 94). Lugar onde se conjuga a *quarta pessoa do singular* – ou *quarta dimensão da palavra*, como anuncia nossa autora – infundando toda significação. Eis o convite clariciano: saber estar na superfície, ou, como sugere Deleuze, saber *estender nossa pele como um tambor, para que a grande política comece* (*Ibidem,* p. 60). E a grande política é a micropolítica, a biopolítica, sem Deus, sem Estado, sem centro, é *fazer circular a casa vazia e fazer falar as singularidades pré-individuais e não pessoais, em suma, produzir o sentido* (*Idem*). Não encontro, portanto, outra maneira, de percorrer os espaços hápticos claricianos, senão com pés e mãos

[59] No fragmento póstumo 19[17], Nietzsche sugere que o pensamento (na figura do filósofo e do artista) é um revelar-se do ateliê da vida. A filosofia e a arte, assim, falam dos *segredos artesanais da natureza*. Para tanto, o pensamento – artístico e filosófico – *conhece ao poetizar e poetiza ao conhecer*. É, nesse sentido, a superação do saber e a continuação do *impulso mítico* 19[62]. A prática pensamental, como artesanato da natureza ou vital, como manejo (operar com.; tocar-e-ser-tocada) do tecido fino das coisas, é, antes que uma epistemologia, uma ontologia, onde o ser, no devir das forças criadoras, na potência poética da existência, entretece-se em uma rede inventiva e rítmica.

valeiras, fazendo desse rastro comunitário e ingovernável a condição incorruptível do pensamento.

Impossibilidade tocada: pensamento tátil

Inventar uma pele também é inventar uma distância. De dois jeitos. Um seria para manter o outro na sua estranheza, na sua opacidade carnal ou na sua evidência cegante. A distância, então, promoveria um *impoder*, aquilo que escapa do nosso poder de., convoca o desconhecido, o fora para que gire à nossa volta, inapreensível, um tecido de finos fios que nos roça, nos seduz, imiscui à nossa pele, à pele das coisas, redes, meadas, *entrelaçamentos de múltiplas dimensões* (Serres 2001:78). Texturas: *o estado das coisas se encrespa, se frisa, encolhido, perpassado de folhos e babados, de franjas, de malhas, de laçadas* (*Idem*). Grandes nomes da filosofia dirão: há que desvelar, remover as pregas, as coberturas, as túnicas, até chegar à coisa nua. E arranca-se a pele, os frágeis drapeados, a doçura dos nós, as leves ondulações da seda, as flutuações dos véus; mas as *mãos inteligentes* (ME, 39) aprendem as eventualidades táteis, as turbulências das vizinhanças, a liberdade das rasgaduras, a curva do veludo: *a fórmula se realizava tantas vezes: sentir a coisa sem possuí-la* (PCS, 30). Antes que pegar, possuir, agarrar, a mão aprende a distância ou o intermundo onde se cruzam as linhas e os olhares:

> Entre ela e os objetos havia alguma coisa, mas quando agarrava essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que nada escapasse – só encontrava a própria mão, rósea e desapontada. Sim, eu sei o ar, o ar! mas não adiantava, não explicava. Esse era um de seus segredos. Nunca se permitiu contar, mesmo a papai, que não conseguia pegar "a coisa" (PCS, 22).

Eu sei o ar, afirma Joana, sei o vento que freme a folhagem e faz voar os véus, sei as viagens e erotismos da pele, sou uma mulher-cavalo, essa coisa nua, exposta e irrevelável. Tão fina que poderia flutuar na leve brisa, tornar-se uma linha e, ainda assim, nessa espessura mínima, alinhavar o mapa do seu abismo. Poros cutâneos. Flor e fagulhas da pele: *ela própria crescendo sobre a terra asfixiada, dividindo-se em milhares de partículas vivas* (PCS, 214).

A terra igualmente aparece em Clarice como um tecido comum: pele e porosidades. Ela é o elemento que faz as personagens oscilarem entre o molar e molecular ao ser um meio intensivo de conexões múltiplas, devires em um sistema de intertroca, movimentos diagramáticos e desterritorialização: *Às vezes aquele homem, a quem sempre haviam escapado elos importantes, pegava na terra como uma pessoa que possui terra. E ficava com o punhado de terra na mão. Bronco, com a terra na mão; como melhor forma de ser* (ME, 87). Ser um homem com a terra na mão não seria ser um homem desprotegido das fixações do território, exposto a uma constante transformação? Expostos às convulsões e conjunções de suas florações?

A coisa nua, a ideia, o ser é acessível nas voluptuosidades físicas (carne na linguagem de Merleau-Ponty, transdução na linguagem de Simondon, devir na linguagem de Deleuze) que extrapolam o domínio interior, já que o indivíduo é ao menos tempo inferior (pré-individual) e superior (transindividual) à unidade. É, a cada momento, o equilíbrio possível entre essas duas dimensões: *o próprio limite - tal o extraordinário equilíbrio em que tudo se mantinha* (CS, 72). Martim é um homem nu em suas ramagens minerais, vegetais e animais. Ele abandonou todas as insígnias da individualidade através

do assassinato[60] da mulher que lhe lança a uma zona pré-individual, fora da substância-forma-identidade cidadão, marido, pai, engenheiro, etc., para aliar-se às forças anônimas e comuns da natureza. Um índio, sem que essa palavra possa significar uma identidade ou uma Cultura, mas uma pujança e plasticidade da terra:

> Há um lugar onde, antes da ordem e antes do nome, eu sou! e quem sabe se esse é o verdadeiro lugar-comum que saí para encontrar? esse lugar que é nossa terra comum e solitária, e aí é apenas como cegos que nos apalpamos (ME, 307).

Assim, os véus, os veludos, os drapeados, as pregas (a aparência) não dissumulam a pele que, uma vez desfeitos esses, se revela, finalmente, nua; mas a tornam uma sensibilidade, são as dobraduras da sua nudez, sem eles, inclusive, não haveria o nu, porque a nudez não é aquilo que se descobre, que se expõe à vista, senão aquilo que se insinua entre as bordas, entra as rugas e os vincos, reluzente em seu desaparecimento. Entre as cores e os pretensos visíveis, diz Merleau-Ponty, mas, igualmente, podemos dizer entre tocado e tocante, *encontra-se o tecido que os duplica, sustenta, alimenta, e que não é coisa mas possibilidade, latência e carne das coisas* (2007:128-129). Tocar, nesse sentido, é impossível, ou, de outra maneira, só se toca o impossível. Porque o tocar é um intricamento indeslindável, *nó vital*, textura, dimensão informal que acontece na espessura da contingência. O toque, como nos ensina Martim, é uma *impossibilidade tocada*:

> (...) no entanto o que verdadeiramente somos é aquilo que o impossível cria em nós. E, quem sabe, a sua seria a história de uma

[60] Ao final descobre-se que não houve assassinato, senão uma tentativa de assassinato, a mulher seguia viva. O assassinato funciona como um ato, não exatamente simbólico, mas eruptivo de um rompimento das regras, das leis, da ordem, inclusive do organismo-Martim que deve criar a partir do seu desmoronamento, um corpo cósmico e anorgânico.

> impossibilidade tocada. Do modo como podia ser tocada: quando dedos sentem no silêncio do pulso a veia (ME, 305).

Meio de conhecer ou experimentar é uma das definições possíveis para tocar recolhidas pelo dicionário Priberam. Muito interessante, já disse no *Espaços Sonoros* (e devo ter repetido em alguma outra parte) que *sentir a coisa sem possuí-la* é, desde a minha sensibilidade, o grande projeto ético-estético-político-amoroso da escrita de Clarice Lispector. De onde a função fulcral da sensação, uma vez que essa permite exatamente isso: sentir sem possuir[61]. Pois bem, o tato, tanto para Serres quanto Simondon, como vimos, é o sentido comum, argumento que justifica a transversalidade desse sentido a todos os outros sentidos na obra lispectoriana, sobretudo, o visual e o sonoro. E, talvez, chegando aqui, possamos entender o seu *pensar-sentir* de maneira mais afiada. Haveria, então, que dizer que o pensar-sentir é algo que acontece no contato. A própria Clarice, e já disse isso – é provável que toda escrita promova suas repetições, como *imagens deformadas em uma água que corre*, como desgarro diferencial, ressonâncias da pele-tambor, microdesvios, vibrações e sonoridades cardíacas – declarou que o entendimento não é questão de inteligência, mas de sentir, de entrar em contato. Igualmente vimos com Merleau-Ponty, que a sensação é uma superfície de contato com o ser, uma maneira particular de ser-do-espaço e de fazer espaço, sendo os sentidos espaços virtuais que oferecem acesso a uma forma do ser, a um modo particular de entendimento. Entendimento sem explicação, dirá Deleuze, aquilo traz notícia do saber de uma pré-linguagem. Onde pré-linguagem será entendida como virtualidades, energias potenciais, o devir da

[61] Sem possuir um saber, sem possuir o objeto, sem possuir o próprio corpo. Pois, como diria Nietzsche (2004:42), na sensação, todas as coisas são *extra nos;* inclusive o nosso corpo é algo fora de nós, como as outras coisas, ou seja, nos é conhecido como sensação.

linguagem. Palavras na ponta da língua que não saem e escrevemos seu esquecimento, seu fora.

Em vários momentos, Clarice afirma que escreve atrás do pensamento. Em *Água viva*, por exemplo, ela diz o seguinte: *estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos palavras que a signifique. É mais uma sensação atrás do pensamento* (AV, 44). A sensação, então, é uma realidade sem correspondente pensamental ou sígnico. Logo adiante ela menciona que essa realidade é *enviesada*, *vista por um corte obliquo* (AV, 63); a sensação é uma transversalidade, ela se cruza ou se entronca com algo; é também um corte e *não é a todos que é dado o fugaz mergulho na própria e misteriosa carne* (SV, 81), fugaz mergulho na carne da contingência: *há na carne da contingência uma estrutura do acontecimento* (Merleau-Ponty 2013:44). Deleuze (2005b) diz que a diagonalidade está mais próxima da música que dos sistemas significantes, ela inaugura uma *lógica atonal.* Clarice, por sua vez, fala de *supersom do atonal*, uma *alegria inexpressiva que só a carne, no amor, tolera* (PSGH, 144). E mais, ela acrescenta que a natureza é o atonal exasperado, *foi assim que os mundos se formaram: o atonal exasperou-se* (PSGH, 145). Já Merleau-Ponty (2007), citando Claudel, pondera que o universal não está nem acima nem abaixo, está atrás de nós, uma música atonal que fornece a carne das coisas, a universalidade do sensível. Bem, seguindo no trecho de *Água Viva*, Clarice diz que *tem um lado da vida que é como no inverno tomar café em um terraço dentro da friagem e aconchegada na lã* (AV, 63*)*; que essa liberdade fugitiva (mergulho fugaz na carne da contingência) da vida deve estar presente como um eflúvio, eflúvio que não se pode apoderar, só se pode entrar em contato com ele ao sentir o aconchego da lã impedindo a friagem de entrar no corpo,

nessa sensação efêmera e vital experimentamos o próprio eflúvio, o que passa, experimentamos o acontecimento: *e está-se no instante-já: come-se a fruta na sua vigência* (AV, 64)*. Ponto de trigo maduro*, o momento em que a coisa é, depois disso tudo é sinonímia, busca de correspondências para aquilo que passou: *há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada* (AV, 64); quase não dizem porque as palavras ocupam mais instantes que um lance de olhar e se defasa em relação ao é da coisa, ou seja, ao seu acontecer, sua fluxão[62]. Por isso há que praticar a *habilidade da esquivança,* instalar uma pendente, um desvio mínimo, um clinâmen. O mundo, os objetos, os corpos, diz Serres, estão, no momento de seu nascimento, em seu declive e *o texto declina como o mundo. Segue a lei da pendente extrema. Como se dizia antes, a lei da criação* (1994:55). Agitações vertente, fluxos de sensações: o eflúvio emana dessas duas fontes: membrana vibrátil entre mundo-e-texto: atonal exasperado. *E vibra-me esse it* (AV, 68). Sensível sensificado. A pele é o fluxo:

> Quero a vibração do alegre. Quero a isenção de Mozart. Mas quero também a inconsequência. Liberdade? É meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo (AV, 16).

Também vimos anteriormente que a liberdade como um processo de desconfiguração de padrões, códigos, leis ou finalidades, que ao associar-se ao desconhecido, à vida, através das sensações, leva a escrita a um estado de germe. Como germe, a escrita se realiza como um processo de *pensar-sentir*, como *pathos* e criação. Como

[62] *El sol del membrillo,* longametragem de Victor Erice, retrata de maneira belíssima a dificuldade do artista (no caso, Antonio López) de captar o devir das coisas que *a tudo converte em metal e cinzas*, elementos que participarão de um novo ciclo vital; de captar a sensação dourada da luz solar num momento ímpar, ir-reptível na pelagem do marmeleiro.

um elemento sem forma[63], como acolhedora e promotora de fluxos (energias, potências que efetuam acontecimentos), *escrigênese: e quando nasço, fico livre. Essa é a base da minha tragédia* (AV, 32).

A pele tocada – agitação dos fluxos, aumento de sensibilidade, *atonal exasperado* – promove um meio de experimentar e conhecer fecundo, nascente, a-fundamental, uma *liberdade não mediatizada do fundo, a descoberta de um fundo atrás de qualquer fundo, a relação do sem-fundo* (Deleuze 2000:72). A pele tocada é o fundo emerso e *é bem melhor trazer o fundo à superfície e dissolver a forma* (*Ibidem*, p. 36). O tocamento é um abalo, uma perturbação que abre fissuras: *a fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira* (Deleuze 1974: 158), é exatamente o corte oblíquo que fala Clarice, onde ocorre relações complexas de interferência e cruzamento entre o interior e o exterior. Afinal, para que acolher as feridas? A pele ferida pode parecer enfermiça, o próprio Deleuze se pergunta por que a fissura é desejável, porque não bastaria a saúde, e responde*: é porque, talvez, nunca pensamos a não ser por ela e sobre suas bordas, é que tudo que foi bom e grande na humanidade entra e sai por ela, em pessoas prontas a se destruir a si mesmas* (*Ibidem*, p. 164). A pele é a plasticidade, a fragilidade que suporta infindáveis mortes. Haverá uma outra saúde, segue Deleuze, como um corpo que sobrevive à sua própria cicatriz. E sobreviver à própria cicatriz é justamente teimar na fissura, insistir na imanência, renascer na matéria partejante:

> É preciso ser contra-efetuação. Dar ao acontecimento a chance única de não se confundir definitivamente com sua efetuação, à fissura a chance de sobrevoar seu campo de superfície incorporal sem se deter na demolição de cada corpo, e a nós, de irmos mais longe do que teríamos acreditado poder (*Idem*).

[63] Repetindo: *Liberdade mesmo – enquanto ato de percepção – não tem forma* (AV, 81).

A pele, então, dilata na escrita uma *questão-saber,* um *conhecimento cego* porque implicado no seu próprio espaçamento, no seu processo, no seu acontecimento. Como coisa em movimento, questão sem resposta, questão que aposta na escoadura da pergunta, a *excrita* para a um passo antes do saber (atrás do pensamento, nos latejos do coração de uma coexistência, nas tangências atonais das sensações), para na borda, na fissura, na largura incontornável das pulsações, como Virgínia na fronteira com Martim:

> Oh, era um conhecimento cego o seu. Tão cego que, conhecendo-o, ela no entanto não o entendia. Era um passo antes do saber. Como se ela atravessasse tudo o que ignorava dele e fosse direto às pancadas pacientes daquele coração. "Eu te conheço na minha pele", pensou ela num arrepio desagradável, e o corpo recuou ressentido àquela intimidade que fazia dela ele próprio. E que fazia dela uma outra (ME, 249).

Poderíamos falar de um pensamento do tato ou teoria da pele na obra clariciana entendida como uma plasticidade ondulatória que hospeda a sensação-mundo. Assim, a pele se formaria na sua deformação ou informalidade (a-fundamento, fundo sem fundo) no movimento do seu próprio devir. Nesse ponto, a pele cumpre seu segundo jeito de inventar uma distância, que seria percorrer a própria distância, não vencer a distância, manter a *distância: aproximar-se, aproximar-se, quase tocar, mas sentir atrás de si a onda sugando-a em refluxo firme e suave* (PCS, 195). Blanchot (2008) diz que o desconhecido exclui toda perspectiva, toda dimensão do 'adiante', que a relação com o desconhecido não é aberta pela luz, de modo que viver autenticamente é ter uma relação com o desconhecido enquanto desconhecido e o desconhecido enquanto desconhecido é infinito. Assim, ao fim e ao cabo, manter a distância seria uma maneira de não domesticar o desconhecido, de

experimentar nosso impoder, saber não-saber, até o limite do desamparo: nudez de forma, força entre as bordas: incompreensão:

> Como se um homem fosse tão pobre que – que "assim não pode ser". Havia uma lógica secreta nesse pensamento absurdo, só que ele não conseguia tatear e localizar essa lógica impalpável (...) Mas nossa carência nos sustenta, disse-se ele, já que enfim perdera os limites da compreensão e admitia o que não se sabe (ME, 316-317).

O que não se sabe, não se pode, o que não se é, dá-se na pele, que experimenta o que não sabe, o que não pode, o que não é. Limite do ir-realizável, experiência-limite, a pele vive o invivível: *e existo sem garantias. Realizo o realizável mas o irrealizável eu vivo* (AV, 32). Saber cósmico-caótico, que para a um passo, que dá mais um passo, que passa, passo de dança: *e eu tive que inventar os passos* (ME, 300), volteia, desvia, cria distâncias rítmicas, encontra encruzilhadas, entrelaçamentos, extensões com os outros. Percebe nas dinâmicas individuais o que elas têm de transindividuais, como a vida é maior que sua vida quando essa infinita-se nas bordas:

> Que coisa estranha: até agora eu parecia estar querendo alcançar com a última ponta de meu dedo a própria última ponta de meu dedo – é verdade que nesse extremo esforço, cresci; mas a ponta de meu dedo continuou inalcançável. Fui até onde pude. Mas como é que não compreendi que aquilo que não alcanço em mim... já são os outros? Os outros, que são o nosso mais profundo mergulho! (ME, 298).

Poética da pele, tato topológico, espaços de sensações, *à beira de sua mudez, estava o mundo* (ME, 49); mudo mundo: vestígios silentes de fluxos: fonte de todas as sonoridades: torrente que tende a extinguir-se rapidamente *e o sentido nasce na catarata do sem-sentido em que os átomos-letras precipitam até a queda* (Serres 1994:100). Toca-se, pois, o chão, exteriorizam-se as raízes, desterritorializam-se as origens, o mundo é *adentro do afora*, des-

dobramento de um pensamento-vivido, rastro vívido, in-tocável, in-finito, in-direto:

> Tocava num coisa ou noutra como se a realidade fosse o inatingível (CS, 36).
>
> E agora uma exterioridade agradável de velha raiz. Mas tudo de novo intocável. O mundo era indireto (CS, 56).
>
> Ficaram tão simples que se tornaram inatingíveis (CS, 41).
>
> não se tocarem quase os levava a certo ponto extremo (CS, 148).

Estado de contato com a energia circundante

O enigma (o que vem a ser uma questão-saber), diz Merleau-Ponty consiste em que nosso corpo é ao mesmo tempo visível e vidente, tocante e tocado, ou seja, é sensível para si mesmo. O corpo, segue o filósofo é um em si não por transparência, senão *por confusão, por inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciente ao sentido, um si que é tomado portanto entre as coisas* (2013:17). O corpo encontra-se entre as coisas, é uma coisa entra as outras coisas, *está preso no tecido do mundo* (*Idem*). As coisas, pois, estão interligadas por um tecido, chamemos pele a essa urdidura comum. Todas as coisas, diz Serres, *estão envoltas em uma névoa* (2001:30). Mas essa névoa não dá passo à atividade de descoberta de um fundo, mas ao tato: *No começo, o tato* (*Idem*), cegueira e distância táctil, infinito comum. Há uma diagonalidade ou uma dobra que nos une e ao mesmo tempo nos transforma e transforma as coisas no tocamento, que nunca toca nada, simplesmente espaça, gesticula, articula amplidões compartilhadas. Em Clarice, esse cosmo coletivo é fino, finíssimo, é uma *superfinidade* – para repetir uma palavra usada por ela – no entanto, intransponível. Não porque não se chega a coisa em si, ao é,

à essência, dê o nome que se dê às práticas ontológicas, mas porque essa prática não preexiste à própria prática, ela acontece no encontro, no ato. Dito de outra maneira, ela é relacional, é a relação – como já foi dito – é primeira em relação aos termos e exterior a eles. De modo que a pele, *o tecido do mundo*, a superfície, como argumenta Deleuze*, não é nem ativa nem passiva, ela é o produto das ações e das paixões dos corpos misturados* (1974:71). Por isso que para Lispector será o genésico, os estados nascentes em seu instante informal e indeterminado (as sensações), aquilo que do real lhe força a pensar, *pensar-sentir*, fazendo da escrita uma dinâmica para mostrar a vida como processo, como contextura do sensível.

Acompanhemos, por exemplo, o processo amoroso de Lóri, ele vai da *resistência paquidérmica em deixar o mundo entrar nela* (ALP, 63) até a necessidade de *tocar em si própria, tocar no mundo* (ALP, 57). Em outras palavras, seu processo amoroso não acontece sem um encontro perturbador consigo mesma (um consigo impessoal ou vital) e com o mundo: *Estava à espera. Com os sentidos aguçados pelo mundo que a acercava como se entrasse nas terras desconhecidas de Vênus* (ALP, 30). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* é uma belíssima estética-poética do amor. Amor pelo mundo, no mundo. É desde o mundo, entre as coisas, que o amor vai ganhando pele e corpo. A pele é o espaço desnudo de realidade por inventar, de desejos por experimentar, para tanto Lóri se veste de mundo: *Quando desligou o telefone, a noite estava úmida e a escuridão suave, e viver era ter um véu cobrindo os cabelos. Então com ternura aceitou estar no mistério de ser viva* (ALP, 113).

Que é que eu faço, é de noite e eu estou viva (*Idem*), foi o que Lóri havia dito a Ulisses antes de desligar o telefone, *estou toda alerta no escuro* (*Idem*). Toda alerta ao desconhecido, toda a-tenta,

toda ex-posta no terraço, no ponto mais algo, no vértice, na tangência, na pele: *Antes de se deitar foi ao terraço: uma lua cheia estava sinistra no céu. Então ela se banhou toda nos raios lunares e sentiu profundamente límpida e tranquila* (*Idem*). Clarice chama essas experimentações sensitivas de *leves incursões pela vida* e, algumas páginas antes, curiosamente, como *um pintor que escolhe a luz que lhe convém, Lóri preferia para a descoberta do que chama viver essas horas tímidas do vago começo do dia* (ALP, 34). Já vimos como a aurora aparece na obra clariciana como um *terceiro elemento*, *clave de la fisis*, limiar. Ela escolhe, então, um tecido tenso, uma finura intensa (uma agudeza) e novamente se banha na luz metálica da lua:

> De madrugada ia ao pequeno terraço e quando tinha sorte era madrugada com lua cheia. (...). Mas da lua ela não tinha receio porque era mais lunar que solar e via de olhos bem abertos nas madrugadas tão escuras a lua sinistra no céu. Então ela se banhava toda nos raios lunares, assim como havia os que tomavam banhos de sol (ALP, 34).

Seria profícuo entrelaçar Lóri com outra personagem, Joana. Ela também toma banho de luz, banho de estrela:

> Descobri em cima da chuva um milagre – pensava Joana –, um milagre partido em estrelas grossas, sérias e brilhantes, como um aviso parado: como um farol. O que tentam dizer? Nelas pressinto o segredo, esse brilho é o mistério impassível que ouço fluir dentro de mim, chorar em notas largas, desesperadas e românticas. Meu Deus, pelo menos comunicai-me com elas, fazei realidade meu desejo de beijá-las. De sentir nos lábios a sua luz, senti-la fulgurar dentro do corpo, deixando-o faiscante e transparente, fresco e úmido como os minutos que antececem a madrugada. Porque surgem em mim essas sedes estranhas? A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas de meu bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água. E uniu-o à noite. Aqui, junto à janela, o ar é mais calmo. Estrelas, estrelas, zero (PCS, 78).

Joana padece uma espécie de gravidez. Ainda que seja proveitoso jogar com o duplo sentido da palavra (grávida de estrelas e gravidez das estrelas), quase me inclino para o seu peso, mas antes quero voltar ao banho de Lóri porque há ali algo muito interessante. É que ela sentira, *de súbito, que pensar não lhe era natural* (ALP, 35) e que *aquela vida que era sua nas madrugadas era sobrenatural* (*Idem*). E o que havia de sobrenatural era sua aproximação das coisas sem *ligá-las à sua função,* sem atribuir-lhes o sentido de nossa esperança humana ou de nossa dor. Quero pontuar duas coisas: uma é que a vida nas madrugadas, as incursões pela vida, a sensação não é natural. Já havia dito em outro momento que para Clarice a sensação é um milagre, uma coisa que excede à toda ponderação (justo equilíbrio de forças), a sensação é um excesso, uma gravidade, uma instabilidade. Só sentimos aquilo que extra-vasa, que exa-gera as extremidades. No caso de Joana aparecem as palavras mistério e segredo como sinônimos de milagre, ou melhor, do caráter intraduzível da sensação. A segunda pontuação é que Clarice associa diretamente pensar e sentir, ambos sobrenaturais, ambos como uma intensificação de uma experiência vital. Em *Corpus*, Nancy vai dizer que o pensamento é o ser (o ser entendido como ritmo dos corpos) enquanto que pesa nas suas bordas, dobrado nas suas extremidades, prega e expansão de extensão: *cada pensamento é um corpo* (2016:80). O pensamento é o peso do ser aí, ou seja, uma locação, uma exposição, escansão, ritmo: latejo dando o tempo da dança, o *passo do mundo*. Esse 'passo do mundo' marca o ponto zero, porque esse peso emergido, des-dobrado, essa exacerbação do limite, esse à flor da pele, essa floração é um acontecimento epidérmico, acontece entre, produto da relação. Por isso o privilégio da madrugada como terceiro elemento, como meio ou mistura, como algo que passa entre. Mas essa emergência (pesagem das orilhas), de algo novo,

emaranhado e desgovernado que não revela, organiza ou alinha nada, anuncia justamente as turbulências do *pensar-sentir*; ou seja, os encontros, as incursões vitais, as sensações ocorrem intricadas com o pensar, vivido como sobrenatural (no seu movimento de formação). Joana fala de inspiração, de excesso de ar: *Nesse momento minha inspiração dói em todo meu corpo* (PCS, 78-79), que é o acolhimento de algo estrangeiro, algo que não se conhece, bem como está associado a algo muito íntimo, a respiração.

Há que lembrar os banhos de mar de Lóri, citados anteriormente, descritos como um confronto e combinação com o desconhecido, já que o mar é a *mais ininteligível das existências não-humanas* (ALP, 78). O confronto, o contra – em contra, ao encontro, cercania – diz Nancy, é a principal categoria do corpo, o jogo das diferenças, dos contrastes, das resistências, das apreensões, penetrações, repulsões, densidade, pesos (2016:109). O mar também é um corpo, líquido, salgado, movediço que lhe põe resistência:

> E agora está alerta, mesmo sem pensar, como um pescador está alerta sem pensar. A mulher é agora uma compacta e uma leve e uma aguda – e abre caminho na gelidez que, líquida, se opõe a ela, e no entanto a deixa entrar, como no amor em que a oposição pode ser um pedido secreto (ALP, 79).

Também Joana se aproxima do mar *além das ondas (...) grande grande* (PCS,48), inabarcável como um corpo vivo que se des-enreda em sístole-e-diástole, energia palpitante ocupada em processar(-se); ela mesma com uma *alegria quase horrível sentia aquele aperto e depois afrouxamento no corpo, na cintura, no peito* (*Idem*) da fronteira reticular e original do contato:

> Lá embaixo o mar brilhava em onda de estanho, deitava-se profundo, grosso, sereno. Vinha denso e revoltado, enroscando-se ao redor de si mesmo. Depois, sobre a areia silenciosa, estirava-se... estirava-se como um corpo vivo (PCS, 47).

Ela entra, molha os pés na água *clara clara como um bicho transparente* (PCS, 48). Depois lambe as mãos de *palma vazia*, rega o rosto: o sol e o sal deixam-lhe *pequenas setas brilhantes estirando a pele de seu rosto molhado* (*Idem*). Algo nasce da mistura do mar, do sol, dos seus dedos, do seu rosto, a seta aponta para uma constelação de cintilantes estrelas, plasmas pontiagudos de um novo corpo. Não é a primeira vez que Joana experimenta a fecundidade das água. Joana-adolescente igualmente adentra na água alegre *brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira* (PCS, 33). Exposto, o corpo percorre a superfície no seu acon-tecer: *O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula* (*Idem*). Então, *ela imerge na banheira como no mar,* a água pesa sobre seu corpo, toca de leve seu ombro*, atenta para o que está sentindo, a invasão da maré* (PCS, 34). Ela diz: tudo, como quem entrega alguma coisa ignorada para lucidez das águas; *diz sílabas mornas, fundidas* no vapor dos corpos: *as coisas e as paredes cederam, se adoçam e diluem em fumaças* (*Idem*). Desliza nesse corredor laminado entre sua pele e as coisas, estende-se, desdobra-se, expõe-se e escapole nas fissuras do nascimento: *seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir* (*Idem*).

Serres, comentando sobre o *Nu na banheira* de Bonnard, diz que o banho revela, em função de sua vizinhança epitelial e sensitiva, na fronteira das aparições ou impressões que a envolvem ou banham:

> uma espécie de membrana, uma película fina que se introduz ou nasce entre o meio ou a mistura e a banhista, uma variedade comum ao que sente e ao que é sentido, um tecido aracnídeo que lhes serve de borda comum, de fronteira, de interface, um filme de transição que une e separa o impressionante e o impressionado, o impressor e o impresso, fino estofo de impressões, o banho revela este véu (2001:30).

O banho revela a descomunalidade do comum, pele extraordinária. Sentir é sobrenatural. O banho, continua Serres, realiza o ensaio da sensação, ensaio no sentido de laboratório. *Eis a experiência da sensação, ou melhor: eis a experiência ou a sensação* (*Idem*). O banho mostra o sensível: lança-se no oceano do mundo: sentir que se forma ao redor de si esta membrana, este tecido, este véu invisível, tênue, cósmico.

Ermelinda, com uma sensibilidade distinta da Joana e da Lóri, *tomava banho com ervas de cheiros* (ME, 98). E Virgínia *sempre tivera certa repugnância de tomar banho; despir-se, expor-se ao jato de água cega e excessivamente alegre assustando o silêncio* (L, 76). O desafio do banho não é somente a exposição da própria pele, mas a dor de perder a pele própria na extensão de um tecido compartilhado, na nudez dos sentidos desorientados, no ruído dos desgranamentos das sensações onde a pele (própria) se mostra no movimento de sua desaparição. Na escrita esse gesto será experimentado como forças ondulatórias: *o que é ela? ela é as ondas do mar* (SV, 30). É o que diz o AUTOR de Ângela. A escrita é a reverberação (pele do canto) do desconhecido. Ângela diz: *saí do mar para a vida. E me retorço sobre um penedo penteando meus longos cabelos salgados* (SV, 65). A escrita vai do desconhecido (mar) para o desconhecido (vida), é a extensão vibrátil, balé desiquilibrado dessa travessia, que pesa, pensa nas bordas, onde intersecionam a película das palavras e as película das coisas num *estado de contato com a energia circundante*, numa cartografia emaranhada de sensações.

Cruelmente à mostra: eis o mistério de uma flor intocável

É possível que a escrita de Clarice Lispector seja classificada de intimista, introspectiva e subjetiva, porque a crítica canônica não foi

sensível ao pluralismo existencial que povoa sua obra. Um cavalo, uma barata, uma gota d'água, um grilo, um ruído, um pássaro, uma folha, um relógio, uma molécula, uma música, uma lata de lixo, parafraseando Iger Christensen (2014), para Clarice, existem. Existem e, como reforça Chistensen (2015), é o mundo que se encontra em nosso interior como a matéria que compartilhamos. Não são projeções da interioridade das personagens nem recursos narrativos para dar compacidade ao seu animismo. São existências ou corpos que se relacionam numa textura rítmica. Não somente as coisas, mas também os fenômenos, que não remetem a uma consciência, mas a um ser, o ser do fenômeno (que consiste exatamente no mostrar-se) existem e exibem *uma arquitetura instantânea que lhe dá tonalidade e brilho singulares* (Lapoujade 2017:29). São, como diria Souriau, momentos de graça da natureza, esplendores momentâneos, instantes puros que caracterizam uma *arte imanente do fenômeno* (*apud* Lapoujade 2017:29). Esta arte imanente do fenômeno ou *alma do fenômeno* constituem um mapa acontecimental onde não há nem sujeito nem objeto, é uma *hecceidade*, individuação sem sujeito, *poder de afetar e ser afetado* (Deleuze; Guattari 1997:41) que só conhece velocidades e afetos, graus e intensidades que se juntam para formar uma cartografia. Como exemplo temos o encontro de Lóri com as folhas, o entre as duas que configura um exercício delicado de acidentes e coincidências:

> Mas possuía um milagre, sim. O milagre das folhas. Estava andando na rua e do vento lhe caíra exatamente nos cabelos: a incidência de linha de milhões de folhas transformadas em uma que caía, e de milhões de pessoas a incidência de reduzi-lo a ela. Isso lhe acontecia tantas vezes que passou a se considerar modestamente a escolhida das folhas. Com gestos furtivos tirara a folha dos cabelos e guardara-a na bolsa, como o mais diminuto diamante. Até que um dia, abrindo a bolsa, encontrara entre os mil objetos que sempre carregava a folha seca, engelhada e morta. Jogara-a fora: não lhe interessava o

> fetiche morto como lembrança. E também porque sabia que novas folhas iriam coincidir com ela. Um dia uma folha que caíra batera-lhe nos cílios. Achou então Deus de uma grande delicadeza (ALP, 111).

Outro motivo para tal classificação seria a maneira de conceber a sensação, compreendida propriamente como intimismo, introspecção e subjetividade, como algo que tem a ver com o eu e seu psicologismo. No entanto, a sensação, como venho defendendo, a partir das interseções com Simondon, Merleau-Ponty, Deleuze, Guattari e com a própria Lispector, não é domínio de um eu, um ego, uma interioridade, senão aquilo que ocorre entre os corpos. Há um espaço e um tempo próprios da sensação, um espaço-tempo da sensação, um ser da sensação (como propõe Deleuze). De modo que falar de mundo interior das personagens me parece, no mínimo redutor. Trata-se de uma convivência, coimplicações vitais que se entrecruzam numa composição singular. Clarice fala de contato:

> Aos poucos, olhando, desmaiando, pegando, respirando, esperando, ela ia se ligando mais profundamente com o que existia e tendo prazer. Aos poucos sem palavras subcompreendia as coisas. Sem saber por quê, entendia; e a sensação íntima era de contato, de existência olhando e sendo olhada (L, 46).

Não é subjetividade, pois colocar o problema em termos de contato, já supera a subjetividade em favor da singularidade, por zonas de vizinhanças (pele) onde não é possível distinguir as personagens daquilo que elas se tornam: *perto da praia a pele de Lucrécia se esverdeava à luz das ondas* (CS, 54). Ademais, como bem nos foi capaz de fazer ver Bergson (1999), a fabulação não é imaginar ou projetar um eu, ela está ligada a uma *imagem-fábula* que nos faz ver estados de mudanças no presente, portanto, nos reconecta com as potências e devires vitais. E devir, conforme Deleuze:

> não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de

> indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população (Deleuze 1997: 11).

O devir está entre, no meio, completa Deleuze, de modo que a fabulação ou a escrita-em-devir não reproduz mecanismos egoicos, interiores e psicológicos, ela é uma inserção na vida, nas redes de relações das personagens, ou seja, a inserção das personagens em algo maior do que elas, que as supera, que ativa nos seus corpos, nos seus metabolismos afetos e potências que as reconectam com os murmúrios cósmicos, com as superfícies ativas do acontecimento.

Voltando ao *Perto do coração Selvagem,* podemos ver que uma simples queda num rio, (queda: perda de poder; inclinação, declive), como esse impoder promove uma abertura e uma obliquidade com o mundo:

> Antes estava fechada, opaca. Mas, quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água. Saí molhada, a roupa colada à pele, os cabelos brilhantes, soltos. Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também. Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio. Só que o meu silêncio, compreendi, era um pedaço do silêncio do campo (PCS, 83).

O interior, então, está implicado no exterior, feito do mesmo estofo, mesma carne, mesmo silêncio. No entanto, esse entre-meio, esse contato não é dado, é um exercício, uma finura, uma afinação dos sentidos. Bergson (1999) argumenta que se o conceito muitas vezes funciona preenchendo os vazios da percepção ou para supostamente dar-lhe maior alcance, é a intensificação do sentir que nos devolve as diferenças, os matizes, os movimentos mais insignificantes, os inumeráveis tremores e oscilações dos interstícios, os fluxos dançantes do instante. Na queda, Joana toca o rio, e na

nascente do tocar, a sua pele e a pele da água compartilham um outro corpo-vivo, nem pressuposto nem suposto, senão exposto no imprevisto do encontro, no *tchibum* da batida comum. É uma duração vital, a vida sendo vivida. Nancy pondera que a vida vivida é a vida experimentada e *é sendo experimentada que ela se afeta e é se afetando que ela é (...) é assim que a arquivida se faz estrangeira a si mesma no organismo cósmico, astral, geológico e mineral* (2013:62). A vida é sempre estrangeira, forânea. Não há vida interior (se isso quer dizer uma privatização das correntezas e dobra com o exterior por uma intimidade, uma centralidade significativa que se fecha em si mesma), a vida acontece nas bordas, na extremidade instável entre seciente-e-sentido que ao se tocarem vibram e afetam-se gerando movências e singularidades vitais.

René Char, num poema belíssimo, canta: *derrubar a existência, feiamente acumulada, e reaver o olhar que no começo a amou bastante, para expor seu fundamento. O que me resta a viver, está neste assalto, neste arrepio* (1995:157). Clarice diz que há um modo de ver que arrepia, esse arrepio, essa sacudida que nos libera de nós mesmos lançando-nos num entre-lugar onde a vida gera uma vida (imanência), vida qual-quer, que expõe seu a-fundamento, abala-se sem esperança, afeta-se, suporta as trepidações provocadas no contato:

> Quando a brisa leve, a brisa de verão, batia do seu corpo, todo ele estremecia de frio e calor. E então ele pensava muito rapidamente, sem poder parar de inventar (PCS, 27-28).
>
> A ventania sopra e desarruma os meus papéis. Ouço esse vento de gritos, estertor de pássaro aberto em oblíquo voo (AV, 13).
>
> Foi assim que seu rosto tateante procurou seguir o caminho aberto no ar e que prometia – o quê? O vento, o vento, talvez (ME, 47).

O contato, assim como traz notícias das fragilidades, ativa novas sensibilidades, supersentividades que faz perceptíveis as vibrações quase imperceptíveis:

> E o encontro de samambaiaçu lhe deu uma sensação de molhado que arrepiou em lubricidade suas costas secas (ME, 46).
>
> A suavidade incomodou o homem com um prazer de cócega (ME, 26).
>
> Ficaram em silêncio, sentindo o vento suave rodar em torno delas (ME, 72).
>
> O escuro calor das vacas enchia o ar do curral (ME, 99).
>
> ... aquele homem que ela encontrava às vezes na rua ... aquela homem que a fitava mudo, magro e afiado como uma faca (PCS, 154).
>
> Soube que estava procurando na chuva uma alegria tão grande que se tornasse aguda, e que a pusesse em contato com uma agudez que se parecia com a agudez da dor. Mas fora inútil a procura. Estava à porta do terraço e só acontecia isto: ela via a chuva e a chuva caía de acordo com ela. Ela e a chuva estavam ocupadas em fluir com violência (ALP, 141).

Há em Clarice Lispector uma fenomenologia do tato, um saber voluptuoso, saber das volumosidades, as personagens são tocadas pelo que vem de fora, e ao serem tocadas tocam o fora; são personagens abertas (os órgãos dos sentidos mesmos, antes de mais nada, são aberturas, orifícios, vazios que permitem entradas e saídas, possibilitam essa relação), tendidas até o fora, sujeitas aos outros, sujeitas ao mundo. Essa exposição é um movimento des-continuo, ondulações, um des-dobrar-se sempre cambiante em função do contato com outros corpos. Nancy (2013) nos lembra que o ato sensitivo, a *energeia*, segundo Aristóteles, forma a afetividade atual, o acontecimento da sensação produzindo-se. Para o filósofo francês, a *energeia* é a afetividade do contato, afetividade de uma 'vinda de' e uma 'acolhida de', é essa dupla qualidade que se intercambia, se

cruza em um ponto de quase confusão que seria justamente a vinda do comum. Numa passagem interessantíssima de *A cidade Sitiada*, Lucrécia devém estátua pública, *enquanto Virgínia quase poderia viver publicamente, sob uma árvore* (L, 74). Já falei sobre isso desde uma perspectiva visiva, mas agora quero falar sob uma perspectiva háptica. Lucrécia está de pé[64], exposta, executando uma série de gestos estranhos, uma dança sem coreografia, até que *caíra numa arte antiga de corpo e este procurava a si mesmo tateando na ignorância* (CS, 76). Esse tateamento é um tocar(-se) que se abre para o fora, um *estado de contato com energia circundante*, uma inflexão, uma curva: saber tátil, por volumes, por sensações. O contato vale como estremecimento, diz Nancy, como extremo da sensibilidade, ou seja, como um interior aberto ao exterior, *cruelmente à mostra,* onde *o oculto estava exteriorizado em tal evidência.* Realidade sensível, insurgência dos afetos, gozo, o corpo se levanta contra sua própria clausura, estende-se ao fora, floresce, é puro ato, *energeia*, *tão rápido que se equilibra no imóvel*, é rítmico:

> Até que pareceu encontrar a simples sutileza do corpo, transformando afinal na coisa que age.
>
> Então estendeu uma das mãos. Hesitante. Depois mais insistente. Estendeu-a e repentinamente entortou-a mostrando a palma. No movimento o ombro alçou aleijado.
>
> Mas era assim mesmo. Estendeu o pé esquerdo para fora, deslizando-o pelo chão, as pontas dos dedos oblíquas aos tornozelo.

[64] Não me parece casualidade que as personagens, em momentos de alerta, de *atenção-vida*, de *pensar-sentir*, estejam de pé. É mais que uma posição, é, digamos assim, uma tomada de posição. Se, como vimos, para Levinas o encontro com o outro se dá rosto a rosto, para Clarice, ele se dá corpo a corpo. Ética espinosista, para quem essa é uma relação entre corpos, entre forças, intensidades, é, como disse Deleuze no seu estudo sobre Espinosa, *um movimento grandioso dos conceitos, e o encadeamento descontínuo dos escólios, como um lançar de afetos e de pulsões, uma série de rajadas* (2002: 135).

> Estava de algum modo tão retorcida que não voltaria à posição normal sem esfuziar-se em torno de si própria.
>
> Com a palma cruelmente à mostra, a mão estendida pedia e ao mesmo tempo: Indicava. Erguida por uma veemência tão rápida que se equilibrava no imóvel – como a flor no jarro.
>
> Eis o mistério de uma flor intocável: a veemência jubilante. Que rude arte. Ela se reduzira a um único pé e a uma única mão. A imobilidade final depois de um pulo. Parecia mal feita.
>
> Exprimindo pelo gesto da mão, sobre o único pé, entortados com graça em oferenda, o único rosto sacudindo-se em pantomima, eis, eis, toda ela, terrivelmente física, um dos objetos. (...) Nesse primeiro gesto de pedra, o oculto estava exteriorizado em tal evidência. (...) E assim ficou como se a tivessem depositado. Distraída, sem nenhuma individualidade. Sua arte era popular e anônima (CS, 76-77).

A estátua inaugura uma praça pública, uma ágora, nesse sentido, o contato se faz ação de ex-por (com-parecer), exteriorizar-se, uma maneira de traçar mapas coletivos, pulsar na incomensuralidade do comum. Ela também configura a exatidão de um gesto: confere uma unidade instável (*imobilidade depois do pulo*) ao senciente-sentido que ao se tocarem estremecem e engendram novos movimentos, impedindo que o sentido e o sentir se fechem sobre si mesmos. Em *Um sopro de vida*, Ângela conta que quando seu cachorro dorme no seu colo, o contato de seus corpos vivendo formam um intervalo partilhado, um *todo orgânico*, uma *viva estátua muda:*

> Meu cão me revigora toda. Sem falar que dorme às vezes aos meus pés enchendo o quarto da cálida vida úmida. O meu cão me ensina a viver. Ele só fica "sendo". "Ser" é a sua atividade. E ser é minha mais profunda intimidade. Quando ele adormece no meu colo eu o velo e à sua bem ritmada respiração. E – ele imóvel ao meu colo – formamos um só todo orgânico, viva estátua muda. É quando sou lua e sou os ventos da noite. Às vezes, de tanta vida mútua, nós nos incomodamos. Meu cachorro é tão cachorro como um homem é tão homem. Amo a cachorrice e a humanidade cálida dos dois (SV, 60).

A viva estátua seria o gesto exato-extático do contato que exige deslocamentos constantes, desbordamento, extralimitação: *mais do que ter vivido, viver* (SV, 150). Dar a tocar o intocável, pontualmente pontilhar, dar espaço espaçando, deixar lugar, habitar desertando. Extensão vivente, pre-cisão, *punctum*, ponto vivo: *quando se realiza o viver, pergunta-se: mas era só isto? E a resposta é: não é só isto, é exatamente isto* (PSGH, 177).

Além de *contato com a energia circundante*, que estou pensando como essa afetividade do contato que produz a vinda do comum, que fala Nancy, Clarice usa uma outra expressão muito fecunda que é *contato com o neutro vivo das coisas* (ALP, 122). Ela diz que mesmo não pensando, as coisas vivem. Vimos em *A paixão segundo G.H*. que G.H. passa por um rigoroso processo de despersonalização, deseroização para alcançar o nível da barata, o estado de matéria alegre ocupada em processar-se. Esse estado acontece quando a vida pessoal é superada por uma vida impessoal, então, *a vida vem toda puramente neutra* (PSGH, 74). Desse modo, *o neutro é inexplicável e vivo*, *assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo* (PSGH, 106). Ora, Clarice está nos indicando alguma coisa que não é indidivual. O sêmen, a proteína e o protoplasma são elementos larvários e multitudinários, de modo que o vivo deverá ser pensado como um universo acentrado onde tudo se afeta e é afetado: *O neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas*. (PSGH, 104). Igualmente, ela está propondo uma estética para o pensamento e para a escrita, uma escrita-pensamento *que aprende diretamente no sensível o que só pode ser sentido, o próprio ser do sensível: a diferença* (Deleuze, 2000:63). Desse modo, a escrita abandona o representativo para tornar-se experiência, *ciência do sensível*: *ela começa sem querer a pensar, o que nela era sentir* (ALP, 125) Este discurso, como argumenta Deleuze, *não é mais o da*

forma, mas também não é o do informe: de preferência, é o do informal puro. Nesse sentido, escutamos Joana dizer que nada pode dizer dentro da forma, ela é uma linha; Virgínia é fluida; Lucrécia tem a força inapreensível dos trotes dos cavalos; Martim, participando dos campos minerais, vegetais e animais, torna-se aquilo que não tem forma; G.H. perde seu invólucro alcançando seu sem limite: *a vida se me é* (PSGH, 183); Lóri que procurava um modo, uma forma*, agora tinha o que na verdade era tão mais perfeito: era a grande liberdade de não ter modos nem formas* (ALP, 149); a protagonista sem nome de água viva é exatamente isso que não se pode nomear: o movimento da vida; o diálogo entre Autor e escrita (Ângela), é sopro de vida, pulsações informais e Macabéa é sim dolorido a todos os encontros com o mundo, é uma simplicidade orgânica. São personagens que exploram um mundo de singularidades impessoais e pré-individuais, singularidades nômades e vitais. *A única verdade é que vivo,* diz Joana, verdade vital que faz do pensamento e da escrita um campo de experimentação: *Passava-se a sentir que tudo o que existe – pessoa ou coisa – respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Essa energia é a maior verdade do mundo e é impalpável* (ALP, 74). A dinâmica da escrita-pensamento clariciana é um exercício de con-tatar esse finíssimo resplendor, essa energia das coisas viventes, afetividades do contato, acontecimento das sensações, *implicando uma espécie de experimentação tateante, recorrendo a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis* (Deleuze; Guattari 2010:57). É o traçamento de um plano imanência, aquilo que sai do caos, mas dança com ele. Para Deleuze, o plano de imanência é inseparável da expressão. Sendo que expressão está ligada aos signos vitais, a uma pré-linguagem, ela é, como comentado anteriormente, o movimento de implicação e explicação da substância (Deus ou a Natureza), o desenvolvimento da coisa nela

mesma e na vida. De modo que a expressão não é demonstrável, ela coloca a demonstração no absoluto, faz da demonstração a manifestação imediata da substância absolutamente infinita. Por isso Deleuze alega que o plano de imanência não se define por um sujeito ou um objeto capazes de o conter. Tampouco se trata da sensação do empirismo simples já que essa é somente um corte na corrente da consciência absoluta: *trata-se, antes, por mais próximas que sejam duas sensações, da passagem de uma à outra como devir, como aumento ou diminuição de potências* (2002b:10). Vimos com Merleau-Ponty que a sensação *comporta um germe de sonho e de despersonalização.* Corpo protoplásmico, proteico, sêmico. Seria bonito propor o sema da semântica como um mínimo vital, um grão de força. Teríamos, então, uma semântica das potências vitais. Blanchot (2008) diz que quando as forças da vida afirmam sua verdade na linguagem, essa é lançada ao seu limite, e o limite é o neutro. Neutro, palavra aparentemente fechada, mas fissurada, segue o crítico francês, qualificativo sem qualidade, substantivo sem subsistência e substância, o neutro leva consigo uma pergunta sem reposta. Questão-saber que não pode ser ultrapassada por qualquer enunciado ou solução. Relaciona-se com a profundidade quando a superfície quer significar, mas persiste na superfície quando a profundidade quer dominar, fazendo essa superficial enquanto lhe afunda. Desprovido de forma e de sentido, no entanto, o encontro onde o outro, surgindo de surpresa, obriga o pensamento a sair de si, já que obriga ao eu a tropeçar com as falhas que o constitui, já está marcado, entremeado pelo neutro. O neutro entremeia; nem antes (a priori, fundamentos, origem, etc.) nem depois (objetivos, finalidades, intenção, etc.), o neutro é aquilo que acontece entre. Uma vida de pura imanência, vai dizer Deleuze:

> neutra, para além do bem e do mal, uma vez que apenas o sujeito que a encarnava no meio das coisas a fazia boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em favor da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora ela não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida (2002b:12).

Fazer vida entre outras vidas é criar entremeios, pontos neutros, peles porosas, passagens de sensações, afetividades cósmicas. A vida, como propõe Nancy (2013), é a susceptibilidade que afeta a si mesma sem que, entretanto, esse si mesma seja uma existência determinada, senão uma vida que não retorna a si, a vida não apropriada em sua exterioridade de partículas e relações. De que outra maneira, pois, acompanhar o passeio de Lóri pela feira de frutas e legumes, peixe e flores, a não ser tateando a tessitura do seu contato com *o neutro vivo das coisas*? Ela mesma uma partícula-viva tecendo o *neutro artesanato da vida*?

> Mas seu olhar se fixou na cesta de batatas. Tinham formas diversas e cores nuancizadas. Pegou uma com as duas mãos, e a pele redonda era lisa. A pele da batata era parda, e fina como a de uma criança recém-nascida. Se bem que, ao manuseá-la, sentisse nos dedos a quase insensível existência interior de pequenos brotos, invisíveis a olho nu.
>
> As pêras estavam tão repletas de si mesmas que, nessa maturidade elas quase estavam em seu sumo.
>
> Esgueirou-se entre as centenas de pessoas na feira e isso era um crescimento dentro dela.
>
> (...) passou a se interessar por objetos e formas, como se o que existisse fizesse parte de uma exposição de pintura e escultura. O objeto então que fosse de bronze – na barraca de bugigangas para presentes, viu a pequena estátua mal feita de bronze – o objeto que fosse de bronze, ela quase lhe ardia nas mãos de tanto gosto que lhe dava lidar com ele.
>
> Via tudo até encher-se de plenitude de visão e do manuseio das frutas da terra. Cada fruta era insólita, apesar de familiar e sua (ALP, 122-124).

> Comprou um cinzeiro de pedra-sabão, e não pôde resistir: com a unha riscou a parte de trás do cinzeiro, marcando-o, esculpindo-o (ALP, 136).

Clarice ainda vai dizer que *a batata nasce dentro da terra* (ALP, 122). A batata nasce no seio comum, em meio a uma complexa rede de relações; todo nascimento se mistura em uma epiderme intricada, matéria coletiva, metamórfica e indiscernível. De modo que a vida, seguindo Nancy (2013), é em si propriamente estranhada, estranhamente própria e vulnerável, não é por si nem para si, a vida é. E ser é nascer no mundo e nascer no mundo é nascer mundo, não como ascendência ou descendência, mas excedência, escansão: distinção, dispersão, separação, disseminação, campo de atrações, declinações, mesclas, palpitações e pulsões. Vida, uma vida: *Mas continuaria seu corpo-a-corpo com a vida. Nem seria com a sua própria vida, mas com a vida* (ALP, 23).

Manusear o proibido tecido da vida

Pensar tocando, friccionando, tocar: junturas dos corpos, arquitetura da interseção que dá lugar ao entremeio. O entre é um a mais, ou ainda, uma perversão que dá lugar a algo mais: no toque sou mais sensível, mais perceptiva, perfaço alguma coisa a mais que está se fazendo no movimento tangencial: arquitetura da curva que percorro experimentando, perdendo a clareza no rádio do seu intervalo aberto. *Ontoerotismo*: sou aquilo que me toca, que me co-move, me arrasta ao informe, me faz perder a forma: espuma de Afrodite: sou o que me excede, me extralimita, sou a imensurabilidade do tato que me dá acesso, naquilo que me escapa, ao inacessível.

Assim Martim, *que havia crescido um homem claro, e ao redor dele tudo costumava ser visível* (ME, 101)*,* o homem que vê sem ser visto, *revitalizado pela grande ignorância, permaneceu de pé no escuro. Já era quase noite. É que ele acaba de aprender isso com aquela mulher: a ficar de pé tendo um corpo* (ME, 101-102). Nessa nova posição de Martim, temos uma nova disposição de forças: um corpo que se faz visível àquilo que vê. É uma posição ética, estética e política. Um corpo em contraponto, em contato com outros corpos, é um corpo que afeta e é afetado, que toca e é tocável. O contato, porém, não anula a separação, pelo contrário, o corte é condição do tato; o contato, no entanto, implica-se na distância, cria dobras, pregas, pulsações, afina a pele. Assim Martim, que havia crescido um homem claro, acaricia a carne negra da mulata, com mãos agudas e noturnas:

> Você é forte como um touro, riu a mulher. Ele estava concentrado. Segurando seu ombro, o homem podia sentir os ossos pequenos e mais acima, os tendões e as fibras embaixo da carne fina: ela era um bicho novo, ele calculou sua idade apalpando-a. Sentia o calor que vinha dela, e assim devia ser; corpo a corpo com o pulso mais íntimo do desconhecido (ME, 101).

Foi num processo de *desgastamento de seus conhecimentos anteriores* (ME, 102) que a vida de Martim começou a ultrapassá-lo: *os dias eram grandes, bonitos, e sua vida era muito maior que ele* (*Idem*). É uma aprendizagem háptica, um homem no escuro vai aprendendo que a visão é tátil e que o tato só se realiza no deslocamento do tocar, nessa extensão incompreensível, na evanescência sensível do contato uma outra matéria, plural e inapropriável, se in-forma:

> Mas seus pés tinham a milenar desconfiança da possibilidade de pisar em alguma coisa que se mova – os pés apalpavam a moleza suspeita daquilo que aproveita a escuridão para existir. Pelos pés ele entrou

> em contato com esse modo de ceder e poder ser moldado que é por onde se entra no pior da noite: na sua permissão. Não sabia onde pisava, se bem que através dos sapatos, que se haviam tornado um meio de comunicação, ele sentisse a dubiedade da terra (ME, 17).
>
> Tomava um cuidado impessoal consigo mesmo como se fosse um embrulho. Mas embaixo era o chão definitivo, em cima a única estrela, e o homem se sentia acordado pelas duas coisas acordadas na escuridão. A cada passo seu, o rosto ou as mãos encontravam algo enérgico que depois de empurrado voltava em leve golpe contra ele. Apalpou com dedos sábios: era um galho (ME, 18).
>
> Mas numa desconfiança sem motivo inteligível ele aparentemente achou mais prudente comunicar-se com a situação através do tato: de olhos fechados, deslizou dedos graduais pela terra que agora, em sinal promissor, que ele não entendeu mas aprovou, lhe pareceu menos fria e menos compacta. Com esta garantia primária abriu afinal os olhos.
>
> E uma claridade bruta cegou-o como se ele tivesse recebido na cara uma onda salgada de mar (ME, 19).
>
> Mas um longo passado de embotamento tendencioso não lhe permitia ainda saber em que lugar de si seus dedos sentiriam a veia responder como esta responde quando se toca na verdade do sonho (ME, 36).
>
> Tendo chegado ao tenso limiar do impossível, Martim recebeu o milagre como o único passo natural ao seu encontro. Não havia como não aceitar o que acontecia pois para tudo que pode acontecer um homem nascera. Ela não se perguntou se o milagre era a água que o encharcava até a saturação, ou o caminho sob a garage de lona ou a luz que se evapora da terra e da boca iluminada dos cães (ME, 54).

Tatear, Martim tateia, no sentido mais selvagem e potente da palavra, Martim aplica o tato, cria vizinhanças minerais, vegetais, animais, humanas, cósmicas. Criar vizinhanças é con-tatar, não tatear em, tatear a, é tatear com, comunidade como contato. Pensar, *pensare*, pendurar, não seria, então, um *intocável tocável* que introduz no gesto do roce uma abertura originária?: *Pensar se transformara agora num modo de se esfregar no chão* (ME, 87). Assim, tocar a origem, como sugere Nancy (2013), já não seria mais

nem o caso de deixá-la escapar, mas de expor-se a ela. Expor-se àquilo que se toca, tocar-se, abalar-se, perder-se no gesto de tocar. A isso Nancy chamou síncope. Essa fragmentação, essa supressão, essa suspensão não seria exatamente o rasgo – ao mesmo tempo fenda e traço – do pensamento? O pensamento seria o intervalo do seu espaçamento, de sua exteriorização. Se fragmentado, suspenso e inapropriável, porque imediato na imanência do seu acontecer. É uma expressão, portanto, implicação-explicação na matéria-mundo, movimentos do devir, e não manifestação de uma individualidade. O pensamento é uma força que tangencia o invisível, o inaudível, o imperceptível e traz na dança do con-tato os ritmos do indefinível, do desconhecido, do impossível. Talvez nisso, os gritos de Artaud sejam emblemáticos da impossibilidade de pensar, de dar lugar aos fluxos insubmissos do acontecimento, *a essa espécie de erosão, ao mesmo tempo essencial e fugaz, do pensamento,* que não encontra sede ou assento. Haveria, assim, que dizer com Blanchot (2005) que *a impossibilidade de pensar que é o pensamento.* Seria nesse ponto que o pensamento toca a loucura, no ponto em que toca seu limite. No entanto, quando o pensamento cai no estado clínico ele se perde na sua própria noite. A erosão, o corte no caos, antes de se tornar síncope, suspensão, torna-se abismo e perdem-se os pontos de contatos[65], impedindo, assim, a criação de uma casca, um córtex, uma *exoconsistência* que vence e preserva a noite. Eis o rasgo –

[65] Deleuze e Guattari (2010) sugerem que o caos é uma velocidade infinita de nascimento e esvaecimento; um vazio, que não é um nada, mas um virtual que contém todas as partículas possíveis que suscitam todas as formas que surgem para desaparecem em seguida sem consistência ou referências. A escrita, desse modo, seria o dinamismo de uma série de movimentos de travessias e atravessamentos pelo caos; singraduras que criam hiatos que ralentam sua velocidade abismadora para que surja algo desse plasma amorfo; o surgimento de algo, ou seja, a criação, é o surgimento mesmo do intervalo, a criação é o entremeio. Em outras palavras, a criação acontece na vizinhança entre caos e cosmo, é um caosmo: uma fenda mínima pulsante em meio a uma turbulência incessante.

fenda e traço – do pensamento, linha tênue, vibrante e cortante entre o caos e o cosmo. *Será que o extremo pensamento e o extremo sofrimento abrem o mesmo horizonte? Será que sofrer é, finalmente, pensar?* Se pergunta Blanchot. Será que pensar é um abalo, um *pathos*? Será o *pensar-sentir* o movimento que acolhe as feridas do con-tato sem abismar nem abstrair, mas colocando-se no extremo da pele, na tangência do sentir, na pulsação pensamento? Me arrisco a dizer que sim. E vejo Ermelinda debulhando milho, deixando cair entre os dedos os bagos, absorta, que é como ela chama *estar pensando* (ME, 80), desaparecida, perdida na paisagem. Debulhando, descascando, tornando a pele mais fina, afinando os sentidos: *Tudo se tornara de novo antena sensível ao que jamais chegava a ser dito. Como uma visitação, como ânsia de espera Ermelinda olhou. Estava muito pensativa* (ME, 81). Tão pensativa estava Ermelinda que via o estilhaçamento da própria visão, rasuras, manchas, geografias do des-aparecimento:

> Nessa tarde, de onde Ermelinda o via, a distância tornava o homem um ponto negro que a moça fixamente acompanhou como único ponto de referência no campo. Até que sua visão se ofuscou pela claridade, e milhares de pontos negros e luminosos fizeram-na fechar os olhos como se o homem se tivesse estilhaçado (ME, 80).

Mosaico de luz e sombra, texturas acontecimentais, singularidades múltiplas: é o texto, na fragilidade dos seus interstícios, na intensidade das travessias superperceptíveis, que pensa. A escrita clariciana é uma cartografia de sensações onde o espaço (agenciamentos fronteiriços de singularidades), em suas conexões, dimensões, atravessamentos e desvios, pensa. Não vamos encontrar soliloquismo de um sujeito pensante, senão que nos espaçamentos, estremecimentos do *pensar-sentir*, uma geografia

reticulada e háptica do limite plural, local e fractal da escrita pensando seu sentir, sentido seu pensar:

> A rosa que inadvertidamente ele tocara no jardim deixara-o escoiceante como um cavalo que retém o galope (ME, 170).
>
> Ela se grudou a ele no escuro, aquele homem grande e molhado com cheiro de azinhavre, e era estranho e voraz estar abraçada sem vê-lo, apenas confiando no ávido sentido de um tato desesperado, as ásperas roupas concretas, ele parecia um leão de pêlos molhados – seria ele o algoz ou o companheiro? Mas no escuro ela teria que confiar, e fechou intensamente os olhos, entregando-se toda ao que havia de inteiramente desconhecido naquele estranho, ao lado do mínimo conhecível que era o seu corpo vivo – ela se colou àquele homem sujo com terror dele, eles se agarraram como se o amor fosse impossível (ME, 232).
>
> Foi mais ou menos isso o que ela sentiu em estado de sono e de amor, abraçada ao bom tronco de árvore para o amor do qual fomos tão bem feitos, colada à árvore, gostando tanto de sentir suas boas e duras nodosidades, esperando que muitos e muitos e muitos anos ela tivesse para sentir o cheiro das coisas, feliz aniversário. A posição falsa a dobrava. Mas ela não conseguia dizer adeus ao perfume morno que vinha do sono e da fadiga, perfume de corpo vivendo, e de novo respirou a frescura das folhas molhadas, esse cheiro de chuva que é como um gosto amargo de nozes – e nas mãos cegas sentiu a árvore áspera que foi feita para nossos dedos, e nos joelhos a terra molhada, tudo isso que é a nossa alegria, tudo isso que nos dá tanto prazer, e se para isso fomos tão bem feitos, então – então Ermelinda, já muito cansada, teve vontade de enfim ceder e de enfim seguir a sua vocação que era a de um dia morrer (ME, 236).

Tocar pensando, tangendo, perdendo, sentindo a materialidade incontornável e indefinível das coisas. Energia cinética, energia escura, ondas, plasmas, volumes indefinidos, *it*, tecidos ultrafinos da vida. *O âmago do sensível. E vibra-me este it*. *Estou viva. Como uma ferida, flor na carne* (AV, 68). Uma arte antiga de corpo, uma estética. Tocar pensando é abrigar o caimento e a cegueira do contato: tatear: *Caíra numa arte antiga de corpo e este procurava a si mesmo*

tateando na ignorância (CS, 76). Escutar com os dedos. Tatear não é moldar, conformar: é ver com as mãos: sensificar aquilo que não se vê. Como diria Deleuze, *inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito* (2000:17). Tocar a alma, essa matéria mais sutil que nos compõe. É possível que a maneira de tocar a alma seja exatamente criar vibrações, rotações, saltos, movimentos, espasmos e expansões*: Viver a vida que não é mais a de meu corpo – a isto eu chamo de alma impessoal?* (PSGH, 84). A alma é uma pele ilimitada, plástica, cósmica, caótica que nos implica e nos explica no mundo, no espaço:

> Porque minha alma é tão ilimitada que já não é eu, e porque ela está tão além de mim – é que sempre sou remota a mim mesma, sou-me inalcançável como me é inalcançável um astro. Eu me contorço para conseguir alcançar o tempo atual que me rodeia, mas continuo remota em relação a este mesmo instante (PSGH, 84).

Eu estou dentro, eu estou fora. Eu balanço, eu abalo, danço, me lanço, eu salto. Relembremos Serres: *a alma habita um quase-ponto onde o eu se decide* (2001:15). Eu fissurado, rachadura por onde não cessa de crescer uma atmosfera vibrátil, um volume, um espaço de deslocamento tátil, a alma, podemos *procurá-la de maneira superficial* (*Idem*), nas pregas da superfície, nas adjacências dos corpos:

> Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence – é aquela que toca na minha fronteira com o que já não é eu, e à qual me dou. Toda a minha ânsia tem sido esta proximidade inultrapassável e excessivamente próxima. Sou mais aquilo que em mim não é (PSGH, 127).

Eis G.H. diante da barata, diante não, ao redor, no meio, no entremeio, nos vincos, nos vínculos e vibrações do nó vital: *eu estava dentro da zona de vibração coesa e controlada do nó vital. O nó vital vibra à vibração de minha chegada* (PSGH, 140). A vibração é a

condição do tocar (e é preferível que escreva tocar, e não toque, tocar, no infinitivo, desconhecido, neutro que tolera as sacudidas das flexões), é o tocar que não organiza a desorganização e pulsação do contato: *que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma* (PSGH, 19). G.H., a artista plástica, quer *correr o risco de ser esmagada pelo acaso* (*Idem*), perder a forma, perder-se para encontrar no inesperado tremor de linhas o proibido tecido da vida:

> Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. É proibido dizer o nome da vida. E eu quase o disse (PSGH, 19-20).

O risco é uma energia súbita que se forma do atrito dos corpos (como no riscar o fósforo); arriscar é percorrer essa zona instável, ondulante e fugidia: correr o risco. O risco, o traço, a raia, o contorno, é passagem, entrelaçamento de linhas de forças, linhas energéticas, tecido trépido, acontecimento do texto, textura. Vibra o que está vivo. Porque o vivo não se confirma nem se conforma em si: *não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo* (PSGH, 15). Viver é uma inconformação, uma insubmissão, um levante, um nascimento constante: *viver não é vivível* (PSGH, 25). Na vitalidade dos encontros que nos trans-borda (nos a-borda com linhas pulsantes) atravessamos forças pré-individuais e somos atravessados por forças transindividuais, de modo que vacilamos entre o individual e o coletivo, somos esses sismos em equilíbrios metaestáveis, exodermes vibráteis.

Assim, as personagens claricianas experimentam o mundo nas fronteiras. Do rádio de Perseu, por exemplo, Clarice só nos faz saber do seu arranjo invisível (vizinhanças virtuais, virtualidades vibrantes), suas ramificações hápticas com as gotas da chuva, seus limiares crepitantes:

> O rádio crepitava. Perseu escutava com força pacífica alisando o peso de papéis da mesinha. (...) Se não entendia as notas escuras, acompanhava-as com uma pequena parte enigmática sua que se comprazia na nitidez do mistério. Quando a música cessou desligou o rádio. As gotas tombavam da calha e a bilha que o chefe da estação deixara fora enchia-se d'água (CS, 168).

Não é só Perseu quem ouve essa música háptica, também Lucrécia parece apalpar as mutações do fogo, dedilhar cada nanopartícula de um movimento que faz de São Geraldo uma confluência vibrátil entre luz, sombra, som e abalos:

> Em momentos a música do coreto era trazida pelo ar – a retreta proliferava sob as luzes amarelas. Mas o som se retinha à beira das ruas desertas. Lucrécia olhou para cima também, com alguma insolência. Mas em cada janela da cidade deserta um homem se balançava na sombra das venezianas – as venezianas oscilavam. A mocinha estremecia de medo de estar viva (...) sábado era noite de bêbados. Um papel estremecia no chão (...) Tocou a campainha longamente ...
>
> A estridência inesperada do som atravessava o espaço escuro. A moça parecia ter tocado a campainha de outra cidade. (...)
>
> Então os sinos subitamente sacudiram-se em vidro, espargiram-se da retreta sobre a cidade, fogos de artifício espoucaram. As coisas se quebravam em desastre quase antes dela se abrigar (CS, 14-15).

No interior das exterioridades, na comunidade espacial e temporal das sensações, Lucrécia, no seu exercício tátil, polia quase desajeitada, operária, dando dobras, pregas, cordas, fios friccionados, nervuras, movimentos à matéria bruta de São Geraldo:

> Era um trabalho paciente o de descer as escadas e subi-las, de olhar com nudez de cima, esquadrinhas a poeira, experimentar com os passos o patamar ou examiná-lo por horas. Afinal decidindo-se, começou a arear de joelhos a pedra do patamar. Esfregou o corrimão da Biblioteca com a manga, cuspiu para dar brilho.
>
> Esfregava, forjava, polia, torneava, esculpia, o mestre carpinteiro demente – preparado pálida todas as noites o material da cidade – e talvez no fim conhecesse – conhecia apenas de noite – a prova indireta. Ariando a pedra com perseverança, inclinando-se do alto com o pano de pratos na mão (CS, 85).

Lucrécia é imparável no seu trabalho de afinação, meio música, meio artesã, ela aria, esfrega as vasilhas, esfrega as unhas no couro da poltrona, engraxa os sapatos, procurava a espessura mínima, limiares, vizinhanças até que *em pouco, como um verdadeiro trabalhador, ela não sabia quem lavava e o que era lavado – tão grande era sua eficiência* (CS, 94). Transparência densa, fímbria de luz, uma infimidade a separa do mundo feito da sua própria carne: *Quando procurava outro pedaço de sabão, não lhe ocorreria não achá-lo: lá estava ela, à mão. Tudo estava à mão* (CS, 94). À mão, não porque disponível, mas porque tocado-tocante, coisa sensível, tocada no seu limite intocável:

> Lucrécia não seria bela jamais. Tinha porém um excedente de beleza que não existe nas pessoas bonitas. Era basta a cabeleira onde pousava o chapéu fantástico; e tantos sinais negros espalhados na luz da pele davam-lhe um tom externo a ser tocado pelos dedos (CS, 35).

Como corpos, as coisas estão expostas na clareza da sua opacidade: *Mesmo o erro era uma descoberta: Errar fazia-a encontrar a outra face dos objetos e tocar-lhes o lado empoeirado* (CS, 99).

Por sua vez, Lóri, na sua aprendizagem amorosa, nos seus roces com o mundo, vivencia tateabilidades de potências informadas. Como ela coincidia, tangenciava com as folhas, num almoço com Ulisses, uma caiu da árvore em cima da mesa. Então, seu amante lhe dá um

presente, a carne da folha. Sarcofila é a pegadura da polpa da pétala com as pontas dos dedos: é pele-palavra:

> Ele esmagava uma folha que caíra da árvore sobre a mesa do bar. E como para lhe dar de presente alguma coisa, ele disse:
>
> – Sabe o que é sarcofila?
>
> – Nunca ouvi esta palavra, respondeu.
>
> – Sarcofila é a parte carnosa das folhas. Segure esta e sinta.
>
> Estendeu-lhe a folha, Lóri tateou-a com dedos sensíveis e esmagou-lhe a sarcofila. Sorriu. Era lindo dizer e pegar em: sarcofila (ALP, 106).

É trabalho do tato, quer dizer, da energia do contato, construir arquiteturas comunitárias: superfícies, quícios, dobradiças, arestas. Desse modo, Ulisses compõe, com a parte mais quente de Lóri, e, igualmente, dobrável, seu regaço, uma energia em trânsito, um calor que des-dobra do contato de sua cabeça com o colo de sua amada. O crânio, diz Beckett (*apud* Didi-Huberman 2009) , é o abrigo último tomado no afora. Ele é uma concavidade aberta que alberga as sístoles e as diástoles do cérebro. O cérebro é carne. A cabeça é caixa, cálice, casca. Convexidade: a mão curva a cabeça. Conversões tópicas: a mão, a cabeça, o colo. A exata decisão do limite: escoriação: um espaço para perder o lugar: o afora: o que é dentro, treme, transborda, vazio-pleno, espaçamento: Lóri e Ulisses no desamparo, no estreito desfiladeiro da queda comum:

> E ela pôde fazer o seu melhor gesto: nas mãos que estavam a um tempo frementes e firmes, pegar aquela cabeça cansada que era fruto dela e dele. Aquela cabeça de homem pertencia àquela mulher.
>
> Nunca um ser humano tinha estado mais perto de outro ser humano. E o prazer de Lóri era o de enfim abrir as mãos e deixar escorrer sem avareza o vazio-pleno que estava antes encarniçadamente prendendo-a. E de súbito o sobressalto de alegria: notava que estava abrindo as mãos e o coração mas que se podia fazer isso sem perigo! Eu não estou perdendo nada! Estou enfim me dando e o que me

> acontece quando eu estou me dando é que recebo, recebo. Cuidado, há o perigo do coração estar livre?
>
> Percebeu, enquanto alisava de leve os cabelos escuros do homem, percebeu que nesse seu espraiar-se é que estava o prazer ainda perigoso de ser. No entanto vinha uma segurança estranha também: vinha da certeza súbita de que sempre teria o que gastar e dar (ALP, 144-145).

Na emergência do mergulho amoroso Lóri com *a vitalidade de uma camponesa* (ALP, 146) cavalga sua linha de fuga como um animal recém-nascido, frágil, forte, informe: *Ela se sentiu perdendo todo o peso do corpo como uma figura de Chagall* (ALP, 147). Assim, em êxtase, fora de si, sem si, no fora, na orla, no risco do abraço ela *estendeu o braço no escuro e no escuro sua mão tocou no peito nu do homem adormecido: ela assim o criava pela sua própria mão e fazia com que esta para sempre guardasse na pele a gravação de viver* (ALP, 145). Trepidações, oscilações: outra suspensão: *ele se interrompeu beijando demoradamente sua carne perfumada* (ALP, 153).

Mistério estético

O pensamento passa pelas mãos, por um espaço háptico, por uma rede de contatos, por abalos, por vibrações, por todos os desgarros que criam cortes e correntes vitais. Corpúsculo de Ruffini, corpúsculos de Pacini, corpúsculos de Meissner, Vater-Pacini, discos de Merkel, bulbos terminais de Krause, terminações nervosas livres, toda uma poderosa maquinaria mantém, à nossa revelia, uma circulação constante entre nosso dentro e nosso fora. Forma a pele. Os lábios e as pontas dos dedos são as partes mais sensíveis do nosso corpo, por possuírem um maior número de terminações nervosas. No contato se põem a funcionar essas ramificações cutâneas que nos

conectam com o mundo e que criam mundos nesse movimento. *Mãos sensíveis sabem de cor* (ME, 289) aprende Martim. Saber pelas cordas, pelos fios, por um fio – *vivo por um fio* (SV, 34) – pelo corte, pelos poros acentrados da pele. A mão sabe as pulsações rítmicas com mundo, sabe de cor, de coração, de acorde dissonante. Dessa maneira, de *manus,* Vitória conhecia Martim: tendo sido tocada. No tocar, diz Didi-Huberman, o objeto do conhecimento se converte em uma matéria que nos envolve, nos descentra; quando tocamos algo com a mão, o lugar preciso do contato se torna invisível, esta é a paradoxal do contato, a produção de uma visualidade ainda quando acontece um toque cego (2009:20)*: estendendo a mão no escuro e pegando uma maçã, ele reconhece nos dedos tão desajeitados pelo amor uma maçã* (ME, 284). Tocar, então, sensibiliza um ponto-cego, produz um espaçamento tátil que nos permite experimentar aquilo que é irredutível ao conhecimento:

> Agora que sabia fatos sobre Martim, agora que finalmente o olhava de olhos abertos, agora ela o desconhecia. E como um cego que tivesse recobrado a visão e não reconhecesse com os olhos aquilo que mãos sensíveis sabiam de cor, ela então fechou um instante as pálpebras, tentando recuperar o conhecimento íntegro anterior (ME, 289).

Coccia (2010) diz que o limite do organismo é um lugar de existência e de vida, um ornamento no qual aquilo que é mais exterior fala daquilo que é mais interior. Ele chama esse limite de ornamento e completa dizendo que o exercício da faculdade da aparência, a potência do ornamento é o meio pelo qual cada natureza se expressa. Clarice diz que o âmago do sensível, o âmago do é: *tremeluz e é elástico. Como o andar de uma negra pantera lustrosa que vi e que andava macio, lento e perigoso* (AV, 26). E o âmago não é o centro ou a essência, é um tecido líquido-gelatinoso que transforma a substância em maneira, em trabalho das mãos, em

técnicas do corpo, em ternura do tato. A pele é a arte da existência, artesanato de vida, ela se expressa ao máximo. Assim, tocar é limite, é no limite, des-faz limites, ilimita, imprime o movimento daquilo que permanece intocável. Desse modo Martim busca o seu limite, fica de pé, de corpo inteiro, aberto, exposto, disposto a afetar e ser afetado, implicando, explicando-se na pele:

> Porque havia um modo de entender que não carecia de explicação. E que vinha do fato final e irredutível de se estar de pé, e do fato de outro homem também ter a possibilidade de ficar de pé – pois com esse mínimo de estar vivo já se podia tudo (ME, 284).

Que pode um corpo exposto a outros corpos? Experimentar:

> Mas experimentar o que? Experimentar essa coisa que nós somos e que vós sóis? É verdade que a maior parte do modo de experiência vem com dor, mas também é verdade que esse é o modo inescapável de se atingir o único ponto máximo, pois tudo tem um único ponto máximo, e cada coisa tem uma vez, e depois nos preparamos para a outra vez que será a primeira vez – e se isso é confuso, nisso tudo somos inteiramente amparados pelo que somos, nós que somos o desejo (ME, 310).

A experimentação sobre nós mesmos, comentam Deleuze e Parnet, é nossa única chance para todas as combinações que nos habitam. Mas experimentar não é chegar a ser, é justo o contrário, é devir nas mutações, irrupções, riscos e escoamentos. Por isso o filósofo francês diz que a experimentação é involutiva, ela não está nem no início nem no fim de alguma coisa, ela está entre, no meio, na adjacência. Experimentar é viver, experimentação-vida: *nunca se sabe de antemão, pois já não se tem nem futuro nem passado* (1998:39). Em suas aprendizagens, as personagens claricianas não passam por processos de cognição, mas por mobilidades que anunciam a experiência ou o viver não como uma conformação a uma forma, fórmula, molde, modelo ou matriz, senão como a

exigência de uma inconformação, uma insubmissão, a emergência de uma potência que encontra em sua efetuação a única verdade, o único nível, a única ontologia im-possível:

> Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação (PCS, 114).
>
> – Bom é viver...
>
> – Mau é não viver... (PCS, 63).
>
> A única verdade é que vivo (PCS, 28).
>
> Viver era o único pensamento que se pode ter (ME, 253).
>
> Pois viver é somente a altura a que posso chegar – meu único nível é viver (PSGH, 20).
>
> A vida era tão forte que se amparava no próprio desamparo. De estar viva – sentiu ela – teria de agora em diante, que fazer o seu motivo e tema (ALP, 140).
>
> Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver, não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço (AV, 35).
>
> Corro perigo como toda pessoa que vive (AV, 51).
>
> Recuso-me porém a qualquer missão. Não cumpro nada: apenas vivo (AV, 66).
>
> Vivo sem modelos. Escrevo sem modelos (SV, 82).
>
> Vivo de esboços não acabados e vacilantes (SV, 86).

Há nessa postura, ou nessa impostura, para usar uma expressão de Foucault, uma *estética da existência*, assim como a pulsação dos movimentos metamórficos e convulsivos do corpo, de uma plasticidade vital. Não saber de antemão, saber ao correr das mãos, com os gestos, traços, linhas inscritas no ar que compartilhamos. Saber esses desenhos, essas excrituras, esculturas que nós somos no espaço constituído com outros corpos: *quem sabe se o essencial não foi destinado a ser compreendido, se somos cegos por que insistimos*

em ver com os olhos, por que não tentamos usar estas nossas mãos entortadas por dedos? (ME, 311). Skoda (1995) diz que o espaço se constrói a partir do que se manipula, se sopesa, de modo que não existe espaço sem tateabilidade. Portanto, tocar é criar também criar espaços. Nesse sentido, Didi-Huberman (2009) conta que uma escultura é a transformação em objeto dos atos sutis do lugar, é a aparição de um lugar. G.H., falando de sua atividade artística, diz que a escultura lhe forçava a lidar com aquilo que já não era ela:

> Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu (PSGH, 30).

O que não era ela, seguramente, era o barro, a argila, a pedra, o mármore, a madeira, mas também a fricção, a lixação, o polimento, a modulação, o som e os limites dos seus dedos com o barro, a plasticidade criadora do contato com a argila, a pedra. O que não era ela era a textura, a tateabilidade que se confunde com ela e a sobrepassa, que se confunde com o material usado e o sobrepassa. Dessa forma, a simples conjunção de bolinhas de miolo com seus dedos apresentam um sentido implicado nessa ação, que não pode ser explicada fora dessa ação:

> O mundo era um lugar. Que me servia para viver: no mundo eu podia colar uma bolinha de miolo na outra, bastava justapô-las, e, sem mesmo forçar, bastava pressioná-las o suficiente para que uma superfície se unisse a outra superfície, e assim com prazer eu ia formando uma pirâmide curiosa que me satisfazia: um triângulo reto feito de formas redondas, uma forma que é feita de suas formas opostas. Se isso me tinha um sentido, o miolo de pão e meus dedos provavelmente sabiam (PSGH, 32).

Se trata de um mecanismo experimental, não tem princípio nem finalidade, deixa-se conduzir pela exterioridade das relações: *Da*

escultura, suponho, veio meu jeito de só pensar na hora de pensar, pois eu aprendera a só pensar com as mãos e na hora de usá-las (PSGH, 33). No ato de esculpir, G.H. se vê obrigada a enfrentar o processo, o evento, o acontecimento. O mesmo ocorre com Ângela e a personagem de *Água viva* e a escrita:

> Pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo como buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje. E que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena: porque na minha escuridão enfim treme o grande topázio, palavra que tem luz própria (AV, 18).

> Sou extremamente tátil. Grandes aspirações postas em perigo, nas grandes aspirações é inerente o grande risco. Eis um momento de extravagante beleza: bebo-a líquida nas conchas das mãos e quase toda escorre brilhante por entre meus dedos: mas beleza é assim mesmo, ela é um átimo de segundo, rapidez de um clarão e depois logo escapa (SV, 48).

O mesmo ocorre com Martim, Lucrécia, Joana, Virgínia e suas ontogêneses. É *corpo que, quando exacerbado, pode se tornar espírito* (ME, 252). A espiritualidade, propõe Simondon (2012) não é somente aquilo que permanece, mas também aquilo que brilha em um instante entre duas espessuras indefinidas de escuridão e se esquece para sempre. *Excadescere,* o que cai fora, o fora. *Espiritualidade do instante*, designa o pensador francês, que não busca a eternidade e sim ilumina como a luz de uma mirada para logo extinguir-se. O espiritual é antes de mais nada aquilo através do qual se efetua em nós o acesso ao indeterminado, ao desconhecido:

> O homem olhou dócil o passarinho. Sem comando próprio, seus dedos agora inocentes e curiosos deixaram-se obedecer aos movimentos extremamente vivos da ave, e abriram-se inertes: o pássaro voou numa faísca de ouro como se o homem o tivesse lançado. E empoleirou-se inquieto na pedra mais alta. De lá olha o homem piando sem cessar.

> Por um instante paralisado, Martim olhou-o e olhou as próprias mãos, que, vazias, o olhavam atônitas (ME, 27-28).

Já não é possível precisar quem faz quem e o que está sendo feito, se um pássaro, uma mão ou o tempo: *Segurar passarinho na concha meio fechada da mão é terrível, é como se tivesse os instantes trêmulos na mão* (AV, 45). A tremulação, o es-pasmo se dá em função da flexibilidade mesma dos corpos, da sensação de tocar a exuberância de um esvanecimento. Tocar algo fluído, algo vivo:

> Mas o que ela amava acima de tudo era fazer bonecos de barro, o que ninguém lhe ensinara. Trabalhava numa pequena calçada de cimento em sombra, junto à última janela do porão. Quando queria com muita força ia pela estrada até o rio. Numa de suas margens, escalável embora escorregadia, achava-se o melhor barro que alguém poderia desejar: branco, maleável, pastoso, frio. Só em pegá-lo, em sentir sua delicadeza alegrezinha e cega, aqueles pedaços timidamente vivos, o coração da pessoa se enternecia úmido, quase ridículo. Virgínia cava com os dedos aquela terra pálida e lavada – na lata presa à cintura iam-se reunindo os trechos amorfos. O rio em pequenos gestos molhava-lhe os pés descalços e ela mexia os dedos miúdos com excitação e clareza. Com as mãos livres, então, cuidadosamente galgava a margem até a extensão plana. No pequeno pátio de cimento depunha sua riqueza. Misturava o barro à água às pálpebras frementes de atenção – concentrada, o corpo à escuta, ela podia obter uma proporção exata e nervosa de barro e de água numa sabedoria que nascia naquele mesmo instante, fresca e progressivamente criada. Conseguia uma matéria clara e tenra de onde de poderia modelar um mundo (L, 32).

Que belíssima cartografia tátil. Passagem do virtual para o atual, o nascer de uma forma sem forma. O artista plástico Giuseppe Penone (1999) defende que todos os elementos são fluidos, a pedra, a montanha, é só questão de tempo para que o que chamamos de duro se torne um material maleável. E ele buscou essa maleabilidade nos umbrais. O carbono, por exemplo, para ele, supõe um limite muito tênue entre mineral, vegetal e animal, de modo que busca

escavar, provocar torções para extrair luz, *conseguir ver o olho da terra*. No entanto, perfurar não é desvelar, é terra obrada, tocada, aberta, uma passagem para as metamorfoses das formas, para os estados nascentes das formas. Não me parece casualidade que Clarice tenha escolhido o rio como paisagem para percorrer, para conhecer com o tato e que ao mesmo tempo percorre Virgínia, molda-lhe os pés descalços, excita-lhe os dedos, as pálpebras e coloca todo seu corpo à escuta. Estar à escuta é uma maneira de ser modulada pelos estímulos do espaço, ser afetada por outros corpos. Há, portanto, um complexo sistema de interações de forças que não se reduz a um esquema modulador-modulado. Vimos como a água, como elemento rítmico, como movimento do movimento, sensibiliza uma matéria-fluxo que nos sugere o real como devir e vibração. A presença do rio, desse modo, nos insinua o acontecer (nascimento e devir) das coisas. Simondon considera que a matéria é matéria porque contém uma propriedade que lhe permite ser modelada, sendo que ser modelada não é sofrer deslocamentos arbitrários, mas ordenar sua plasticidade segundo forças que estabilizam a deformação. De modo que essa operação envolve condições interelemental e intraelemental: *la forma pura ya contiene gestos, y la materia primera es capacidad de devenir; los gestos contenidos en la forma encuentran el devenir de la materia y lo modulan* (2009:52). Para que a matéria possa ser modulada, segue o autor, é preciso que ela seja no momento em que o obrero a confina no molde, realidade deformável, realidade que possui inércia e consistência, mas também força, realidade sem forma definida, senão todas as formas indefinida e dinamicamente:

> para que la arcilla llene el molde, no basta que sea plástica: hace falta que transmita la presión que le imprime el obrero y que cada punto de su masa sea un centro de fuerzas; la arcilla hace su camino en el molde que llena; propaga consigo, en su masa, la energía del obrero.

> Durante el tiempo del llenado se actualiza una energía potencial (*Idem*).

Desse processo, que Simondon chama de individuação, ele ainda faz duas considerações muito férteis para entender as composições hápticas claricianas. Ele diz que é enquanto forças que matéria e forma são postas em presença e que a unidade matéria-forma, no momento da aquisição de forma, está em regime energético. As personagens claricianas estão constantemente se des-fazendo, individuando-se; elas são, como já foi dito e repetido, processuais e larvares; são, assim, *realidades deformáveis* em regime energético com o mundo, num mundo onde cada corpo, cada coisa, cada objeto é uma força em relação com outras forças em um constante transformar-se. Dito de outra maneira, não temos a relação clássica binária sujeito-objeto nem força-forma, qualquer gesto, coisa ou momento, na sua dinâmica narrativa, tem capacidade de devir pontos sensíveis e singulares em relação com o mundo, ou, antes, com os movimentos, potências e intensidades do mundo. De modo que esse regime energético ou campo de forças é possível porque Clarice coloca todas as coisas no mesmo *plano energético.* Isso não quer dizer homogeneizar as diferenças, mas não hierarquizar, horizontalizar as relações. Talvez mais do que horizontalizar, acentralizar, tirar o humano do centro. É apostar nas relações e nas forças informais do mundo. Deleuze e Guattari assinalam que crer no mundo é crer nas suas potencialidades *para fazer nascer ainda novos modos de existência mais próximos dos animais e dos rochedos* (2010:96). Estando o humano, a subjetividade descentralizada, a percepção não estará mais na relação sujeito-objeto, estará no limite dessa relação, nas indivisões orgânicas, nas *emanações fluídicas*, nas composições cósmicas, nas perturbações caóticas, no *mundo mágico*

primitivo, onde objeto, sujeito e universo constituem uma rede de traços que concentram energia, espaço e tempo:

> Entrei num reino silencioso do que é feito pela mão vazia do homem: entrei no domínio da coisa. A aura é a seiva da coisa. Emanações fluídicas me cegam ofuscantes a visão. Tremo trêmula. Tremulo tremida. Há algo de esquálido no ar. Aspiro-o sôfrega. Quero impregnar-me toda com a física do que existe em matéria. A aura da coisa vem do avesso da coisa. Meu lado avesso é um esplendor de aveluda luz.
>
> O espírito da coisa é a aura da coisa que rodeia as formas de seu corpo. É um halo. É um hálito. É um respirar. É uma manifestação. É o movimento liberto das coisas. Eu amo os objetos vibráteis na sua imobilidade, assim como eu sou parte da grande energia do mundo. Tanta energia tenho eu, que ponho as coisas estáticas ou dotadas de movimento no mesmo plano energético. Tenho em mim, objeto que sou, um toque de santidade enigmática. Sinto-a em certos momentos vazios e faço milagres em mim mesma: o milagre do transitorial mudar de repente, a um leve toque em mim, a mudar de repente de sentimento e pensamento, é o milagre de ver tudo claríssimo e oco (SV, 107).
>
> Não, a vida não é uma opereta. É uma trágica ópera em que num balé fantástico se cruzam ovos, relógios, telefones, patinadores do gelo e o retrato de um desconhecido morto no ano de 1920 (SV, 104-105).
>
> Um objeto pensa um outro objeto e nossas auras se confundem (SV, 109).
>
> (...) ela se comunicava silenciosa com os objetos ao redor numa certa mania tenaz e despercebida que no entanto estava sendo o seu modo mais interior e verdadeiro de existir (L, 123).
>
> (...) grande parte do seu existir não era coisa? Era essa a sensação: grande parte de seu conjunto vivia a própria força desconhecida, seguindo um rumo imponderável (L, 125).

Quando a percepção se entremeia numa multiplicidade de forças virtuais, atuais e reticulares, se estabelece vínculos de

experimentação. Assim, cada coisa, cada objeto nos oferece uma experiência estética, nos situa na primeira etapa da relação com o mundo, etapa mágica, segundo Simondon (2007), onde se dá um vínculo vital entre o humano e o universo, onde o humano se encontra ligado a um cosmo experimentado como meio, como nascimento de uma rede de pontos privilegiados de intercâmbios entre o ser e o espaço. Nesse sentido, é extremamente belo escutar Ângela falando de um objeto mágico que ela comprou, um objeto que acontece nas suas mãos, que parece um *de repente*, que nasce com seu sopro e vibra esse contato em notas tremeluzentes no ar:

> Comprei uma coisa pela qual perdidamente me apaixonei: o preço não importa, esse objeto vale o ar. Tem essa coisa uma base sólida de metal, muito concisa. Nesse cilindro faiscante há uma levíssima abertura. Nesta se põem hastes delicadas e finas. E em cima de cada haste fica em glória uma bolinha redonda e pequena que parece uma joia de prata de lei. Esse objeto é mágico. Basta um sopro ou um leve toque de mão – e ele vibra todo se confundindo tremeluzente com o ar. É um objeto de lua ou de sol? parece uma boa notícia, parece um susto alegre, parece um "de repente". São trinta bolinhas e hastes. Mas você se engana: quando elas se põem a vibrar e a mexer-se parecem um delicado trilhão de bolinhas. Mais outra coisa ele tem: quando se acendem as luzes da sala, as bolinhas fazem sombra, verdejantes. E tem mais: quando vibra resulta do leve entrechoque das bolinhas entre si – resultam umas notas musicais. E esse objeto se for bem trabalhado e impulsionado canta ligeiro – ligeiro dó-ré-mi (SV, 113).

Simondon (2007) defende que não são as coisas, as máquinas que alienam o humano, senão que o humano aliena as máquinas e nesse movimento aliena também a si mesmo. Ele fala em escravidão dos objetos pelos humanos. Temos, por exemplo, total poder de desfazermo-nos de um celular, não porque não funciona mais, mas porque cansamos da cor ou porque o novo modelo inclui uma função que mesmo sem precisarmos, queremos tê-la porque a propaganda

nos convence de que é uma melhoria significativa, não no mecanismo, – já faz muito tempo que o capital deixou de nos convencer até mesmo da funcionalidade das coisas para nos envolver na trama libidinal do consumo – senão uma melhoria na nossa vida. Desse modo, desfazemo-nos do celular, do carro, da casa, da cama, da roupa como se eles não fossem instâncias nas quais nos encontramos irremediavelmente vinculados com o mundo, para recebermos sua influência e também para agirmos sobre eles, como se eles não fossem pontos de contato e de realidade mista e mútua dos lugares de intercâmbio e comunicação. Transferindo essa dinâmica afetiva ao capital, escravizamos os objetos ao nosso desejo consumista e nosso desejo, igualmente consumido, perde a ligação com mundo. Merleau-Ponty (1999) diz que encontra o outro nos objetos do mundo, isso porque qualquer objeto é a estruturação singular da vasta e flexível experiência reticulada, ou seja, cada objeto concentra a capacidade de dirigir a uma parte do mundo que representa particularmente e da qual traduz a realidade em comunicação com o humano.

Os objetos não são meros instrumentos utilitários, todo objeto traz em si a energia, o tato, o contato, a técnica de homens e mulheres, são ponto de acesso a um domínio da realidade. Eles existem e seu modo de existência denuncia o caráter relacional da técnica. O ser humano como ser técnico, diz Simondon (2007), tem a capacidade de relacionar o atual com o virtual. Nesse sentido, ainda com Simondon, a vida não é uma substância distinta da matéria, ela supõe processo de integrações e de diferenciação que não pode ser dados por outra coisa que não seja estrutura física. Mesmo o pensamento é um processo mais profundo que trabalha a matéria. Clarice formula algo muito próximo disso: *Um homem imaginou Deus e fez uma cadeira, nessa cadeira deve estar um pouco da energia*

desse homem. Tal é o espírito das coisas feitas, coisas vividas (SV, 127).

Todo devir do pensamento humano, toda invenção, toda técnica, comenta Simondon, é antes de tudo um meio de liberação e redescobrimento do humano. No entanto, se converte, no desenvolvimento histórico, em instrumento que se volta contra seu próprio fim e torna servil ao humano. A proposta simondiniana acerca dos objetos é, na sua própria formulação, ética, assim como nos oferece novos elementos para pensar a liberdade: não há liberdade fora dos entrelaçamentos e nós vitais que fundamentam nossa experiência no mundo; só é livre quem mantém uma relação ética com o universo. Do mesmo modo que em Simondon, a ética clariciana acontece no nível vital que constitui a experiência, portanto descentra a subjetividade humana para colocar no centro a relação: *Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana* (PSGH, 128).

Já vimos que para Clarice tudo está no mesmo plano energético, *tudo que está vivo é feito do mesmo* (PSGH, 35), que a coisa é a materialização da energia aérea. As coisas são estruturas inteligentes das forças da natureza. Nesse sentido tudo é coisa: *Olha só o que é tudo: é um pedaço de coisa* (PSGH, 139) palavra – *palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo. Eu a concretizo* (SV, 104), gente, afetos, *a barata é um objeto de grande luxo* (PSGH, 75). No entanto, as coisas não humanas e as coisas feitas pelas mãos humanas, os objetos técnicos, têm uma maneira peculiar de pensamento:

> Eis a forma alçada da mesinha. Quando uma coisa não pensava, a forma que possui era o seu pensamento. O peixe era o único pensamento do peixe. O que dizer então da chaminé. Ou daquela folhinha de calendário que o vento arrepiava. (...) O segredo das coisas estava em que, manifestando-se, se manifestavam iguais a elas mesmas (CS, 69).

A forma é o pensamento das coisas porque sua forma comporta o afeto, a força, a energia do universo modulados no seu corpo: *Peguei a alegria e fiz dela como cristal brilhíssimo no ar. A alegria é um cristal. Nada precisa ter forma. Mas a coisa precisa estritamente dela para existir* (SV, 113). Desse modo, os inúmeros objetos que aparecem na sua obra, caixa-preta, bule, relógio, gradil preto, carro, guindaste, girafa de ferro, bibelôs, espelhos, passarinho empalhado, caixa de madeira com vista dos Alpes na tampa, vitrola, violino, palito de fósforo, lata de lixo, vasos, quadros, janelas, estofado, quina de mesa, mesa redonda, poltrona, colar de pérola, corrente de ouro, lingote de ouro, diamantes, brilhantes, broche, brincos, parafuso, anel de pérolas, anel de diamante, engastado em ouro branco, colar de coral, diadema, jade, caco de vidro, esmeralda, topázio, pedras, safira, pulseira, platina, ametista, ônix, elevador, cinzeiro, cesta de papel, trinco da porta, madeira, pedaço de ferro, de saibro, de vidro, jarro, chão, veneziana, o depósito de garrafas, o caixote de madeira, o livro apodrecido de contadoria, um pano sujo, guarda-roupa, cadeira abafadores de bule, são pensamentos, são informações (virtuais) acolhidos em alguma forma, são maneiras singulares de acessar o mundo:

> E, arremessado de longe, um objeto confuso que à frente da cara se formou nítido e engrandecido: a cadeira perfeita.
>
> Lucrécia Neves olhou-a e fez com o rosto, imperceptível, a expressão da cadeira.
>
> O pensamento neste instante era afinal muito inocente e visível: um pensamento com quatro pernas, um assento e um espaldar. Com

> esta reflexão parecia ter possuído até o fim a perfeição das coisas (CS, 103).

Entretanto, as formas são arranjos metaestáveis, uma vez que *a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente* (PSGH, 141). Os objetos, por estarem feitos de matéria, e de suas emanações fluídicas, possuem uma dinâmica interna, estão vivos, portanto, envelhecem e morrem: *Um objeto envelhece porque tem dentro de si dinâmica* (SV, 128); *cada coisa é consigo mesma – consiste em si, adere a si mesma* (SV, 107). Nesse sentido, Clarice diz: *Se uma pessoa não as compreendia (as máquinas), estava inteiramente fora, quase isenta deste mundo. Mas se as compreendia? Se as compreendia estava inteiramente dentro, perdida* (CS, 124). Não entender as coisas, ou seja, tratá-las como objetos sem dinâmica própria, sem vida e pensamento é perder a diversidade de mundo, as infindáveis possibilidades de mundo, mas, ao mesmo tempo, entendê-las é implicar-se num mundo todo vivo – e *um mundo todo vivo tem a força de um inferno* (PSGH, 27) – fluido, inapreensível:

> Como dizer que os bibelôs estavam ali? Fitou ela com brutalidade essas coisas feitas das próprias coisas, falsamente domesticáveis, galinhas que comem por vossas mãos mas não vos reconhecem – apenas emprestadas, uma coisa emprestada à outra e a outra emprestada à outra. Conservando-se sobre as prateleiras ou mantendo-se indiferentemente no chão e no teto – impessoais e orgulhosas como um galo. Pois tudo o que fora criado fora ao mesmo tempo desencadeado (CS, 102).

Coisa criada, coisa desencadeada, coisa em processo, vibrante da sua matéria-vida. E novamente reaparece o que considero uma persistência ética clariciana: possuir a coisa sem possuí-la. Possuir não é ter para si, é ter-se, tecer-se nos entrelaçamentos com o mundo. Para isso ela pratica dois movimentos complementares:

aproximar-se ao máximo de tudo, *entrar no inferno da matéria viva – que espécie de inferno me aguardava? mas eu tinha que ir* (PSGH,63), tocar, *impregnar-se toda com as físicas do que existe em matéria* (SV, 107), pegar, *ficar imunda de alegria* (PSGH,77), dobrar-se, intrincar-se: *quando observa as coisas, age como um liame que a une a elas* (SV, 105), mas continuando o descontínuo, o irredutível e o inabordável das coisas:

> Nesse novo universo, a uma distância de abismo, estava o parafuso no chão (CS, 54).
>
> Nem ela própria podia aproximar-se desse campo criado que uma cadeira torna inabordável. Como era lenta, as coisas à força de serem fixadas ganhavam a própria forma com nitidez – era o que às vezes conseguia: atingir o próprio objeto (CS, 68).
>
> E fascinar-se: porque eis a mesa no escuro. Elevada acima de si mesma pela sua falta de função. As outras coisas ingurgitadas pela própria existência, enquanto o que pelo menos não era maciço, como a mesinha oca de três pernas – não possuía, não dava – era transitório – surpreendente – pousado – extremo (CS, 68-69).

Vinculando-se a *cada objeto hiperfísico* (CS, 54) de forma experimental e em rede, Clarice devolve às coisas o modo *mágico* de sua existência, sua força de divergência, todavia, compensada por uma força de convergência, por meio de uma função relacional:

> Mas eu também quero pintar um tema, quero criar um objeto. E esse objeto será – um guarda-roupa, pois que há de mais concreto? Tenho que estudar o guarda-roupa antes de pintá-lo. Que vejo? Vejo que o guarda-roupa parece penetrável porque tem uma porta. Mas ao abriá-la vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função do guarda-roupa: conservar no escuro os travestis. Natureza: a inviolabilidade das coisas. Relação com pessoas: a gente se olha ao espelho da parte de dentro de sua porta, a gente se olha sempre em luz inconveniente porque o guarda-roupa nunca está em lugar adequado: desajeitado, fica de pé onde couber, sempre descomunal, corcunda, tímido e desastrado, sem saber como ser mais discreto,

> pois tem presença demais. Guarda-roupa é enorme, intruso, triste, bondoso. Mas eis que se abre a porta-espelho – e eis que, ao movimento que a porta faz, e na nova composição do quarto em sombra, nessa composição entram frascos e frascos de vidro de claridade fugitiva (AV, 76).

Estar no mundo é uma dis-posição háptica, aquela que nos fala Virgínia, de *existência olhando e sendo olhada.* Agora, tal postura exige uma subjetividade epitelial, reticular e experimental. Um ser não substancial. A substancialidade do ser, em todos os casos, não é sua interioridade, assim como sua exterioridade não é um limite, senão que forma parte do próprio ser. A experiência da fronteira (limite e porosidade) não é a experiência de um dentro e um fora como domínio fechado e definitivo, a interioridade e a exterioridade são modificadas pela própria gênese da relação. Assim, tocar e ser tocada irrompe mais que uma consciência fenomenológica, toma consistência uma atenção não reflexiva, uma atenção-vida, um estar aqui e agora que desloca da reflexão. Ternura e fissura do tato, encontra no trabalho das mãos, nas tessituras do contato, uma vida, uma pele e uma terra comum: *E conheço um modo de vida que é sombra leve desfraldada ao vento e balançando leve no chão: vida que é sombra flutuante, levitação e sonhos no dia aberto: vivo a riqueza da terra* (AV, 63).

Há um privilégio das forças[66] – do momento germinal, da individuação, das sensações – em relação às formas; há uma aposta ética, estética e política pelo inacabamento das personagens (e da escrita), pois como diria Merleau-Ponty, *encontro no meu inacabamento toda a potência desse mundo.* O inacabamento, a defasagem, em linguagem simondiniana, a capacidade de ser afetada

[66] Esse privilégio de modo algum é uma binaridade, mas afirmação das potências informais da forma, dos seus fluxos e devires.

é a condição para a individuação que nada mais é do que a própria gênese enquanto se efetua, uma e outra vez, o sistema que devém quando a energia se atualiza, e esta individuação permanente é a vida (Simondon 2007). Assim, Virgínia depois de preparar a argila, entrelaça seu corpo num arranjo latente e impreciso que esculpe a sua própria incompletude e incompreensão e a incompletude e incompreensão das coisas, lançando-as numa espiral intensiva, numa obra aberta:

> Depois de obtida a matéria, numa queda de cansaço ela poderia perder a vontade de fazer bonecos. Então ia vivendo para a frente como uma menina.
>
> Um dia porém sentia seu corpo aberto e fino e no fundo uma serenidade que não se podia conter, ora se desconhecendo ora respirando em alegria, as coisas incompletas (L, 32).

Do contato com a matéria, nesses nascimentos e nessas nascentes constantes, brota toda uma erótica do tato, *matéria sensibilizada pelos arrepios dos instantes*, uma *sensibilidade outra* que se experimenta através de um *sono criador*. *Mistério da criação passiva*, *sensações intraduzíveis, movimento vital involuntário* (ME, 33), *pathos* ativo:

> E que se vejam as folhas, como elas são verdes e pesadas, elas se exasperam em coisa, que cegas são as folhas e que verdes elas são. E que se sinta na mão como tudo tem um peso, à mão inexpressiva o peso não escapa (PSGH, 145).
>
> – Ah, lembrei-me de ti, que és o mais antigo na minha memória. Revejo-te unindo os fios elétricos para consertar a tomada de luz, cuidando do pólo positivo e negativo, e tratando as coisas com delicadeza.
>
> Eu não sabia que aprendi tanto contigo. Que aprendi contigo? Aprendi a olhar uma pessoa trançando fios elétricos. Aprendi a ver-te uma vez consertar uma cadeira quebrada. Tua energia física era a tua energia mais delicada (PSGH, 158).

> O homem então se mexeu inconfortável na pedra, respondendo fisicamente à imaterialidade da própria tensão, como faz uma pessoa que se perturbou (ME, 29).
>
> Depois com dificuldade moveu as mãos doces pelos cabelos do homem redimido, deu-lhe tudo pelos dedos trêmulos (L, 156).
>
> (...), ele se lembrou no corpo de como é homem pensando (ME, 30).
>
> O amor impossível atravessando-a em alegria, ela que era de um homem como fora das coisas – ferida no tronco de sua espécie, de pé, jubilante, inteiriça ... Sentido à flor da pele grossas veias de cavalo (CS, 165).

Uma estética do pensamento, ou ainda, a estética como o pensamento desmesurado pelas forças que o envolve e pela impossibilidade de narrar os encontros:

> O desconhecido nos aguarda, mas sinto que esse desconhecido é uma totalização e será a verdadeira humanização pela qual ansiamos. Estou falando da morte? não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contato (PSGH, 176).
>
> Se bem que em certos instantes, a uma variação imponderável de tempo, a fazenda se alterava e mostrava uma face mais próxima, e impunha seu campo vivo. E então por um instante o homem e a fazenda vibravam de novo no mesmo nível de atualidade. E de novo, ao olhar o mundo, de novo o homem sentiu essa tensão promissora que parece ser o máximo que uma pessoa pode conseguir, assim como se toma conhecimento de uma pedra porque ela resiste aos dedos. Mais que a tensão? Ele tentou em si próprio ir adiante: mas não, esse parecia ser o limite. Quisesse ele ultrapassar a resistência da pedra, e de súbito nada aconteceria (ME, 191).
>
> A senhora olhou aquele homem, aquele homem que era cruamente o dia de hoje, o impossível dia de hoje, e como tocar diretamente no dia de hoje, nós que somos hoje? ela teve horror do homem, assim como temera a grande praia solitária brilhando em graça e expectativa de felicidade, e tudo é teu se tiveres coragem (ME, 274).
>
> Mas quem sabe, força nenhuma jamais conseguisse mais do que estender ao máximo o comprimento de um braço de homem – e então não alcançar aquilo que, com mais um impulso, o derradeiro e o impossível, encheria com vida a mão (ME, 294).

Essa inefabilidade e irracionalidade do contato, esse *corpo a corpo com o pulso mais íntimo do desconhecido* (ME, 101), ocorre na medida em que a percepção se vê confrontada com seu próprio limite, entre, na tensão, no meio das coisas, no conjunto de sua própria vizinhança, num mundo *no qual é o mundo que entra em devir e nós nos tornamos todo mundo* (Deleuze; Guattari 1997:66). Mundo em que as divisões orgânicas se desorganizam, se desarticulam (como o carbono de Penone) promovendo limiares indiscerníveis, passagens imprevistas e nós vitais. Como dizem Deleuze e Guattari, *é o trabalho rizomático da percepção, o momento em que o desejo e percepção se confundem* (1997:67). Realidade em rede, argumenta Simondon, ponto homólogo de uma infinidade de outros que lhe respondem e que são em si mesmos sem por isso destruir a *hecceidade* de cada nó da rede: *aquí, en esta estructura reticular de lo real, reside lo que se puede denominar el misterio estético* (2007:218).

O martelo de Martim

Deleuze e Guattari comentam que para o linguista Vidal Sephila, intensivo é *qualquer utensílio linguístico que permite propender para o limite de uma noção ou de ultrapassá-la* (2003: 38), sinalizando, assim, dinâmicas linguísticas que tentem para as extremidades. Seriam intensivos, segundo o linguista, *os termos que denotam dor.* Palavras patéticas, *dolere*, alisada, polida, cortada. Desgastadas, desmontadas, desterritorializadas: uma outra língua sairia dessas tensões, fricções e convulsões? São afetos percorridos pelos sons ou pelas palavras na trajetória de suas linhas de fuga: excrituras: exterioridade de origem: rasgão originário: traço ar-riscado?: uma passagem para a música, para os músculos, para a motilidade?

Apresento-lhes um utensílio linguístico e técnico, sua atividade envolve uma pressão, uma decisão, uma sentença. Uma palavra justa, porém *justiça é antes como o som (o enunciado) que não para de correr* (Deleuze;Guattari 2003:92). Justo uma palavra, porém *a justiça é esse contínuo do desejo com limites movediços e continuadamente deslocados* (*Idem*). A palavra desajusta, pulsa, perturba: Martelo, um utensílio linguístico e técnico. Intermitente, interminável, intenso. Como técnica é corpo[67] - *toda técnica é técnica do corpo* (Merleau-Ponty 2013:25) -, entra entre as letras como gesto, ilegibilidade. Nem ali nem aqui nem um novo lugar, entre, sem assentamento, rasgo, risco. Entre, na fissura, na finura, no entrecruzamento de forças, nas circunstâncias e inseguranças da comunidade dos tremores. Como instrumento linguístico é uma palavra atravessada, abalada pelo outro, pelo con-tato, uma palavra des-bordante: a-forismo, forânea, somente conhecível em suas pulsações assignificativas.

Quando uma juíza bate o martelo, ela decide, faz um corte: ao mesmo tempo expõe o vazio da lei e separa a vida do sujeito inaugurando uma nova realidade; por exemplo, um cidadão passa a ser um ladrão, uma filha, uma patricida. Nesse sentido Deleuze e Guattari dizem que a lei é uma forma vazia e sem conteúdo, *ela só pode ser enunciada numa sentença, e a sentença só pode ser conhecida através de um castigo* (2003: 80). Ou nas palavras de

67 Simondon (2007) faz uma diferenciação entre ferramenta e instrumento. O primeiro é um objeto técnico que premite prolongar e adaptar o corpo para cumprir um gesto; o segundo, permite prolongar e adaptar o corpo para obter uma melhor percepção. Os intrumentos servem para recolher uma informação sem uma ação prévia no mundo. Ao contrário das ferramentas, o martelo, por exemplo, que através dos receptores da sensibilidade sinestésica e da sensibilidade tátil vibratória, podemos perceber o instante em que a ponta começa a torcer ou estalar a madeira. As ferramentas nos permitem uma ação con-vivida, experimentada, já os instrumentos, uma possessão da natureza por parte dos humanos.

kafka: *O homem decifra a sentença com as chagas* (*apud* Deleuze; Guattari 2003:80). Na batida, na pancada [som de um corpo a cair ou embater noutro], nesse desassossego, nessa oscilação, nessa ameaça constante circula uma possibilidade, a possibilidade é a palpitação das suas impossibilidades. Germinações de espessuras indeterminadas se esboçam no espaço entre as pancadas. O martelo é um dispositivo, é uma rede de elementos heterogêneos (discursos científicos, normativos, jurídicos, morais, sociais, políticos, poéticos, estéticos, etc.) que se enfrentam num campo de forças. A justiça poderia ser pensada como a invenção, uma e cada vez, de novos entrelaçamentos possíveis surgidos da problemática das demandas. No entanto, nada mais distante do conceito de justiça que temos do que essa, que se aproxima mais a um campo experimental. Nossa justiça está mais do lado de um ajustamento (conformidade com o direito, retidão) ou justiçamento (punição), ela é a aplicação de uma lei. Nada menos criativo e intensivo, a justiça tende para o equilíbrio, de onde seu símbolo ser a deusa Têmis empunhando uma balança, com que equilibra a razão com o julgamento. A razão aparece, então, como formação de juízos, análise, exame. A própria etimologia da palavra pensar (*pensare*, *pendere*, comparar dois pesos de uma balança) quer encontrar no equilíbrio o seu lugar. Não por acaso, Martim rompe com a lei para dar início à sua in-formação. Clarice nos faz saber do crime do seu herói de maneira muito aguda e crítica, denunciando a arbitrariedade da lei: *Já cometera anteriormente os crimes não previstos pela lei, de modo que provavelmente considerava apenas dureza da sorte ter há duas semanas executado exatamente um que fora previsto* (ME, 32). Nesse sentido, o martelo de Martim é antes nietzschiano que legal, ele quer ouvir dos destroços da lei o diapasão do seu vazio. Quer *construir uma ruína*.

Eis a queda de um homem, seu fracasso, sua destruição, a perda de suas referências humanas:

> Aquele homem ali em pé não percebia que lei comandava o vento áspero e o faiscar silencioso das pedras. Mas ter deposto as armas de homem entregava-o sem defesa à harmonia imensa do descampado. Também ele puro, harmonioso, e também ele sem sentido (ME, 45).

Um homem deposto, *um homem que só não violentou em si o seu último segredo: o corpo. Ali estava ele, totalmente à tona e totalmente exposto* (ME, 61), anônimo dentro de um universo sem história, dentro de uma geografia intensiva. Um homem obscenamente de pé, exibindo sua fragilidade alegre, uma linha, um traço sísmico que nenhum poder lograva deter:

> A coragem que ele teve de chegar a esse ponto de ... de desonra, de ... de alegria ... de ... A coragem que ele tivera de chegar a ter – aquele modo de estar de pé! (...) Na cara dele havia permanecido a estremecível sensibilidade que o pensamento dá a um rosto: mas ele não pensava em nada (ME, 61).

Na extremidade de si, na mão, nas pontas dos dedos, Martim pega o martelo. Martim martela, compõe corpos sem memória na paisagem, corpos feitos dos sons dos encontros, forja partícula assígnicas, rítmicas, dobras amorosas no desamparo da pele: corpos que se fazem no exato momento em que são tocados pelo aberto. Tudo se abre, se faz, desfeito. Ruínas, *pathos*, retumbâncias, o martelo de Martim cria com suas pancadas distâncias e transposições, in-tensidades moventes, tonalidades, tônus, o corpo, o coração e as canções do campo:

> Com o rosto inclinado, descaroçou automaticamente o milho. E distinta das marteladas de Martim – que ela ouvia uma a uma, esperando em doce tortura pela próxima – ela se disse com o maior cuidado, no começo de uma sensação de exasperante prazer que ela temeu destruir se lhe desse mais força: “mas que está falando em morte, mulher? estou viva”, disse ela como se fruísse de um

> desfalecimento e de um coração no campo. Seu rosto inclinado para o milho não via Martim. Mas a cada martelada ele dava enfim matéria ao campo desfraldado, e dava ao corpo daquela moça, tão vago, um corpo (ME, 81).

Ermelinda alargada, trêmula, tocada, emerge no espanto das pancadas vitais, fatais. Ganha corpo e pele. Envolvida nas infinitas dobraduras da carne, afirma o acaso, onde ele não se anuncia como origem, senão como ausência de qual-quer origem, *amor fati*, incompossíveis no próprio mundo estilhaçado:

> E tão abandonada, e tão solitária, como se tudo o que no futuro se fosse seguir nada tivesse a ver com o solitário minuto de glória que há muito já se perdera para sempre entre as marteladas. Essas marteladas que a moça, agora emergida e espantada, ouviu mais fortes e mais próximas, fatais, fatais, fatais. Sua estranha liberdade: ela escolhera ir de encontro ao fatal. Era a gravidade pela qual esperara a vida toda. De novo um senso de tragédia a envolveu. E, estranhamente, dentro desta ela era apenas anônima. (...) Mas o que viu apenas fora moscas azuladas e rosa trêmula pela mosca que acabara de deixá-la trêmula. Depois que por um instante o mundo inteiro se tornara seu cúmplice, a moça fora largada por sua própria conta (ME, 83-84).

Não é só Ermelinda que é atormentada pelas batidas do martelo de Martim, este forasteiro, este fora da lei, esse fora que entrou na fazenda como um vírus contra o qual nenhuma das mulheres davam com o antídoto. Também Vitória padece desses espasmos, desses estremecidos alheios a sua vontade, esse *isso* que atende pelo nome de amor. Vitória, no entanto, é muito menos plástica que Ermelinda, sua pele é dura. Mas o amor, como se dizem, amolece os corações mais empedernidos. Assim, o calor cria uma tensão que retumba as pancadas do martelo de Martim, e a pele de Vitória se liquefaz nessa textura fulgurante, nessas noites com sol:

> Cada dia o sol custava mais a morrer. Era uma agonia que a mulher suportava de pé, sozinha. Mesmo depois de desaparecido o sol, a fazenda ficava a reverberar por um tempo indeterminável e

> inquietante. De dia era aquele faísca, aquela martelada, o suor. Mas a noite – ela bem sabia – não seria uma trégua. A noite das secas conserva em seu bojo uma radiosa profundidade como uma luz em dura noz (ME, 94).

Por sua vez, Ermelinda que *de novo foi tocada pela firmeza do homem enquanto o vento parecia tentar em vão desgastá-lo* (ME, 106), forma com os intervalos, Martim e as batidas do seu martelo, uma ritmicidade espacial, um arranjo imanente, um ritornelo háptico:

> Então começou a falar com tal volubilidade que o homem sentiu seu trabalho tornar-se suave como se as suas marteladas tivessem agora um contraponto, e a moça fosse a repercussão de um homem enchendo a distância (ME, 107).

Na geografia da fazenda (que também tela, estofo, pano), Martim conquista um território desterritorializante, trama um tecido intensivo que se comunica pelas sonoridades físicas de seu martelo, as andaduras de suas botas e os interlúdios vibráteis de suas curvas:

> A comunicação de sua intensidade talvez se fizesse pela pancada mais profunda de seu martelo ou talvez pelo seu andar de botas duras ou pelos seus súbitos desaparecimentos – procuravam-no e não o achavam mas, antes que a inquietação de sua ausência se tornasse maior, ele aparecia tranquilo como se viesse de parte nenhuma (ME, 142).

Ermelinda não sabia como chamar, compreender, ver aquele clandestino que aparecia e desaparecia como astro cintilante, desviando-se de seu alcance *e se debatia na urgência vazia que o homem, a martelar, lhe comunicava* (ME, 145). Urgência vazia, sim, amar é habitar essa pulsação e Ermelinda se apresenta a essa exigência *de pé como uma aluna*, como quem aprende, como quem é sempre aprendiz, *tentando pela primeira vez esse modo cru: não dizer nada* (*Idem*). Barthes argumenta que o ser amado é

reconhecido pelo ser amante como atopos, como inclassificável, uma originalidade sempre imprevista: *a atopia resiste à descrição, à definição, à linguagem. (...) o outro faz tremer a linguagem: não se pode falar dele, acerca dele* (1987:50). Diante do ser amado somos convocadas a experimentar essa urgência vazia, essa atopia, essa ausência de lugar, ausência de discurso. O amor é um lugar vazio. Esta é uma cruel e fascinante ética amorosa que podemos formular com o crítico francês. Desde esse não-lugar, Barthes nos presenteia um dos enunciados mais belos sobre o amor: *Nada tenho para te dizer a não ser que este nada é a ti que o digo* (*Ibidem*, p. 59). Belo e ético porque a partir desse valeiro *advinho que o verdadeiro lugar da originalidade não está no outro, nem em mim, mas na nossa própria relação. O que é necessário conquistar é a originalidade da relação* (*Ibidem*, p. 50-51). A origem amorosa é esse intervalo que vibra entre amado e amante, essa pele pulsante que toca o desamparo do contato. Marteladas, pulsações, ritmos. O amor não nasce de uma carência ou uma falta, senão que é a expressão de alegria pura, criação, *pathos* ativo:

> Era alguma coisa que seria amor ou não seria. Caberia a ela entre milhares de segundos, dar a leve ênfase de que o amor apenas carecia para ser.
>
> Ermelinda parou com a espiga na mão, sua cabeça rodava um pouco, satisfeita, vexada. Porque, num segundo perdido entre milhares de outros na vastidão do campo, sujeita à lei da única célula que se fecunda entra as que fenecem, ela acabara de saber, como se escolhesse, que o amava. Não diretamente, pois não era moça com hábitos de coragem. Mas deste modo ela escolhera saber que o amava: "estou viva", pensara ela (ME, 82).

Há um outro momento, não amoroso, mas igualmente muito bonito, que Martim bate seu martelo. Vitória, já há muito tempo desconfiada da presença do homem na fazenda, resolve chamar o professor para que esse avalie o forasteiro. Enquanto sente os olhos

do professor como a chegada de uma ameaça, ele bate o martelo como quem toma para si seu destino, forja sua própria sentença:

> Sentindo os olhos atentos do professor sobre si, Martim abaixou os seus e procurando controlar-se pegou a pele de vaca já curtida que estava no canto da sala. Quando se acalmou, deu fé que também pegara no martelo e que agora martelava a pele curtindo-a (ME, 203).

Dá-se, então, uma espécie de caçada. Como é típico dessa atividade, os oponentes usam as armas que têm disponíveis tradicional e eventualmente. O professor emprega a autoridade do conhecimento, a pausa que pede a exatidão do tiro, a imobilidade que pede a focalização da presa; ele quer controlar o território para paralisar a caça. Mas Martim, num gesto inusitado, incômodo e extremamente inteligente, lança mão do martelo, o instrumento decisor, não entrega ao caçador o poder de lhe dar morte ou destino. Com o martelo em mãos ele desfaz as relações formais caça-caçador, fabrica um outro ritmo através das sonoridades das pancadas que abrem intervalos e velocidades que o torna incapturável na sua evidência efusiva, que o torna o próprio arfar da paisagem:

> A tarde se espalhara suave, entrava pela sala e fazia o silêncio. Nada havia que tornasse a tarde mais evidente que o bater espaçado do martelo: a cada pancada, mais longe se tornava a distância, mais frondosos os galhos, mais perdido o que se perdera, uma galinha cacarejou na sombra. E um vago desejo pareceu nascer como quando se sonha. (...) Martim de cabeça baixa aplacava cadencialmente a pele de vaca. O cheiro de couro e as marteladas tiravam da cena a sua total imobilidade e deu-lhe um caminhar progressivo: pouco a pouco o cheiro mais intenso e as marteladas levaram a situação a um final (...) Martim, autor inconsciente do destino dos momentos, continuou a martelar (ME, 207).

O que é extraordinariamente belo nesse cenário é que o martelo não é uma ferramenta de empoderamento, senão de

pontencialização do espaço comum, ele desconstrói todos os *a priori*, esvazia os saberes e poderes instituídos para, a partir de marulhos, vagidos e estridências moleculares, criar uma atopia, uma exterioridade trepidante, um novo tipo de relação; ou, como diria Nietzsche, *fazer perguntas com o martelo e talvez ouvir, como resposta, aquele célebre som oco que vem de vísceras infladas* (2006:6).

Grossos suéteres de lã vermelha

Chega o inverno na aprendizagem amorosa de Lóri. Tempo de aprender o fogo. O fogo é gerador do processo cósmico, dizia Heráclito. Constante movimento e transformação, espiral inexorável. É também a tensão harmônica dos opostos que faz com que tudo se acenda e se apague, devir de opostos: *as coisas frias esquentam*. Sim, o inverno de Lóri é quente. O calor é energia em trânsito reconhecível somente quando se cruza a fronteira comum aos sistemas termodinâmicos. Um sistema termodinâmico é um campo experimental; um corpo, por exemplo, não tem calor, não se tem calor, o calor é uma transferência, portanto, só ocorre quando os corpos com temperaturas distintas se põem em contato. No calor há distância e diferença, é um fora que nos toca.

No inverno de Lóri destacamos dois grupos de sistemas termodinâmicos: um constituído por agasalhos, suéteres e meias de lãs e guarda-chuvas vermelhos, que ao entrar em contato com o alunado de Lóri, transfere-lhe abrigo e calor, criando um pássaro escarlate, mistério da técnica que abrasa e transforma o mundo:

> Seguiu-se um longo e tenebroso inverno, assim Lóri recitou para as crianças em classe e elas compreenderam por que o frio as enrodilhava em si mesmas e não havia como combatê-lo: eram

> crianças quase que na maioria pobres e não tinham agasalhos suficientes. Lóri usou a mesada do pai para comprar para cada criança de sua classe um suéter grosso de lã, e todos vermelhos para esquentar-lhes a vista ao mesmo tempo em que impedia que os lábios ficassem arroxeados do frio que vinha também do chão de cimento batido, naquele inverno mais frio que os outros, Lóri entrava, ela própria em agasalho com as crianças, as vozes na sala de aula eram múltiplas, ela ensinava certa de que os meninos e meninas iam guardar o que ela ensinava para mais tarde, quando pudessem entender. Assim falou-lhes que aritmética vinha de "arithmos" que é ritmo, que número vinha de "nomos" que era lei e norma, norma do fluxo universal da criança. Era cedo demais para lhes dizer isso, mas gozava do prazer de falar-lhes, queria que eles soubessem, através das aulas de português, que o sabor de uma fruta está no contato da fruta com o paladar e não na fruta mesmo.
>
> – e procurou e comprou para todos os alunos e alunas de sua classe, guarda-chuvas vermelhos e meias de lã vermelha.
>
> Era assim que ela afogueava o mundo. (...)
>
> O seu guarda-chuva vermelho quando aberto parecia um pássaro escarlate de asas transparentes abertas (ALP, 100-101).

E outro tem lugar num almoço de Lóri e Ulisses no interior de uma floresta plena de densidade orgânica, com árvores *mais vegetais que nunca*, encipoadas, onde no coração de uma clareira se encontrava o restaurante iluminado por causa da escuridão fechada do bosque. Um mundo mágico, iniciático, de mãos sem finalidades, flamejantes, vazias. Quase um incêndio. Quase uma aparição. O restaurante estava despovoado. Fora, floresta e chuva; dentro, a lareira, *o fogo aceso piscava* indicando as forças ígneas e intervalares dos fluxos amorosos, que ainda que intensos, breves, derme plutônica que entrelaça o dentro e fora:

> Ah, e dizer que isso ia acabar. Que por si mesmo não podia durar. Não, ela não se referia ao fogo, referia-se ao que sentia. O que sentia nunca durava, acaba e podia nunca mais voltar. Encarniçou-se então sobre o momento, comia-lhe o fogo interno, e o fogo externo ardia doce, ardia, flamejava. Então, como tudo ia acabar, em imaginação vívida, pegou a mão livre entre as suas, ela toda doce ardia, ardia, flameja (ALP, 105).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[ESTUDO DOS ESPAÇOS OLFATIVOS]

Mas vou te falar no sopro da vida

C. Lispector

1. Dos sentidos, o mais fugaz; 2. Vapor in-dissipável; 3. Dos sentidos, o mais primitivo; 4. Captador de materialidades imatéricas; 5. O silêncio do sentido; 6. Existência mínima; 7. Teletransportador de sensações; 8. Ritmo entre dentro e fora; 9. Tateabilidade aérea; 10. Interstícios e interação entre os corpos; 11. Geografia porosa; 21. Poros da geografia; 13. Sopro e soca do vento; 14. Linha de fuga do pensamento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Produzir um corpo olfativo

Ulissses começa a perceber que está cansado pelo cheiro que sobe do seu corpo. Um olor acre que quase se confunde com a maresia. Por um momento ele se sente como parte do mar. É incômoda a sensação das gotículas de suor escorrendo sem que se possa interromper seu curso com as mãos. Ele respira fundo como se tentasse tragar as desagradavéis partículas líquidas, que percorrem seu corpo como ondas marítimas. Não tem em conta que não são somente moléculas de sal que embrenham em suas narinas, mas também, entre outras coisas, alegres e quase invisíveis fragmentos de estípulas, polens, esporos, correntes elétricas e minúsculas penugens de aves que o fazem espirrar. A expulsão convulsiva o deixa atordoado, com os olhos lacrimejantes, brevemente sem sentir o odor de nada. Parece ter entrado numa espécie de elipse ou nebulosa *e isso o guiava como se seu único destino fosse encontrar-se com o mais fino do fundo do ar* (ME, 17). Uma recém-nascida baga de suor devolve *o cheiro de matéria* do seu corpo. Ainda mais atordoado, *ouviu com grande avidez a própria respiração que se tornara a sua garantia mais primária* (ME, 208). Sem entender muito bem o que acontecia, aceitou os primeiros pingos de chuva que principiava como um quiasma entre seu suor, o mar e a terra: respiração e transpiração do mundo.

Respirar é coisa de magia

É pela respiração que contatamos pela primeira e pela última vez com o mundo: ao nascer inalamos pela primeira vez, ao morrer exalamos pela última vez. Nesse ínterim, ao longo de nossa vida, a cada inalar-exalar, fazemos passar partículas extraídas do universo

pelos nossos órgãos olfativos, pelo nosso corpo. A cada dia, respiramos, mais ou menos, umas 23.040 vezes e movemos em torno de doze metros cúbicos de ar. Tardamos uns cinco segundos respirar, dois para inalar e três exalar. Nesse lapso, sentimos os cheiros. Vemos quando há luz suficiente; degustamos quando colocamos algo na boca; ouvimos quando os sons sobrepassam certo umbral de volume; tocamos quando estabelecemos contato com algo ou alguém; mas se tampamos o nariz e não respiramos, em poucos minutos, morremos, ou seja, decididamente, vivemos porque respiramos (Arckerman 1992).

Tudo o que é vivo respira, quer dizer, tudo que é vivo faz trocas celulares, moleculares, físicas, químicas e elétricas com o mundo: *Passa-se a sentir que tudo que existe respira e exala um finíssimo esplendor de energia. A verdade do mundo, porém é impalpável* (AV, 80). Para Clarice, essa verdade intangível é sensível: *O erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz* (AV, 37). Já os gregos antigos advertiam que o alento era consciência, percepção e emoção. Os *phrenes* (diafragma) contêm o espírito do hálito enquanto vai e vem. Eles compreendem o peito como um receptáculo das impressões sensoriais e como veículo dos cinco sentidos. Até mesmo a visão de algo pode ser respirada desde o objeto visto e recebida pelos olhos. Pensamentos e palavras são produzidos e recebidos pelos *phrenes,* bordas cardíacas: *los ojos, la lengua, los oídos y el espíritu de los hombres inteligentes nacen en medio del corazón* (Teognis, 1981-64). A pulsação, a respiração, a vibração – participantes do mesmo movimento oscilante de idas e vindas, de vida e morte, repetição e diferença, transfigurações e dobras que fazemos com o mundo – *o conjunto das relações*

existentes em tudo (Mallarmé *apud* Blanchot 2005:32) são os ritmos por excelência da escrita clariciana:

> Às vezes Lucrécia Neves bem sabia que os sons soprados tornavam-se um balido abundante de água. (...) Então entreabriu os lábios, respirando através deles. E então foi mesmo de sua boca que a doce confusão do campo nasceu. (...) De fato a respiração já estremecia fecunda e já havia a ameaça no coração ardente de cada vibração; a moça dormia com esforço sobre-humano. Sua respiração já se dividia nos primeiros objetos ... que eram de uma beleza extrínsica (CS, 86-87).
>
> No ar uma respiração contida pairava no escuro como o bater contínuo de asas duma borboleta (L, 36).
>
> (...) buscar o núcleo feito de um só instante, enquanto não pousa em coisas, enquanto o que é sim não se desequilibra em amanhã – e há em sentimento para a frente e outro que decai, o triunfo e a derrota, talvez, apenas respiração. A vida se fazendo ... (L ,72).
>
> Vida não tem adjetivo. É uma mistura em cadinho estranho: mas me dá, em última análise, em respirar. E às vezes arfar. E às vezes mal poder respirar (SV, 19).

Escrever aliando as forças com o ar, respirando, é escrever *no sopro da vida*, escrever *vida de matéria elementar* (AV, 42), escrever movimento puro, que em Clarice não é necessariamente descrever a movimentação das coisas, mas o acontecimento do movimento, a gênese da escrita[68].

[68] José Luis Pardo (1991) no seu interessantíssimo *Sobre los espacios: pensar, escribir, pensar,* sugere que pensemos o organismo de acordo com a proposta de Espinosa, isto é, desde o ponto de vista de sua gênese, de sua individuação, de sua formação. Desse modo, teríamos que pensá-lo como um repertório seletivo de respostas, um conjunto de força, de intensidades variáveis que luta por chegar a *imprimirse en una placa sensible* e não como uma sustancialidade. Algo muito similar ao que Deleuze e Guattari propõem, inspirados em Artaud, com seu corpo sem órgão (CsO). Mas, no caso dos filósofos franceses, há um ânimo de desarticular o organismo, não o organismo espinosista ou mesmo simondoniano, evidentemente, mas o organismo pensando como elemento gerenciador, unificador e significador das forças heterogêneas de qualquer processo de individuação. A escrita, desde a perspectiva de Espinosa, pode ser considerada um organismo. No entanto, levando em

Essa gênese, no entanto, participa de duas dinâmicas complementares; como a escrita lispectoriana não é representativa, ou seja, ela não quer reproduzir algo vivido, senão produzir o vivido experimentando as sensações, a gênese aparece como uma transparência [de onde a evocação do elemento ar é uma constante associação da escritura como uma claridade respirável: *luminosidade sem tema, sem história, sem fatos* (SV, 108)] que dá a ver o movimento da escrita. Como um instantâneo fotográfico revela, por processos químicos e lumínicos, uma imagem. Desse modo ela situa a escrita no *instante-já*. Em outra palavras, a gênese é o processo pelo qual Clarice torna sensível[69] a passagem das sensações, a intensidade:

> A intuição de que eram frágeis aquele momentos fazia-a mover-se de leve com receio de se tocar, de agitar e dissolver aquele milagre, o tenro ser de luz e de ar que tentava viver dentro dela (PCS, 213).
>
> A imaginação apreendia e possuía o futuro do presente, enquanto o corpo restava no começo do caminho, vivendo em outro ritmo, cego à experiência do espírito ... Através dessas percepções – por meio delas Joana fazia existir alguma coisas – ela se comunicava a uma alegria suficiente em si mesma.
>
> Cada acontecimento vibrava em seu corpo como fagulhas de cristal que se espedaçassem (PCS, 113).

As sensações, no entanto, suficiente em si mesma, *a maravilha de transpor um fato natural para seu quase desaparecimento vibratório*

consideração que esse organismo já está tomado por códigos, leis, governanças e poderes de toda ordem, há que desmembrar sua suposta unidade arrastando um CsO que deixe como rastro todos os resíduos ingovernáveis da palavra: vibrações, pulsações, *grito-sopro*, sopro de vida.

[69] Esse processo de sensibilização, de visibilização revela, antes de mais nada, que o visto e o sentido não existem fora da experiência, em uma região transcendente, senão na experiência, na coisa se fazendo.

(Mallarmé *apud* Blanchot 2005:32), esse ser de luz e de ar[70], é pulsátil, inapreensível. Joana já nos comunicou sua fluidez e fugacidade insistente ao dizer que não *conseguia pegar "a coisa"* (PCS, 22). Igualmente Virgínia viu falhar o método de pensar profundo em função do esgarçamento do instante, pelo acontecimento de uma sensação que rompe a lógica racional, a atividade da sensibilidade empírica, ao mesmo tempo que a liga, através de um hiato[71], a uma dinâmica cósmica:

> (...) o vento penetrando pelo rasgão do vestido e clareando frescamente seu braço, fumaça velada dissolvendo-se o ar e tudo isso ligado pelo mesmo intervalo – um instante depois de ela erguer a cabeça e enxergar a fumaça ao longe, um instante antes de abaixar a cabeça e sentir novas coisas (L, 18).

A sensação intensa realiza a máxima clariciana de *sentir as coisas sem possui-las*, já que ela introduz na escrita *átomos de antirrepresentação,* a potência das percepções desligada das pessoalidades em favor de um devir-impessoal, um espaço livre de sujeitos e objetos que desliza entre as coisas tracejando uma geografia inapropriável:

> Havia muitas sensações boas. Subir o monte parar no cimo e, sem olhar, sentir atrás a extensão conquistada, lá longe a fazenda. O vento fazendo esvoaçar as roupas, os cabelos. Os braços livres, o coração fechando e abrindo selvagemente, mas o rosto claro e sereno sob o sol. E sabendo principalmente que a terra embaixo dos

[70] As sensações, no exercício de uma sensibilidade transcendental, trabalha a matéria, mas no ponto onde essa retorna ao seu estado de protoplasma lumínico que contém o germe de todas as formas, imagens, da arquitetura do sensível.

[71] Deleuze e Guattari advertem que o menor intervalo é diabólico, já que libera uma matéria intensa, um *continuum* de variação, dando lugar a uma *transformação de substâncias e a uma dissolução das formas, passagem ao limite ou fuga dos contornos, em benefício das forças fluidas, dos fluxos, do ar, da lua, da matéria, que fazem com que um corpo ou uma palavra não se detenham em qualquer ponto preciso* (Deleuze; Guattari 1995b:48).

> pés era tão profunda e tão secreta que não havia a temer a invasão do entendimento dissolvendo seu mistério. Tinha uma qualidade de glória esta sensação (PCS, 53).

Mas, vejam, na escrita clariciana a sensação não é o componente que dá lugar à fantasia ou à imaginação[72], ela, como já foi dito, é um mecanismo de interrelação com o meio, portanto, provoca vibrações e convulsões na linguagem criando zonas de indiscernibilidade das formas. Deleuze, analisando a obra de Bacon, diz que esse afirmava que a sensação é o que passa de um 'domínio' a outro, por isso ela é agente das deformações. Podemos observar em seus quadros aquilo que ele chamou de *ordem do sensível* ou *sequência movente.* Joana diria: o *movimento explica a forma*. A forma é o seu movimento, a coisa é a coisa se fazendo*: Estou me fazendo. Eu me faço até chegar ao caroço* (AV, 37). Nesse sentido, Deleuze argumenta que:

> A sensação é vibração. Se sabe que o ovo apresenta justamente esse estado do corpo além da representação orgânica: os eixos e os vetores, os gradientes, as zonas, os movimentos cinemáticos e as tendências dinâmicas, em relação com as quais as formas são contingentes ou acessórias (2009:51-52).

O caroço, o germe ou o ovo, conforme o filósofo francês, agora acompanhado por Guattari, é um corpo sem órgão que *carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o spatium e não a extensio, a intensidade Zero como princípio de produção* (1996:26). O ovo é o *spatium* do instante, fluxos e passagens de sensações:

> O que sucedia então? Milagrosamente vivia, liberta de todas lembranças. Todo o passado se esfumaçara. E também o presente eram névoas, as doces e frescas névoas separando-a da realidade

[72] Ela dá lugar a um realismo poético que trabalha a linguagem desde o intervalo, que não é o vazio entendido como o nada, senão o espaço onde as palavras, despojadas de seus atributos, surgem como potência do amorfo ou informe, energia do vazio, vibração do caos.

> sólida, impedindo-a de tocá-la. Se rezasse, se pensasse seria para agradecer ter um corpo feito para o amor. A única verdade tornou-se aquela brandura onde mergulhara. Seu rosto era leve e impreciso, boiando entre os outros rostos opacos e seguros, como se ele ainda não pudesse adquirir apoio em qualquer expressão. Todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva. Era a renovação perfeita, a criação (PCS, 114).

É o intensivo das sensações, *o núcleo feito de um só instante* (L, 72), fluxos imanentes que mesclam as fronteiras dilatando os mapas sensitivos, os diagramas ontológicos e as experimentações cósmicas:

> Onde estive alguma vez, em que terra estranha e milagrosa já pousara para agora sentir-lhe o perfume? Folhas secas sobre a terra úmida. O coração apertou-se devagar, abriu-lhe, ela não respirou um momento esperando ... Era de manhã, sabia que era de manhã ... Recuando como pela mão frágil de uma criança, ouviu, abafado como um sonho, galinhas arranhando a terra. Uma terra quente, seca ... o relógio batendo tindle ... tin ...dlen ... o sol chovendo em pequenas rosas amarelas e vermelhas sobre as casas ... Deus, que era aquilo senão ela mesma? (PCS, 210).

Deleuze e Guattari falam que há uma confluência entre o racional e o fabulário que indica uma realidade intensiva:

> Existe uma convergência fundamental entre a ciência e o mito, entre a embriologia e a mitologia, entre o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não diferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradiente, migrações, zonas de vizinhança. O ovo é o CsO. O CsO não existe 'antes' do organismo, ele é adjacente, e não pára de se fazer (Deleuze; Guattari 1996:26).

Tal realidade exige, para além de uma percepção molar, uma percepção molecular: *Canto a feitiçaria no ar? Canto as moléculas do ar?* (SV, 99) feita de segmentações finas e moventes que produzem

uma percepção ainda mais aguda, uma *percepção de fuga*[73]*,* surgida entre a molar e molecular formando um ângulo de transparência que abre um espaço aberto e compartilhado:

> Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também. Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio. Só que meu silêncio, compreendi, era um pedaço do silêncio do campo (PCS, 83).

Essa *percepção de fuga*, por seu caráter ultrassensível que pede uma afinação máxima dos sentidos, por fluir nas fendas desterritorializadoras, pelas correntezas vibráteis que potencializam os entrelaçamentos e contágios corporais e afetivos, forma a expressão reveladora de uma potência incorpórea, mas, ao mesmo tempo, de uma corporeidade sem limites que aparece muitas vezes na escrita clariciana sob o nome de milagre:

> O corpo se transforma em um dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, em fonte direta, a dádiva de *repente* indubitável de existir milagrosamente e materialmente (AV, 80).
>
> Mas quem tinha aquela imprecisão no corpo, as perna nervosas, os seios por nascer – o milagre: ainda por nascer, pensou tonto, a vista escura – quem era como água clara e fresca? (PCS, 69-70).
>
> O milagre existe; o milagre é uma sensação. (...) Milagre é simplicidade última de existir. O milagre é o riquíssimo girassol se explodir de caule, corola e raiz – e ser apenas uma semente (SV, 51).
>
> Descobri em cima da chuva um milagre – pensava Joana –, um milagre partido em estrelas grossas, sérias e brilhantes, como um aviso parado: como um farol (PCS, 78).
>
> (...) milagre era o movimento revelado das coisas (L, 17).

[73] Deleuze e Guattari (1996) dizem que percepção de fuga seria uma terceira linha de percepção que aponta para uma direção hopotética apenas indicada pelo encurvatura das outras duas (molar, feita de linhas codificadas e molecular, feita de traços moventes, de microformas do vazio) formando um ângulo de transparência que abre um novo espaço.

> A madrugada se abria em luz vacilante. Para Lóri a atmosfera era de milagre. Ela havia atingido o impossível de si mesma (ALP, 155).
>
> Tendo chegado ao tenso limiar do impossível, Martim recebeu o milagre como o único passo natural ao seu encontro. Não havia como não aceitar o que acontecia pois para tudo o que pode acontecer um homem nascera. Ele não se perguntou se o milagre era a água que o encharcara até a saturação, ou o caminhão sob a garage de lona, ou a luz que se evaporava da terra e da boca iluminada dos cães (ME, 54-55).
>
> Creio na magia, então. Sei fazer em mim uma atmosfera de milagre. Concentro-me sem visar nenhum objeto – e sinto-me tomado por uma luz. É um milagre gratuito, sem forma e sem sentido – como ar que profundamente respiro a ponto de ficar tonto por uns instantes. Milagre é ponto vivo de viver (SV, 39).
>
> Cada minuto que vem é um milagre que não se repete (SV, 112).
>
> Às vezes os que não creem estão mais aptos a receber como faiscante milagre o maná que cai de nenhum lugar. Esse "nenhum lugar" é o ar (SV,139).

Assim, a *percepção de fuga* pilota os fluxos intensivos, assegura sua criação-conexão e emite novas faíscas intensivas, ela mesmo está em estado de fuga, não cessa de escoar entre, de produzir devires:

> Nada e refuljo em estados de vibratória fruição divina[74]. Agora entendo: eu estava tentando abrir caminho entre trevas só sabendo implorar. Mas só quando eu me tornei nua as portas do céu e da percepção abriram-se par a par para me deixar passar. Eu que sou tão faísca. Eis portanto que me uno a Ti e não me castigo mais. Borbulho tranquilinhazinha, ai de mim. Foi assim que sucedeu: quando vi que não mais aguentava o peso de mim fui para a cama encolhida ao máximo em posição fetal, isto: reduzida a zero, sendo portanto obrigada a me entregar ao que me viesse, já que eu não sabia a resposta do que eu perguntava (SV, 136).

[74] Já sinalizei mais de uma vez que para Clarice Lispector, Deus é a Natureza, Deus é o mundo, ou seja, é toda a matéria e *energia criadora* que compõe o universo. *Em um sopro de vida (pulsações)* ela vai dizer que a coisa mais perfeita que existe no universo é o ar. O ar é o Deus acessível a nós (SV, 140); *Deus é uma coisa que se respira* (SV, 126).

O ar, portanto, aparece na escrita clariciana como uma física das superfícies, efeito das misturas em profundidade que recolhe as variações, as pulsações do universo e as embala em limites móveis. Arrasta, desse modo, por entre as palavras, uma corrente ou ciclo mágico, um fluxo respiratório: fazer-se ovo, germe, larva para seguir fazendo-se; para, como anunciaram Deleuze e Parnet, *extrair do acontecimento o que não se deixa esgotar pela efetuação, extrair no devir o que não se deixa fixar em um termo* (Deleuze:Parnet 1998:61). Traça uma linha como quem solta sopros agitados pelo vento – *límpida abstração de estrela do que se sente* (AV,9). O vento que passa traça uma linha que ninguém captura, segue palpitando no ar – *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* (AV, 9-10). *O ar, a existência pura* (L, 171), o vazio; mas vazio quântico que está povoado de partículas instáveis, saltos ou flutuações quânticas que dão origem a uma dança rítmica, à energia do vácuo que des-faz tudo: *O vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio conservando-se a si mesmo* (Deleuze; Guattari 2010:214). A escrita, assim, acontece por tremuras e fagulhas de sensações. Estrela faiscante, fusão de hidrogênio, big bang, nucleossínteses, confusão do hélio com o carbono, 6% de letras voláteis, de cristais vibráteis, o suficiente para atravessar um instante e abrir na brancura do papel o sussurro escuro do mundo, o brilho mudo da palavra: *Era uma madrugada muito bonita. Quando ainda não há luz, e a luz é apenas o ar, e a pessoa não sabe se está respirando ou vendo* (ME, 76). Então *se evola em incenso puro que se quebra em palavras de vidro* (SV, 37).

Cheirar é silencioso

O cheiro é o sentido silente, desarticula as palavras. É o sentido mais primitivo, mais irracional e mais desconhecido que temos. Isso porque os laços fisiológicos entre o olfato e os centros da linguagem são extremamente débeis. De onde nossa dificuldade em descrever um cheiro: *só a própria pessoa podia exprimir a si própria o inexprimível cheiro do peixe cru – não em palavras: o único modo de exprimir era sentir de novo* (ALP, 99). Geralmente, quando temos que descrevê-lo apelamos para os sentimentos que ele nos causa ou ao vocabulário de outros sentidos. Simplesmente não há semântica do cheiro (Marcial 2010). Ainda assim, podemos detectar mais de dez mil olores diferentes. Há um conflito entre riqueza de cheiros versus pobreza de linguagem para descrevê-los. Para experimentá-los, não. Um cheiro é algo de mais inerente que temos, envolve-nos o tempo todo, no entanto, é quase indescritível. Nosso íntimo desconhecido. Talvez aí esteja sua potência, sua capacidade para nos comover, no fato de convivermos tão intimamente com ele sem ao menos poder pronunciar o seu nome.

Nervuras aéreas do sonho acordado que é a realidade

A bela e interessante teoria dos eflúvios de Empédocles (2006) sustém que todo o universo está respirando, inalando e exalando de maneira perpétua, em uma corrente constante, pequenas partículas chamadas *aporrhai*. Para ele, todas as sensações são causadas por estes eflúvios, conforme se inspira e expira, dentro e fora, através de toda a superfície da pele porosa dos seres vivos. As *aporrhai* são, desse modo, as mediadoras da percepção que permitem que todo o universo esteja potencialmente em contato. Para Empédocles, o

universo está sempre interagindo, o alento está em toda parte, rodeia-nos, acaricia-nos. O alento é tátil: pele silente:

> Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio (PSGH, 102).

Outro princípio fundamental da teoria dos eflúvios é a tese de que o semelhante é percebido pelo semelhante, ou seja, que o *conhecimento é conhecimento do semelhante pelo semelhante* (Jaquet 2014:340). Isso implica dizer que a alma, *diáfana como o perfume de um sonho* (SV, 84), é constituída pelos mesmos elementos que constituem as coisas. Jaquet considera que para Empédocles, o olfato serve como paradigma para sua reflexão filosófica sobre a percepção e o entendimento. Para o pensador de Agrigento, como vimos, o odor resulta da emissão de eflúvios emanados das coisas e inspirados pelo nariz, quando os eflúvios se ajustam aos poros particulares às narinas. Assim como cada sentido possui sua especificidade relativa a um domínio diferente da realidade porque os poros diferem para cada órgão, tanto pelo seu tamanho quanto por sua natureza. De modo que se tem sensação quando os poros se adaptam a cada sentido. Defende que há uma equivalência entre entender e perceber, assim que a sensibilidade não é subordinável a algo ulterior como o conhecimento, ao contrário, para ele, a sensibilidade é um pensamento.

Empédocles está nos dando um mapa muito bonito das sensações onde cada coisa tem em volta de si um ar, uma atmosfera, uma sensação e participamos das coisas respirando seu ar. Nesse sentido, Clarice, na voz de Ângela, diz: *o espírito da coisa é a aura que*

rodeia as formas de seu corpo. É uma halo. É um hálito. É um respirar. É uma manifestação. É movimento liberto da coisa (SV, 107); ou seja, nossa relação pensamental com as coisas é vital, dá-se através da respiração:

> De novo estou de amor alegre. O que és eu respiro depressa sorvendo o teu halo de maravilha antes que se finde no evaporado do ar. Minha fresca vontade de viver-me e de viver-te é a tessitura mesma da vida? A natureza dos seres e das coisas – é Deus? (AV, 68).

Para Clarice, muito em sintonia com Empédocles, respirar as coisas, integrar-se no seu pulsar, viver as coisas e com as coisas é uma maneira de pensar. Nietzsche dizia que se o pensamento e as sensações são indeduzíveis se deve ao fato de que não temos mais que pensamentos e sensações. Nessa perspectiva Lispector é rigorosamente nietzschiana, pois seu *pensar-sentir* é uma afirmação inabalável da vida pensamente. A vida é *pensar-sentir*. E o movimento do *pensar-sentir* é vital, anélico, pulsante, adere nas suas oscilações as quebras do impensável e faz desse intervalo a potência da questão, o motor do salto:

> Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. (...) Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar – meu único nível é viver (PSGH, 20).

Assim, as relações com as coisas se dão em uma rede clandestina regida por conexões frágeis, múltiples, ambíguas e enigmáticas que tramam cumplicidades – *um objeto pensa um outro objeto e nossas auras se confundem* (SV, 74), amizades, contrações e dilatações, implicações e explicações (em sentido espinosista) que em função de sua natureza nunca se tornam explícitas, elas acontecem na correnteza, nas desarticulações e fôlegos da vida, do *pensar-sentir*.

Rastros aromáticos

Segundo os especialistas, quando o bolbo olfativo detecta algo – durante a comida, um passeio, um abraço, etc. – o comunica à corteza cerebral e envia uma mensagem direto ao sistema límpico (uma misteriosa, antiga e intensamente emocional seção de nosso cérebro, que nos envia os estímulos para sentirmos, gozarmos e inventarmos). Diferentemente dos outros sentidos, o olfato não necessita intérprete, seu efeito é imediato e não é mediado pela linguagem ou pelo pensamento lógico. Um cheiro pode desencadear poderosas imagens e emoções antes de que tenhamos tempo de precisá-las, sem, inclusive, que possamos precisá-las. Os cheiros são as nervuras aéreas dos sonhos? Os sonhos são nossos perfumes individuais, coletivos, afetivos, políticos?

> Vejo um sonho que tive: palco escuro abandonado, atrás de uma escada. Mas no momento em que penso "palco escuro" em palavras, o sonho se esgota e fica o casulo vazio. A sensação murcha e é apenas mental. Até que as palavras "palco escuro" vivam bastante dentro de mim, na minha escuridão, no meu perfume, a ponto de se tornarem uma visão penumbrosa, esgarçada e impalpável, mas atrás da escada. Então terei de novo uma verdade, o meu sonho (PCS, 220).

Mas o cheiro também é uma questão de espaço. Se não é um território, é uma desterritorialização. Porém, se há desterritorialização, houve um território. Um cheiro quando nos chega não ocupa um espaço, ele faz espaço. Ele é o jardim, o curral, o mar, o corpo amado. É, por alguns segundos fugazes, depois se desfaz, desterritorializa, cria suas linhas de fugas. No entanto, sua evanescência é pura presença: instante de abismo da palavra: o silêncio que abre em nós uma geografia indizível.

Nesse sentido, diria que a escrita clariciana é aromática. Ela cria um espaço olfativo, cheiros, ares, sopros, respiração, inspiração, que faz da palavra um movimento evanescente, que aparece e desaparece, deixando somente seu rastro perfumado, produzindo espaços em brancos, silentes, suspensos, fazendo das palavras e do pensamento uma poética da sensação. *O que faço por involuntário instinto não pode ser descrito. Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume* (AV, 50). O perfume que, etimologicamente, é aquilo que para ser tem que queimar-se, dissipar-se em f u m a ç a a ç a a ç a a ç a a ç a a ç a a ç a

Pó:

A literatura é como o fósforo: brilha mais no instante em que tenta morrer (Barthes 2004b:34). Será esse o *ponto vivo de viver*? (SV, 39), de escrever? Será essa a energia potencial, combustão, combustível que se insere na linguagem, que encontra na palavra seu adejo no tempo, asas inflamadas que queimam e nos deixam suas borralhas?:

> Para passar de uma palavra física a seu significado, antes destrói-se-a em estilhaço, assim como o fogo de artifício é um objeto opaco até ser, no seu destino, um fulgor no ar e a própria morte. Na passagem de simples corpo a sentido de amor, o zangão tem o mesmo atingimento supremo: ele morre (DM, 325).

O perfume é o que resta da combustão. De todas as maneiras, o aroma não é facilmente apreensível, *é difícil se adaptar a um conceito* (Jaquet 2010:10). Nem a ciência, nem a filosofia, nem a literatura conseguiram formular um pensamento durável sobre a sensação olfativa. Sua fugacidade é sua fragilidade epistemológica, mas, sua potencialidade ontológica. O olfato faz a linguagem atingir o *reino da despalavra*, onde se pode *compreender o mundo sem*

conceito, *refazer o mundo por imagens, por eflúvios, por afetos* (Barros 2005:23).

Respirar é político

Há uma teoria do olfato, a teoria estereoquímica, de J.E. Amoore (*apud* Ackerman 1992), que analisa a conexão entre as formas geométricas das moléculas e as sensações odoríficas que produzem. Quando aparece uma molécula da forma adequada, inserta-se no nicho da neuroma e desde ali dispara um impulso nervoso ao cérebro. Os odores almiscarados, por exemplo, têm moléculas em forma de disco, que se adequam aos espaços elípticos na neuroma; os mentolados têm uma molécula em forma triangular, que se adequa aos espaços em V; os etéreos têm uma molécula em forma de vara, que se adequa aos espaços em forma de surco; os florais têm uma molécula em forma de disco com um talo, que se adequa aos espaços em forma de cavidade e surco; os podres têm cargas positivas e são atraídos pelos espaços com carga positiva; os acres têm carga positiva e são atraídos pelos espaços de carga negativa; e há os que se adequam a um par de espaços ao mesmo tempo, produzindo um efeito combinatório ou de ramalhete.

Uma geografia geométrica de aromas. Olho para o ar e fico imaginando uma multidão de moléculas, com tantas formas que não posso nem imaginar, tratando de encontrar, na carne do meu cérebro, os espaços adequados para me fazer sentir um cheiro qualquer. Esse espaço invisível, mas tão sensível, causa-me estranhamento, um arrepio. Respirar é um modo muito físico, muito i-material de existir. Uma estranha intimidade. Abaixo a cabeça para recomeçar a escrever. Escrever é respirar as palavras, fazer as palavras respirarem, penso enquanto retorno à escrita – *Que te*

escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto, canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? (AV, 44). Cada texto, como costumamos dizer, requer o seu fôlego. Há textos que nos tiram o fôlego, que exige um maior fôlego, de pouco fôlego. As vírgulas, os pontos finais, as reticências, as interrogações, as exclamações, a pontuação, enfim, é o ritmo respiratório da escrita: *faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto* (HE, 23). Mas não somente, a extensão e intensidade das frases, dos parágrafos, dos capítulos, também. A potência das frases, diz Rancière (2009), é precisamente a respiração de certo ar, é a respiração de seu mundo. Decidir como alguém vai respirar com a gente, é uma decisão não só estética, mas também ética e política. Não somente a escolha do tema faz com que um livro seja político ou crítico, sua respiração também. Ao escrever inventamos *com a respiração uma nova matéria* (PCS, 223). A escrita é matéria que respira. Escrever é respirar com, co'mover: entrar no ritmo de algo: dançar a *dança dos átomos arrastados pelo grande rio do infinito* (Rancière 2009:143). Átomos desligados, espaços airados que não se configuram, roçam as palavras e retiram faíscas musicais, alentos rítmicos. Respiro com os olhos, danço, leio: *Para te escrever eu antes me perfumo toda*. Farejo. Que cheiro você tem? – *Uso um perfume cujo nome eu não digo: é meu, sou eu* (DM, 133). Que perfume você é? *Era um modo mais leve e mais silencioso de existir. Quem sou eu? Perguntou-se em grande perigo. E o cheiro do jasmineiro respondeu: eu sou meu perfume* (ALP, 141). Você, perfume que não posso definir, somente sentir, respirar?:

> Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombra que invento já e agora e que são o meio concreto de falar

> neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo (AV, 16).

Sinto, respiro partículas e palavras do mundo clariciano enquanto leio. Molho as mãos, misturo os cheiros, respingo. Clarice manipula moléculas para fabricar seu próprio perfume: *Eu te amo geometricamente e ponto zero no horizonte formando triângulo contigo. O resultado é um perfume de rosas maceradas* (SV, 67). Processo respiratório, processo químico, processo estereoquímico. Farejo. Que cheiro terão cada um dos seus livros?

Traçarei[75] – traço: instância móvel, um modo ir respirando pelo caminho: som do vento: oscilações atmosféricas: riscos: rupturas; cerziduras descontínuas: tracejados: sopros, poros, passagens. É *assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer* (AV, 22) – mapas dos aromas dos romances (e novela) claricianos. Aroma entendido como o ar, a atmosfera ou expressão de um determinado lugar. De landa (2011), numa formulação muito bonita, diz que se o ar e a luz não fossem ricos em assinaturas, informações e estilos não haveria razão para os órgãos dos sentidos evoluírem. O ar, afirma o físico, está cheio de químicos, mas também os químicos estão cheios das plantas e de outros animais que se expressam. Os sentidos se desenvolvem, se afinam para aproveitar os recursos informativos e expressivos aéreos (mas também lumínicos e telúricos). Dessa

[75] Relembro Deleuze (2009) quando diz que os traços são como o nascimento de outro mundo, pois essas marcas, são irracionais, involuntários, acidentais, livres, ao acaso; são não representativos, não ilustrativos, não narrativos, não são significativos nem significantes de antemão: são traços assignificantes, traços de sensação.

maneira, para De landa, assim começou a expressividade humana, precedida e inspirada pela expressividade da natureza. O aroma, então, será pensado como *campo transcendental*, ou seja, fronteira que se instaura entre os corpos tomados juntos e nos limites que os envolvem:

> a superfície é o campo transcendental, ele próprio é o lugar do sentido ou da expressão. O sentido é o que se forma e se desdobra na superfície. Mesmo a fronteira não é uma separação, mas o elemento de uma articulação tal que o sentido se apresenta ao mesmo tempo como o que ocorre aos corpos e os que insiste nas proposições (1974:129-130).

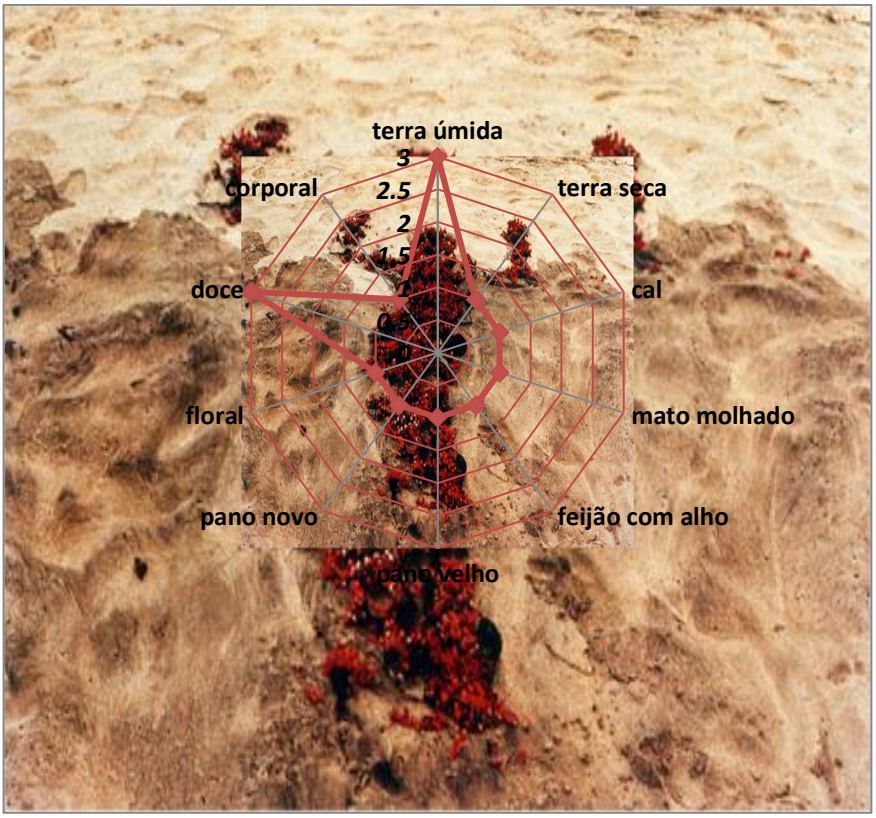
Portanto, traçar mapas aromáticos é um movimento similar ao da orquídea de Deleuze que não reproduz a vespa, mas compõe com ela uma geografia no seio de um rizoma. Química, feitiçaria do ar. Não representarei nem reproduzirei (ainda que transcreverei os trechos recolhidos, para participar quem lê, quem respira comigo, dos seus cheiros), senão produzirei, experimentarei, provarei suas fragrâncias, inevitavelmente mescladas com as minhas, lá onde 'as minhas' já encontraram suas linhas de fuga, seu bailado, *sua dança dos átomos que não é mais do que a música da desaparição*: química, bruxaria: *uma nova matéria* – sua e minha, nem minha nem sua, de ninguém – que respira no umbral de algo, na dobra, no intervalo: ritmos, eflúvios e pulsações.

Perfume da terra

Aromas de Perto do coração selvagem	
Trecho aromático	**Rótulo aromático**
De manhã. Onde estivera alguma vez, em que terra estranha e milagrosa já pousara para agora sentir-lhe o perfume? Folhas secas sobre a terra úmida. (...) Uma terra quente, seca ... o relógio batendo tindlen... tin dlen ... o sol chovendo em pequenas rosas amarelas e vermelhas sobre as casas ... Deus, o que era aquilo senão ela mesma? (p. 210).	Terra úmida – Geosmina
Conhecera perfumes. Um cheiro de verdura úmida, verdura aclarada por luzes, onde? Ela pisara então na terra molhada dos canteiros, enquanto o guarda não prestava atenção (p. 217).	Terra úmida – Geosmina
Num de seus passeios ela já se sentara junto do portãozinho enferrujado, o rosto comprimido às grade frias, procurando mergulhar no cheiro úmido e escuro do quintal (p. 179).	Terra úmida – Geosmina
E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer (p. 19).	Terra seca
O cheiro de cal e de porcarias e de coisa secando. Mas podia-se ficar lá dentro sentada, bem junto do chão, vendo a terra (p. 51).	Terra, cal

A viagem era longa e das moitas longínquas vinha um cheiro frio de mato molhado (p. 52).	Mato molhado
Os seios da tia eram profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho uma caixa, quem sabe o quê. Aos soluços eles cresciam, cresciam e de dentro da casa veio um cheiro de feijão misturado com alho (p. 46).	Feijão com alho
Pedir perdão por não se extasiar diante de sua música, pedir perdão por achá-la insuportável desde pequeno com aquele seu cheiro de panos velhos, de joias guardadas, quando a via preparar o "seu chazinho contra dores" (p. 99).	Pano velho
Depois o cheiro das fazendas novas, o olhar brilhante e curioso de um homem atravessando-a e deixando-lhe como se estivesse comprimido um botão no escuro, o corpo iluminado (p. 119-120).	Pano novo
Encostou a cabeça no seu seio e de novo aspirou aquele perfume morno e adocicado de rosas velhas (p. 101).	Floral
Respirou mais profundamente, sentiu ainda o gosto insosso daquela saliva morna, o perfume doce que vinha dos seios da tia (p. 47).	Doce
Fechou os olhos um instante, sentiu novamente o cheiro que vinha dos corredores sombrios daquela casa inexplorada, com apenas um aposento revelado, onde conhecera de novo o amor. Cheiro de maçãs velhas, doces e velhas, que vinha das paredes, de suas profundezas (p. 208).	Doce

Joana continuou de pé, mal respirando aquele cheiro morno que após a maresia forte vinha doce e parado (p. 45).	Doce
Enquanto o pai a carregava pelo corredor para o quarto, encostou a cabeça nele, sentiu o cheiro forte que vinha dos seus braços (p. 37).	Corporal



Imagem|Ana Mendieta

Perto do coração Selvagem cheira, basicamente, à terra, especialmente à terra úmida, geosmina. Geosmina, em grego, quer dizer perfume da terra. É uma substância química, um composto

orgânico que se encontra no solo e que, normalmente, podemos sentir seu cheiro quando o solo está molhado. O livro começa com Joana, a protagonista, menina, brincando, pensando, inventando poesia – *Como é que se faz uma poesia tão bonita? – Não é difícil é só ir dizendo* (PCS, 21) – com o mundo, respirando, a vida pulsando e ela dançando *ao som da música inexistente e ritmada* (PCS, 20) das coisas. Sentindo, respirando, pensando sem explicar: *Sim, eu sei o ar, o ar! Mas não adianta, não explicava* (...) *não conseguia pegar "a coisa"* (PCS, 22). Pensava, sentia, respirava a terra quente, cheirosa, adocicada. Participava dos *sons ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes* (PCS, 19). Lufadas intempestivas. Todo tempo sem finalidade afirma a vida. Farejava, com o nariz próximo da terra, as minhocas preguiçosas antes de serem comidas pelas galinhas. Ciclo selvagem. As coisas revivendo em outras dinâmicas. Respira, vive, dança. Se os estratos são a terra, *a estratégia é aérea ou oceânica*. Nesse traçado, o pensamento físico, rítmico, musical de Joana desenha seu território perfilando ramificações rizomáticas que seguem os fios e as forças intensivas da terra, sua potência de mutação; cria um ritornelo para saltar o caos.

Segundo os evolucionistas, o olfato perdeu importância depois que os humanos ganharam a postura ereta, *homo erectus*. Joana, *mulier humus,* terra molhada. Perfume da terra. Fareja. Medra. Se conecta com as forças etéreas. O olfato traz em si o selo da animalidade, farejar iguala os humanos aos animais. Até o século XX, as crianças e as mulheres eram inferiorizadas e desconsideradas por causa da sua ligação íntima com o sentido do olfato. As crianças, em função da sua ligação afetiva com os objetos e familiares; as mulheres, pelos seus hormônios oscilantes da menstruação, ovulação, gravidez e pelo uso de perfumes para seduzir (Corbin

1987). Joana, menina da terra, *mastiga vermelho, engole fogo adocicado* (PCS, 27), seduz a atmosfera, produz um plasma para que as forças interiores da terra não sejam submersas e encontre um pouco de ar livre. Bicho fêmea, *mulier humus*. Sua essência é pura potência: transformação: *havia em todas elas (mulheres) uma qualidade de matéria-prima, alguma coisa que podia vir a definir-se mas que jamais se realizava, porque sua essência mesma era "tornar-se"* (PCS, 159). Germinar-se. Devir-fêmea-cavalo-estrela-molécula. O perfume da terra é o cheiro do processo, da germinação, do tornar-se de Joana. Corpo que se abre como fruto. Fruto que se abre como fome. Fome que se abre como ondas, turbilhão, *aquele movimento constante no fundo do seu ser – agora crescia e vibrava* (PCS, 222). O que será Joana? Impossível precisar, Joana é o seu processo:

> Sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nos lábios – na língua principalmente –, na superfície dos braços e também correndo dentro, bem dentro do meu corpo, mas onde, onde mesmo, eu não sei dizer. O gosto é cinzento, um pouco avermelhado, nos pedaços velhos um pouco azulado, e move-se como gelatina, vagarosamente (PCS, 29).

Dentro de Joana, assim como dentro da terra, pontos não dimensionáveis, não localizáveis, velocidades incapturáveis, o caos. Para Paul Klee o símbolo gráfico do caos é o ponto, o ponto matemático. Em geometria, o ponto não possui nem volume, nem área, nem comprimento, nem qualquer outra dimensão semelhante. Um ponto é um objeto de dimensão zero, uma esfera de diâmetro zero. E, ainda para o pintor suíço, o símbolo sensível do caos é o cinza, nem branco nem preto, nem quente nem frio, sem peso e sem medida. No entanto, é deste ponto cinza que nasce o mundo:

> (…) punto gris, punto fatídico entre lo que adviene y lo muere. (…) punt entre las dimensiones y en su intersección, o en los cruces de los caminos. (…) establecer um punto en el caos es reconercelo

> necesariamente gris, en razón de su concentración principal, y conferirle el carácter de centro original, del cual el orden del universo va a brotar e irradiar en todas las dimensioes. Asignar a un punto una virtud central es hacer de él el lugar de la cosmogénesis. A este advenimiento corresponde la idea de todo Comienzo (concepción, soles, irradiación, rotación, explosión, fuegos artificiales, haces de mieses). O mejor: el concepto de óvulo (1979:84-85).

O ponto cinza salta sobre si mesmo até uma dimensão onde cria uma consistência. Dessa maneira, do caos à criação, aparece o ritmo. Inspiração, expiração: *o corpo abrindo-se para o ar, entregando-se à palpitação cega do próprio sangue* (PCS, 222). Joana vai se fazendo ao ritmo das pulsações vitais. Gelatina vagarosa, terra molhada, *mulier humus: todo o seu corpo e sua alma perdiam os limites, misturavam-se, fundiam-se num só caos, suave e amorfo, lento e de movimentos vagos como matéria simplesmente viva* (PCS, 114). Parte de zero, se recria, se recomeça. A vida não se resume a formas organizadas, é força, devires e afetos que cruzam transversalmente os reinos minerais, vegetais e animais instaurando zonas de indiscernibilidades. De modo que devir mulher não é uma maneira de reivindicar uma identidade, atingir uma forma:

> (...) não era mulher, ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-se sempre em transição. (...) Tropas de quentes pensamentos brotavam e alastravam-se pelo seu corpo assustado e o que neles valia é que encobriam um impulso vital, o que neles valia é que no instante mesmo de seu nascimento havia a substância cega e verdadeira criando-se, erguendo-se, salientando como uma bolha de ar a superfície da água (PCS, 223).

Devir-mulher não é ser mulher, é alcançar *um componente de fuga que se furta à sua própria formalização* (Deleuze; Parnet 1998:11). Devir não é um fim, também não é um meio, é no meio, entre: *a confusão estava no entrelaçamento do mar, do gato, do boi*

com ela mesma (PCS, 56). Entre Joana e o mundo, a vida, a respiração das coisas, as confluências, as turbulências:

> O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo aceitando o ar dos pulmões? (PCS, 25).

Joana deixa muitas *coisas alegres misturarem-se ao sangue*[76], agitarem-se no corpo, perderem-se no espaço, e na garupa de um cavalo, ela alcança a velocidade dos fluxos equinos:

> O cavalo de onde eu caíra esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, alto e pura como um céu de verão. Alisei meus braços, onde ainda escorria a água. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo (PCS, 36).

Se devir é fazer vizinhança com, há sempre limiares que podemos atravessar para dar passagens a algo novo; insistir no movimento, nas metamorfoses, *é preciso não ter medo de criar* (PCS, 26). Criar, devir, respirar, transformar-se. Transfiguração é a palavra que Joana usa: *tudo que nos vem é matéria bruta, mas nada existe que escape à transfiguração* (PCS, 201). Assim a terra, matéria bruta, transfigura, a palavra sua: *gotas de cristal*: *sinto a forma brilhante e úmida debatendo-se dentro de mim* (PCS, 81). Uma luta que coloca em jogo as forças díspares do caos. Campo de batalha entre a terra e o céu constituindo a superfície líquida de uma fronteira. Chove na terra-joana, silêncio fluido, hálito molhado, geosmina. Ponto zero: caos-embrião: Joana se confunde para se dispersar, evaporar-se da terra, percorrer espaços desconhecidos.

[76] A frase original é: *Sim, havia muitas coisas alegres misturadas ao sangue* (PCS, 57).

Matéria bruta, energia hidrogênia, gasosa, pluvial, *bicho de pluma*, flutua. Assim como a derradeira personagem clariciana, Macabéa, ela também se converte em estrela:

> Por que em mim essas sedes estranhas? A chuva e as estrelas, essa mistura fria e densa me acordou, abriu as portas de meu bosque verde e sombrio, desse bosque com cheiro de abismo onde corre água. E uniu-o à noite. Aqui, junto à janela, o ar é mais calmo. Estrela, estrela, zero. A palavra estala entre meus dentes em estilhaços frágeis. Porque não vem a chuva dentro de mim, eu quero ser estrela. Purificai-me um pouco e terei a massa desses seres que se guardam atrás da chuva. Nesse momento minha inspiração dói em todo o meu corpo. Mais um instante e ela precisará ser mais do que uma inspiração. Em vez dessa felicidade asfixiante, como um excesso de ar, sentirei nítida a impotência de ter mais do que uma inspiração, de ultrapassá-la, de possuir a própria coisa – e ser realmente uma estrela (PCS, 78).

Joana, através do excesso de ar, conhece o *cheiro de abismo*, o vazio das palavras, materialidade plástica se abrindo à vastidão. Pelos poros o cheiro entra no corpo do texto, e o sentido sedimentado se dilata, se extingue. As palavras se desterritorializam, acontecem no ar, na *superfície do ser e instituem uma multiplicidade infinita de seres incorporais* (Deleuze 1974:6). Fôlego, semente de fogo, sílaba frágil, volátil, *mancha definitiva que se relaciona com o solo* (Gaio 2017), flor flutuante cujo perfume sobe escapando do fundo, insinuando-se às dobraduras e às hiâncias do espaço num voo ao rés do chão:

> Os olhos fechados, entregue, disse baixinho palavras nascidas naquele instante, nunca antes ouvidas por alguém, ainda tenras da criação – broto novos e frágeis. Eram menos que palavras, apenas sílabas soltas, sem sentido, mornas, que fluíam e se entrecruzavam fecundavam-se, renasciam num só ser para desmembrarem-se em seguida, respirando, respirando... (PCS, 155).

Mas o abismo é uma estranha espécie de chão. Talvez seja a ressonância ou rescedência do lume móvel de todo solo. Desse modo, ele sempre leva consigo uma relação essencial com a terra, é, lembrando Blanchot, um canto; canto que permanece como base da polifonia cósmica: inalação-exalação, respiração: *canto do abismo que, uma vez ouvido, abriria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer* (Blanchot 2005:4), para em seguida reaparecer – afinal o abismo é uma casa vazia, um lugar sem ocupante, vazio partejante – da própria desaparição *forte como a alma de um animal* (PCS, 224); assim, joana-fêmea-estrela, efêmera-equina, larva-menina traça desvios na terra: *todo meu movimento será criação, nascimento* (*Idem*), assobios, sopros vitais: *me ultrapassarei em ondas* (*Idem*), salta e sapateia no caos: *e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo* (*Idem*).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Restos de uma combustão

Aromas do Lustre	
Trecho aromático	**Rótulo aromático**
O ar livre após tantas horas arrastadas na cama desfeita acordava sua pele num cheiro indefinível e forte, timidamente brusco. O perfume que o calor desperta nas plantas grossas e verdes – mas ela estava pobremente viva e embora o passeio lhe soprasse um vago sorriso ela se cansava (p. 52).	Plantas
O cheiro das plantas rasteiras era carregado pelo vento, o frio da água espalhava-se no ar em gotas.	Plantas
Um grito de café fresco subia da cozinha misturado ao cheiro suave e ofegante de capim molhado (p. 21).	Plantas
O trem avançava pelo atalho aberto na mata escura, molhada pela última chuva; o cheiro de água docicada, os trilhos refulgiam sinuosos, desapareciam sob o trem (p. 140).	Plantas
Ali o chafariz espargia água, sempre nova e macia, ruidosa. O cheiro das plantas era carregado pelo vento, o frio da água espalhava-se no ar em gotas. Ele começou a pensar com violência em nada (p. 21).	Plantas
Esmeralda segurava a longa saia que usava em casa, subia a escadaria, queimava no quarto um perfume irritado, insistente e solene; não se podia permanecer no seu aposento senão alguns minutos, de súbito o cheiro saciava e entorpecia num enjoo de capela (p. 12).	Quarto
Pobre Esmeralda, bordando calças de cambraia, queimando perfumes no quarto, o corpo exacerbado como um limão – sua feminilidade era quase repugnante a outra mulher (p. 61).	Quarto

As roupas de Esmeralda tinham o mesmo cheiro agradável de frescura e sal. Assim ela se enfeitava, cuidava-se e queimava perfumes no quarto – e tão ativa era sua preparação que o tempo se acumulava enquanto ela pensava viver minutos (p. 148).	Quarto
Esmeralda empurrou a porta do quarto, aspirou distraída o seu perfume abafado (p. 164).	Quarto
Entrara no seu próprio reinado. Os quartos com cheiro de túnel, as coisa ligeiramente deslocadas de si mesmas como se acabassem de ter sido vivas (p. 102).	Quarto
Como gostava de seu quarto; sentia seu cheiro de túnel quando se aproximava e estava bem, bem dentro dele quando entrava. Notava que antes de sair esquecera de abrir as janelas e um cheiro dela própria exalava-se de cada canto – como se voltando da rua se encontrasse em casa esperando (p. 115).	Quarto
(...) o cheiro do quarto erguido pelo calor avivou-lhe a consciência e ela percebeu com um live suspiro que acordara – uma leve mão aflorava à água e o sonho se turvava (p. 137).	Quarto
Ele não pôde deixar de rir, disse com certo orgulho e surpresa: que mulher ..., e inclinando-se para beijar-lhe os cabelos sentiu o perfume tonto e sério de seu corpo, alguma coisa a que não se podia enganar, beijou seus olhos que mal se podiam fechar de tanta vida (p. 131).	Corporal
Em seguida o travesseiro era um amontoado onde se afundava a cabeça e encontrava-se quentura, quentura de penas cheirando ao próprio corpo que aspirava o perfume (p. 137).	Corporal
Aproximava-se dele, encontrava seu corpo naquela fonte tépida e serena de onde vinha um cheiro de pele cansada muito agradável. De novo perdia-se em brumas doces e extraordinárias, perseguindo um prazer íntimo que não se definia (p. 133).	Corporal

(...) encostou a cabeça nas suas pernas, nas suas coxas calmas e mornas e silenciosamente respirava e recebia de novo a respiração misturada ao cheiro de Virgínia, ao cheiro de seda branca de Virgínia (p. 126).	Corporal
Sentia-o bem renovado por um esforço de vontade e de memória a ligeira aversão que sua carne experimentava na presença dele; como a rápida e imediatamente fugitiva percepção de um perfume: uma leve contração sob a pele (p. 160).	Corporal
Ele ergueu-a mudo rindo, um cheiro de carne guardada vinha do boca, do ventre através da boca, um hálito de sangue; da camisa entreaberta surgiam pelos longos e sujos e ao redor do ar era vívido, ele ergueu-a pelos braços e a sensação de ridículo endurecia-a com ferocidade (p. 47).	Corporal
Com Virgínia não se correria jamais o risco de tomar excesso de confiança e transpassar ridiculamente o permitido – sua intimidade mesmo violada parecia não ser possuída, inútil aspirar o seu perfume, ver suas frescas roupas internas, assistir seu banho; só ela mesma usava seu ambiente (p. 61).	Corporal
Não podendo esgueirar-se como as flores dormentes mas dando perfume inutilmente, enxergando e ouvindo tudo, misturando-se e errando perplexa (p. 58-59).	Corporal
(...) ela respirou contendo-se, a forte dor ligou-se ao próprio cheiro de talco e suor fresco (p. 95).	Corporal
Mas passara uma mulher ao seu lado com um perfume de limão, água e relva, assustado e penetrante um cheiro de limão e relva – como um cavalo suas pernas ganharam uma força nervosa, alegre e lúcida (p. 110).	Composto
(...) ela apressou o corpo apertado de força, o coração trêmulo como se um sentimento puro o tivesse atravessando ... um grande cansaço que era feito de êxtase, perplexidade, permissão e perfume tomou-a sem se preocupar, amolecida (p. 110).	Composto

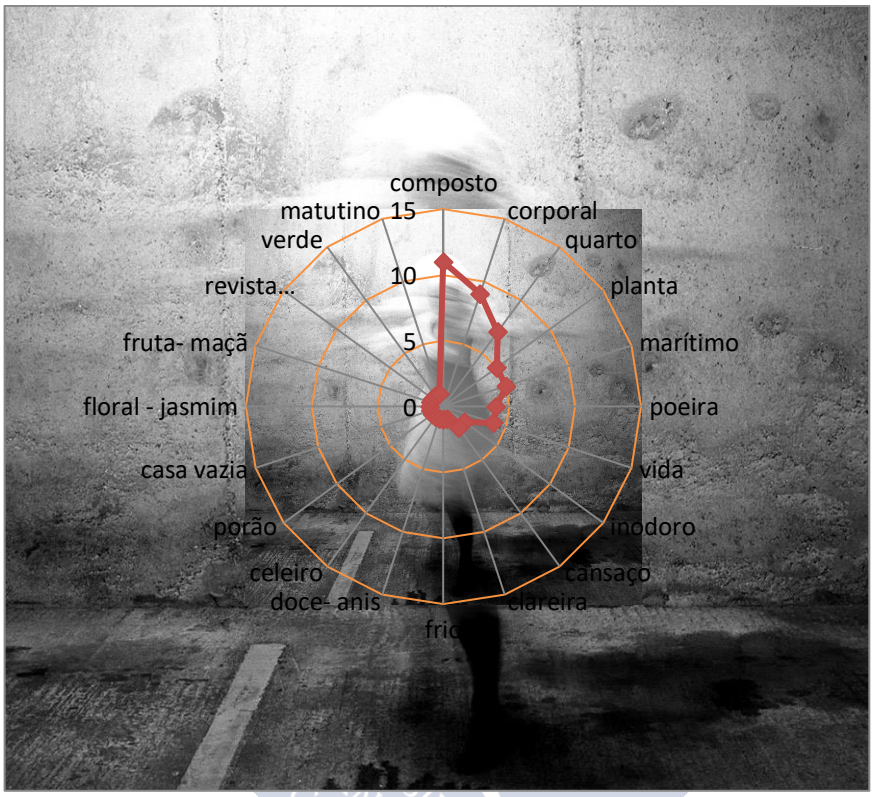
(...) e um cheiro excitado de comidas, perfume, carvão e cigarros dava-lhe aos olhos uma pausa misteriosa e calada (p. 139).	Composto
Erguia-se e andava, andava até passar pelo grupo escolar de onde nascia docemente um cheiro de crianças misturado ao de verniz novo e de pão com manteiga (p. 34).	Composto
Caminhou para o porão lentamente, empurrou sua grade e mergulhou no cheiro de penumbra onde timidamente viviam bacias, poeiras e móveis velhos. Sentou-se perto das roupas negras de um luto antigo. O bafo dos baús arquejava, um cheiro de cemitério subia das lajes do chão (p. 42).	Composto
Um cheiro puro de cal, ângulos, cimento e frio nascia dos destroços onde rebrilhava os silêncio de alguma lasca de pedra (p. 56).	Composto
Depois do banho fechava as janelas, cerrava a cozinha no seu velho cheiro de fritura, café e baratas, punha o chapéu, trancava a porta da saída e ia embora com a bolsa vermelha na mão (p. 76) .	Composto
Abria suas portinholas e retirava umas comidas pequenas, frias e sem cheiro. O café era trazido da cozinha e abafado com um estranho capuz que parecia olhar e sorrir, grosso de poeira. A própria sala de costura cheirava a poeira molhada, a mofo, a fazenda nova e café com batata-doce fria (p. 86).	Composto
Um dia a caixinha de aranhas afogou-se na água da chuva que invadiu o esconderijo. Um cheiro agudo, roxo nauseante subia de seu interior (p. 24).	Composto
Também procurava ensaiar quando buscava perceber o cheiro nas construções ensaiara o cheiro na meia penumbra, cal, madeira, ferro frio poeira assentada espreitando (p. 187).	Composto

(...) – assim como despertar sem nenhuma sensação e devagar recordar-se de um pouco de fome misturada ao cheiro de café com leite do vizinho misturado ao sol cansado e pálido sobre as roupas da cadeira (p. 77) .	Composto
Eram sons tão ligados a eles mesmos, caíam por vezes numa riqueza quase pesada mas não complexa, só comparável ao cheiro de mar, ao cheiro de peixe morto (p. 73).	Marítimos
O modo como ela dizia olhando pela janela: está um cheiro de banho de mar, de início não o impacientava. Ele tentava corrigi-la: banho de mar não cheira, se você quiser muito digo cheiro de mar em vez de maresia, que é o certo (p. 123).	Marítimos
As ondas maiores rebentavam cheiros salgados de espuma no ar. Depois que a água batia nas pedras e voltava num rápido refluxo, restava nos ouvidos uma ressonância de deserto, um silêncio feito de pequenas palavras arranhadas e curtas, de areias (p. 158).	Marítimos
Em Brejo Alto não havia mar, porém uma pessoa podia olhar rapidamente para a extensa campina, fechar logo os olhos, apertar o próprio coração e como um filho, como um filho nascendo, sentir o cheiro docemente podre do mar (p. 16).	Marítimos
(...) esperou pelo elevador, desceu as escadas, depressa, viu-se na rua. A luz do dia invadia-lhe os olhos, o cheiro matinal de mar, de gasolina, ela se encolhia andando para a frente (p. 135).	Marítimos
Tão subitamente percebeu-o com surpresa que num movimento de vida e confusão as flores ligavam-se ao cheiro morto das construções, à vaga tarde perdida, triste ou alegre? Ao impulso que a soprara com esperança par o jantar, ás construções silenciosas ... misturando-se a tudo aquilo a que ela dizia: sim! Sim! Quase irritada e ela concordou intensamente com o momento (p. 56-57).	Poeira

Virgínia puxava a colcha quente e grossa com pequeno cheiro de cinza (p. 36).	Poeira
Da terra suja vinha um cheiro de poeira, um hálito que não nascia do que era sempre vivo mas do que parecia continuamente morrer (p. 173).	Poeira
(...) serragem, importação e exportação, aquela falta do mar (187).	Poeira
Aproximava-se do tigre respirando a quentura e o vício do cheiro da jaula; vencendo o próprio destino forçava-se a olhar sozinha no mundo para os olhos do tigre, para seu caminhar ondulante, elevando-se acima do terror, até que dele saía uma espécie de verdade, algo que a apaziguava como uma coisa, ela suspirava franzindo os olhos. Aquele cheiros repugnante de cansaço fazia-lhe bem, ela cerrava os dentes de mulher (p. 111).	Cansaço
Submergia no cansaço, buscava-o. Tinha algo de flor o seu cansaço, um perfume alado e inconquistável de melão fresco, aquele êxtase de exaustão e voo (p. 115).	Cansaço
Ela aspirava o perfume misterioso que no entanto se dava. Porque era tão ... tão vivo (p. 110).	Vida
Fazia um perfume que dilatava o coração (p. 7).	Vida
Uma vez ou outra, como um pequeno grito quase inaudível e depois o silêncio desmentindo-o, ela possuía rapidamente a sensação de poder viver e em seguida perdia-a para sempre numa surpresa tonta: o que houve? Embora a sensação valesse como um perfume enquanto se corre, quase mentira, fora aquilo mesmo, poder viver ... (p. 17).	Vida

Ela assistia fascinada, o coração quente depois de uns instantes; porém mal conseguia libertar o olhar, ganhava uma frieza, quase dolorosa, o corpo se retesava nas fibras como se quisesse fugir ao máximo daquela morna vida inferior carregada de um perfume sincero quase vil (p. 86).	Vida
No céu abria-se por um segundo uma clareira hesitante, mas ela descobria confusamente que o esgarçamento era o de sua própria concentração; e continuava denso, de uma densidade sem forma nem volume, o acúmulo de uma substância mais impalpável que o ar, de um elemento mais vago que o perfume e através do ar (p. 42).	Clareira
De madrugada um galo cantava uma límpida cruz no espaço escuro – o risco úmido espalhava um cheiro frio pela distância, o som de um passarinho arranhava a superfície da penumbra sem penetrá-la (p. 11).	Frio
Era isso, anis roxo como lembrança. Disfarçada parava um gole na boca sem engoli-lo para possuir o anis presente com o seu perfume (p. 71).	Doce – anis
(...) das lojas abertas vinha um sufocante cheiro de lugar sombrio onde andam baratas velhas, cinzentas e vagarosas, um cheiro de celeiro (p. 150).	Celeiro
Levantou-se e ainda perturbada pela posição baixa da cabeça procurou livrar-se do porão e do seu cheiro de mala (p. 43).	Porão
Deitou-se um pouco sobre a cama dura, aspirando aquele cheiro indefinível de velhice em que ela se envolvera desde que penetrara no pequeno jardim seco antes de tocar a campainha (p. 85).	Velhice
Da visão de suas roupas veio-lhe à lembrança um cheiro de revista recém-impressa, algumas folhas ainda fechadas (p. 81).	Revista recém-impressa

O trabalho nas construções havia parado há muito, um cheiro de jasmim vinha da rua estreita onde já passeavam alguns namorados (p. 95).	Floral – jasmim
(...) enquanto as ruas de Brejo Alto se encaminhavam velozes e vacilantes no seu cheiro de maçã (p. 186).	Fruta – Maçã
Num protesto subia até seu nariz um cheiro verde, tão acre para os dentes, que a reanimou (p. 56).	Verde
(...) e nunca mais talvez sentir o cheiro quieto da manhã se levantando com poeira na cidade (p. 136).	Matutino
A sala respirava opressa, adormecida. As pétalas menores, como cabelos na nuca em verão, dobravam-se emurchecidas, cegas, porém ainda capazes de viver e de pasmar. Virgínia apressou-se rindo até elas, inclinou a cabeça escura porém recuou ligeiramente assustada. Porque elas se fecharam hostis sem o menor perfume como se alguma coisa em sua natureza repelisse secretamente a natureza de Virgínia (p. 54).	Inodoro
Era realmente a pior clareira, úmida, sombria, fechada por árvores altas e magras; entre as parasitas sem cheiro e os cipós pendentes os galhos se balançavam (p. 40).	Inodoro
A sala cheia de pontos neutros. O cheiro de casa vazia (p. 11).	Casa vazia



Imagem|Francesca Woodman

Cheiros compostos, corporais e de quarto são os mais renitentes em *O Lustre,* o livro com maior número de trechos olfativos. No entanto, nos compostos percebemos uma forte presença da poeira, de algo que se deteriora, que se transforma*: cheiro de penumbra onde timidamente viviam bacias, poeiras e móveis velhos;* cal, cimento; cigarro, fumaça, carvão; cansaço; poeira molhada; mofo; madeira; *poeira assentada espreitando*. Nos corporais, cheiro de carne guardada, pele cansada, suor, movimentos do corpo com o tempo. No quarto, os cheiros são abafados. Em dois momentos, Clarice usa a expressão *cheiro de túnel* para descrever o quarto da protagonista. Túnel é um lugar que promove uma passagem, mas, ao

mesmo tempo, é um lugar isolado. Como Virgínia no antigo quarto da sua infância, onde com *os pés sujos de terra, escondia-se sob os enormes lençóis de casal com um longo prazer* (L, 10), surpreendia-se de que ele ainda existisse *como se também ele pertencesse ao que se perde* (L, 104). No quarto de Ermelinda, a passagem do tempo é camuflada pelo cheiro de perfume queimado: *e tão ativa era sua preparação que o tempo se acumulava enquanto ela pensava viver minutos* (L, 148).

O Lustre é um livro poeirento. As folhas que margeiam o rio são empoeiradas; o único automóvel de Brejo Alto (sítio onde a protagonista passa a sua infância) levanta poeira; os vidros e os cristais adormecem em poeira; o vento rodava a poeira e Virgínia, em *vagos inícios inacabados, num redemoinho dela e do que já não era mais ela*; os pés empoeiravam; *um cone de claridade iluminava um turbilhão de poeiras que dançavam alucinadamente lentas* (L,37); a sala de jantar tem a cor pálida das poeiras frias; a sala de costura cheira à poeira molhada; as venezianas, o teto, o chão, o relógio, a cidade, as lâmpadas, os olhos são empoeirados; o chapéu, as cortinas, as toalhas de mesa, o assoalho, o restaurante, o rosto, o café, são empoeirados. *E havia o lustre. A grande aranha escandecia* (L, 10). Para onde iriam suas cinzas? Que cheiro deixariam?

É curioso como um livro, que tem uma atmosfera cinzenta, é batizado de *O lustre* e sua protagonista seja caracterizada como aquela que *seria fluida durante toda a vida* (L, 6). O que une pó, luz e fluidos? Transubstanciação: *nada parecia escapar à sucessão contínua, a um íntimo movimento esférico, inspirando, expirando, inspirando, expirando, morte e ressurreição, morte e ressurreição* (L, 184).

No início do livro, Virgínia e seu irmão, Daniel, assistem a um suposto afogamento:

> – Olhe!
>
> Daniel voltara a cabeça rapidamente – preso a uma pedra estava um chapéu molhado, pesado e escuro de água. O rio correndo arrastava-o com brutalidade e ele resistia. Até que perdendo a última força foi levado pela correnteza ligeira e em saltos sumiu entre espumas quase alegre. Eles hesitaram surpresos.
>
> – Não podemos contar a ninguém, sussurrou finalmente Virgínia, a voz distante e vertiginosa.
>
> (...)
>
> – Por exemplo …que tudo o que a gente é ... vire nada ... se a gente falar disso a alguém.
>
> Ele falara tão grave, ele falara tão belo, o rio rolava, o rio rolava. As folhas cobertas de poeira, as folhas espessas e úmidas das margens, o rio rolava. Quis responder e dizer que sim, que sim! Ardentemente, quase feliz, rindo com os olhos secos ... mas não podia falar, não sabia respirar; como perturbava. (...). Sob os seus pés rumorejavam as águas – numa clara alucinação ela pensava: ah sim, então ia cair e afogar-se, ah sim. Alguma coisa intensa e lívida como o terror mais triunfante, certa alegria doida e atenta enchia-lhe agora o corpo e ela esperava para morrer, a mão cerrada como para sempre no galho da ponte (L, 7).

Quando Virgínia e Daniel voltam para casa já é noite, quando *os vaga-lumes abriam pontos lívidos na penumbra. Pararam um momento indecisos na escuridão antes de se misturarem aos que não sabiam, olhando-se como pela última vez* (L, 7). Aos que não sabiam o quê? Que os irmãos haviam presenciado um afogamento? Que se morre? Que se morre e o rio continua rolando, as folhas acumulando poeira e *mesmo que Granja Quieta murche e novas terras surjam indefinidamente jamais o homem voltará?* (L, 8). O que foi perdido naquele rio? O que se perde no fluxo do tempo? Em que geografias dispor nossas perdas? Geografia metamórfica, em todos os casos, a perda, a morte não são mais que transformações. É certo que

Virgínia e Daniel "experimentaram" uma fatalidade: a morte. O livro começa com uma morte. O livro terminada com uma morte (de Virgínia). *Movimento esférico, inspiração, expiração* (L, 184). Mas a fatalidade não é exatamente a morte, a fatalidade é o fluxo, a transubstanciação, em palavra de Clarice. A morte, mais do que uma metáfora é uma metamorfose. Sim, Virgínia, com a mão cerrada no galho da ponte, pensava: – eu já morri, como se fosse cortada dela com uma foice. Mas, *a morte lhe parecia um ato de vida* (L, 129) e deixava-se viver como um fluxo, um conjunto de fluxos em relação com outros fluxos, fora e dentro de si, na mistura de forças e corpos:

> Mas de um momento para outro, sem nenhum aviso, ela estremecia delicadamente recolhendo de uma só vez os movimentos contidos nas coisas ao seu redor. Instantaneamente transmitia seus próprios movimentos para o exterior em mistura com a carga recebida; em breve no ar do campo havia mais um elemento que ela criava emitindo com os pequenos sorrisos mudos sua própria força (L, 17).

No jantar que segue o episódio do afogamento, o lustre aparece pela primeira vez:

> Havia o lustre. A grande aranha escandecia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! Uma vez a um relance – o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez – enquanto ela corria atravessando a sala – ele era uma casta semente (L, 11) .

O lustre, semente casta, grão de luz, grão de fogo, escandece, sem luz. Crisântemo e aranhas são usados em rituais fúnebres. O lustre, *grande e trêmulo cálice d'água* [77] (L, 183), na sua frígida e pálida orgia, flui, imóvel, na noite, noturno. O lustre implume, água-ígnea, incandesce e vira pó. Pó: partículas errantes, limítrofe entre o

[77] Sabemos que o fogo ao se oxidar produz dióxido de carbono, mas também água. Ao descrever o lustre como um cálice d'água, Clarice invoca a transubstancialização dos elementos.

visível e o invisível, resulta da trituração, pulverização ou da decomposição dos elementos sólidos, faz tremular a ideia de que tudo o que é sólido permanece na sua unidade; a poeira denuncia a fragilidade, a perecibilidade, a morte ou transformação das coisas. Clarice diz que *a poeira é a filha das coisas* (SV, 39). O que nasce da sua respiração. Eis a materialidade rarefeita e excessiva da poeira. Matéria de criação, de desaparição, de impermanência, do devir irrefreável.

Foi através da observação sensível dos movimentos da poeira, que os atomistas intuíram a estrutura movente, instável e fragmentária das coisas e do mundo. Aqui podemos estreitar o vínculo entre luz-pó-fluido. Lucrécio, através da comparação com as partículas de pó que dançam nos raios do sol, supôs que os átomos estão em movimento contínuo. Ele viu na desordem dos turbilhões de poeira que se agitavam nos raios de sol, o movimento fundamental da matéria, onde a mobilidade dos corpos minúsculos é revelada pela luz:

> Observa os raios do sol que entram dando sua luz na obscuridade de uma casa: verás que na própria luz dos raios se misturam, de modos vários, numerosos corpos diminutos, e, como se fosse em eterna luta, combatem (…) Podes imaginar por isto o que será a perpétua agitação no vago espaço dos elementos das coisas (…) Há também outro motivo para observar os corpos que se veem agitar-se nos raios do sol: tais movimentos desordenados revelam os movimentos secretos, invisíveis, da matéria (1985:20).

A matéria, silenciosa, laboriosa, respira, sua, vibra, dança, exala e escreve a crepitação do indizível em linguagem de pó. Corpúsculos flutuantes, turvos, turbulentos, vacilantes. A poeira é o *movimento irrevelado das coisas* (L, 17).

O lustre não simboliza a vida opaca de Virgínia, como defende algumas críticas, o lustre é o que a obriga a *ver e a transformar*

(L, 136), porque *alguma coisa imperceptível já se transformara* (L, 184). A atmosfera cinzenta, não opaca – a opacidade não deixa passar a luz, e o livro está cheio de passagens solares, lumínicas – é o resíduo de um corpo queimado, abrasado pela força desconhecida do tempo, do devir:

> Era essa a sensação: grande parte de seu conjunto vivia com a própria força desconhecida, seguindo um rumo imponderável. E na verdade se houvesse alguma possibilidade de não ser, ela intimamente quieta, por causa dessa impressão inexprimível, ela o seria (L, 102).

Rejeitados como não-ser, a poeira, mas também o perfume, têm a singularidade de perturbar as categorias mais elementares de um pensamento e de uma escrita sólida. É uma evocação de uma poética do ínfimo, mais do que do insignificante, do assignificante. Do ser ao resto. Do resto à escrita atômica, molecular, fragmentação da língua, do sentido, sentido à mingua, língua menor, sempre por vir, sempre inacabada que escreve a perda do fundamento, escreve o movimento incessante que a poeira e o perfume dão testemunho. A poeira e o perfume escrevem a perda e o excesso, texto ardente, ruínas, caracteres ilegíveis, entrelinhas, aquilo que não se lê, que se lê apesar de tudo, com os músculos, com as narinas, com as mãos apagadas, com os olhos no escuro.

O lustre cheira à cinza. Ponto-caos. Texto em chama. Desorganização matérica, fluidez aérea, ignição, restos de uma combustão. Ponto-larva. O título *O lustre* foi criticado por seu amigo e escritor, Lúcio Cardoso, que o considerou muito pobre para a sua magnitude. Clarice responde à carta do seu companheiro com essas palavras: *no dia em que eu conseguir uma forma tão pobre como eu sou por dentro, em vez de carta, você receberá uma caixinha cheia de pó de Clarice* (2002:56). *O lustre*, penso, é uma caixa de fósforo: lume

latente: contato: clarão: pó. Transubstancialização: inspiração, expiração, vida e morte. Luz e sombra: penumbra. Poeira: fragmentos de um texto ardente.

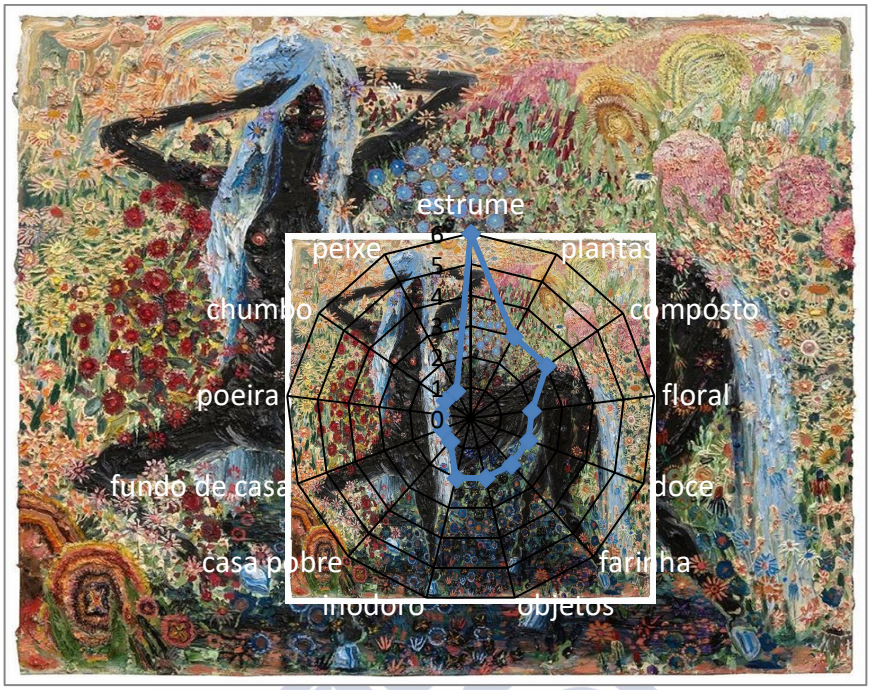
USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Estrela e estrume

Aromas de Cidade Sitiada	
Trecho aromático	**Rótulo aromático**
O subúrbio de S. Geraldo, no ano de 192..., já misturava ao cheiro de estrebaria algum progresso (p. 15).	Estábulo-Estrebaria-Estrume
Ao pôr do sol galos invisíveis ainda cocoricavam. E misturando-se ainda à poeira metálica das fábricas o cheiro das vacas nutria o entardecer (p. 16).	Estábulo-Estrebaria-Estrume
(...) atrás do rosto dourado e cortês um cheiro quase desagradável de estábulo porque ele era muito moço ainda (p. 32).	Estábulo-Estrebaria-Estrume
Enquanto, fora, os ruídos da rua iam se animando, o cheiro de estábulos agitando-se aos primeiros ventos, e os sons se entrançando como paredes se constroem: a cidade ia imperceptivalmente se reconstruindo (p. 104).	Estábulo-Estrebaria-Estrume
Espera a vida inteira pelo momento em que estaria finalmente perdido. Que podridão nas folhas úmidas (p. 160).	Estábulo-Estrebaria-Estrume
(...) – e uma forma amoleceu de súbito no talo, raízes doçaram-se na terra podre, os arcabouços dos sobrados ruíam – a cidade inteira fremia depois de desmoronar (p. 56).	Estábulo-Estrebaria-Estrume
Entonteceu de tanto inspirar, a própria flor entontecia aspirada – ela se dava! Mas chegado certo momento – a pancada súbita do casco! – e o perfume tornou-se indevassável. Lá estava a flor exausta porém com o mesmo grau de perfume de antes (p. 69-70).	Floral

E a de Lucrécia, era a verdadeira vida dada? A que se perde, as ondas que se erguem furiosas sobre os rochedos, o perfume mortal das flores (p. 159).	Floral
O cheiro adocicado de barca suja no mar (p. 166).	Doce
O tempo avançava e a noite apodrecia em grilos e sapos. No quarto o ar estava saturado da doçura e do amor da hora tardia (p. 84).	Doce
Ela respirou o ar da quase noite. O cheiro da farinha quente pelas ruas e sua mãe esperando para jantar num primeiro andar (p. 56).	Farinha
O suor da noite quente colava roupas ao corpo, o perfume exaltado de farinha erguia-se até o nariz: tudo esperava chuva (p. 132).	Farinha
Baratas velhas emergiam dos esgotos. Dos subsolos os celeiros sufocavam as ruas com o cheiro de casas pobres (p. 41).	Casa podre
Com a experiência da infância os dois se desviavam facilmente dos balaios, passavam com atenção pelo cheiro da carvoaria Coroa de Ferro, e passeavam por ruas mais estreitas. Os salames pendurados à porta da loja cheiravam a fundo de casa. Eles cheiram. Afinal chegando à Cancela (p. 41-42).	Fundo de casa
O ar sufocado e puro de lugares sempre fechados, o cheiro das coisas. Mas em pouco começaria o leilão e os objetos seriam escancarados? (p. 67).	Objetos
Moveu-se adormecida, bocejando furiosamente sem ilusão, farejando de perto o cheiro de cadeiras que o vento erguia e dissipava (p. 72).	Objetos
E das plantas vinha um cheiro novo, de algum coisa que se estava construindo e que só o futuro veria (p. 24).	Plantas

Toda a ramagem estava agora transpassada de luz, de gravidade e perfume (p. 29).	Plantas
Durante o relento da noite haviam crescido pelos aposentos árvores copadas que se sacudiam num cheiro de parque molhado – a fumaça saía do bule enegrecendo a casa em sonho (p. 104).	Plantas
Da terra embebida erguia-se o cheiro sufocante de poeira (p. 190).	Poeira
A moça respirava o odor de chumbo da claridade (p. 54).	Chumbo
O sol, aproximando-se do meio-dia, irradiava o espelho. Pela varanda vinha um cheiro de trem, de árvore e de carvão – o cheiro de campo invadido que S. Geraldo tinha (p. 113).	Composto
Os olhos estavam secos mas as buzinas soluçavam e da rua subia cheiro de açúcar e vinagre (p. 131).	Composto
O cheiro das pedras invisíveis dos sobrados e a náusea dos bicos de gás se misturavam aos vento novo (p. 58).	Composto
Os sons animavam o cheiro de peixe, passeavam focos luminosos por entre os ramos das árvores (p. 91).	Peixe
Tudo se sensibilizou sob o olhar estúpido e delicado do rapaz, tudo hesitava ao vento, e existia em si mesmo, sem cheiro, sem gosto, com a forma insubstituível do próprio trilho, da própria madeira empilhada – e do verde, verde campo (p. 44).	Inodoro
Olhando estúpida em volta, com a dificuldade de pensamento que a falta de sensualidade lhe trazia. Faltava o perfume! (p. 37-38).	Inodoro



Imagem|Allisson Schulnik

O cheiro das vacas nutria o entardecer (CS, 16). Cheiro nutritivo. *A cidade sitiada* cheira a desenvolvimento. S. Geraldo, o subúrbio que aspira a ser cidade, transpira a estrume. O desenvolvimento rescende à decomposição. Três mulheres de pedra sustentam a portada do edifício modernista, *o único lugar em sombra* (CS, 17). É a noite o reino das mulheres e dos cavalos, os dois elementos selvagens e indomáveis da cidade. As mulheres e os cavalos são o motor e a resistência, intimidade e 'extimidade', continuidade e descontinuidade, ruptura e transformação, desenham o encontro com aquilo que emerge e daquilo de que se desvia. Algo que já foi, algo que ainda não é: de-composição. Litoral, limiar – não limite – rastros e ressonâncias, esteira da travessia. É o mais novo e o mais antigo de S. Geraldo. As pedras e os pilares, os passos e as passagens:

> A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambas poderiam servir de armas para um escudo. A ínfima função da mocinha na sua época era uma função arcaica que renasce cada vez que se forma uma vila, sua história formou com esforço o espírito de uma cidade (CS, 22).

Lucrécia e os cavalos são as duas matérias formadoras da cidade, matérias noturnas, informes. No princípio, pois, o caos[78]. Chamamos caos a tudo aquilo que não somos capazes de sistematizar, de calcular, o não lineal, aperiódico, desviante, sensível, complexo, abrupto, velocidade do infinito. No entanto, nele reside a capacidade cosmogônica, a fonte criadora dos fenômenos. Se antes a natureza era concebida como ideal – pontos, retas, sólido regulares, forças imateriais – a teoria do caos nos devolve a vitalidade da matéria e a turbulência como fator estruturante. No início, pois, caos, sussuros, mesclas, tumulto, pedaços, de-composição: *enquanto, fora, os ruídos da rua iam se animando, o cheiro de estábulos agitando-se aos primeiros ventos, e os sons se entrançando como paredes se constroem: a cidade ia imperceptivelmente se reconstruindo* (CS, 104).

[78] Penso no caos de Serres, o vazio como hiância. Na origem, o abismo, mas no sentido de abertura: *na hora zero só existe a abertura*. Nenhum caos pode ser originário se no começo era o vazio, porque nada procede do nada, nada nasce do nada ou do vazio. Para que tenha lugar tal origem precisa-se de energia, ou seja, de uma queda, um deslocamento ou uma diferença. Então, temos duas possibilidades: um peso ou um força faz cair os átomos e os arrasta a qualquer direção; ou considerar a diferença de forma geral. No primeiro caso, trata-se apenas de uma diferença de nível; no segundo há que conceber uma heterogeneidade, *uma constelação flutuante de elementos inumeráveis móveis em todas as direções.* Quedas e desvios, não somente de algo que cai, mas também de algo que se propaga. O vazio, pois é vazio aberto, a abertura original é o lugar de uma diferença, um desvio. Porque se nada nasce do nada, *do desvio nasce tudo* (1994:162). Se Lucrécio diz que a natureza não tem origem, ela está sempre nascendo, é porque o caos não cessa, *existe sempre e sempre está presente* ao redor das coisas, bordeando o mundo, e desde seu interior para conduzi-lo à morte. *O caos está antes e depois do mundo* (*ibidem*, p. 164).

Há, contudo, sempre esforços de manutenção da ordem, ou seja, tentativas de impor formas às energias dispersas e canalizar as *antigas forças do caos* (Deleuze; Guattari 1997: 116). Em uma cidade sobrevêm linhas de fuga que criam e modificam sua dinâmica, mas existem também linhas de segmentação que têm a função de endurecer e dominar as desterritorializações, de territorializar. Em S. Geraldo há um jogo de força entre ordem e caos disputado nas figuras 'noite' e 'dia'. Há uma cidade diurna e outra noturna. A diurna é ordeira, calma e plana com seus signos de pedras, seu cheiro férreo: *domingo de manhã o ar cheirava a aço* (CS, 18). Cidade esculpida sem ternura, desnuda, sitiada: *E o dia em S. Geraldo não era o futuro, era ruas duras, realizadas* (CS, 40). A noturna é selvagem, desassossegante e alcantilada com seus signos indecifráveis, seu cheiro de estrume: a*s noite cheiravam a estrume e eram frescas* (CS, 16), domínio de Lucrécia e dos equinos: *e no crepúsculo a mulher espiou o morro do pasto*. *A escarpa negra erguia-se em punho sobre S. Geraldo. O reinado dos equinos* (CS, 129). A diurna domestica os cavalos, seu vigor animal é utilizado para o trabalho, para o progresso:

> Carroças passavam. A igreja batia os sinos. Cavalos escravizados trotavam. A torre da usina ao sol (CS, 22).
>
> Nessa mesma tarde ouviu-se a cadência de patas nas pedras da rua do Mercado. A carroça e o cavalo avançavam a passo. De súbito a cabeça do cavalo cresceu, a um movimento espavorido do pescoço ergueu-se: gengivas roxas pareceram e os freios cortaram-lhe a boca – num rincho de todo o corpo e na estridência das rodas: o cavalo e a carroça. Depois o vento continuou a soprar em silêncio (CS, 34).

Mas, no seu reinado noturno, eles exercem sua potência com alegria e elegância:

> Mas à noite cavalos liberados das cargas e conduzidos à ervagem galopavam finos e soltos no escuro. Potros, rocins, alazões, longas

> éguas, cascos duros – uma cabeça fria e escura de cavalo – os cascos batendo, focinhos espumantes erguendo-se para o ar em ira e murmúrio. E às vezes um suspiro que esfriava as ervas em tremor. Então o baio se adiantava. Andava de lado, a cabeça encurvada até o peito, cadenciado. Os outros assistiam sem olhar.
>
> (...) o morro do pasto onde nas trevas cavalos sem nome galopavam retornados ao estado de caça e guerra (CS, 26).

Todavia, a relação noite-dia não é dicotômica ou binária, mas sim de tensão ou desvio, provoca justamente o esgotamento das significações estabelecidas, dando lugar ao aparecimento de limites imanentes que proliferam os vazios e com eles a possibilidade de novas conexões. Os entrelaçamentos improváveis protestam contra a certeza dos contornos, das formas, as forças e as matérias interagem e produzem corpos mais sutis e mais complexos:

> E assim era S. Geraldo acumulado de carroças rangentes, de sobrados e mercados, com planos de construção de uma ponte. Mal se podia adivinhar sua umidade radiosa e tranquila que em certas madrugadas vinha da névoa e saía das ventas dos cavalos – a umidade radiosa era uma das realidades mais difíceis de se enxergar no subúrbio (CS, 23).

Também de dia, sob a luz da ordem e da disciplina, forças invisíveis, mas sensíveis, cavalos feitos de outras matérias atravessam as ruas de S. Geraldo: *A essa hora do dia pisavam-se ervas ardentes e não se subjugaria com o olhar a aridez e o vento do planalto – uma onda de poeira se erguendo ao galope de um cavalo imaginário* (CS, 25). Noite e dia são, portanto, um ciclo, um curso, um processo.

Lucrécia, ser larvário, cresce com a cidade, faz a cidade crescer, é a cidade crescendo. A cidade também é escrita, é a escrita. Eis um componente persistente na obra de Clarice Lispector: o processo, a germinação. De tal modo que poderíamos falar de uma embriologia textual. Mas onde sua obra se mostra mais original e inapreensível, é que a germinação, o processo não são os meios que conduzem a um

fim. O processo é uma travessia, viagem não programável, sem ponto de partida e sem ponto de chegada, é um chamado, *em vista do impossível, em vista do que não está em vista* (Derrida 2012:80), vale por si mesmo. É o exercício de uma potência, insisto, não para alcançar um resultado, mas para experimentar uma alegria:

> Quem sabe se o nosso objetivo estava em sermos o processo (ME, 165).
>
> Para dizer a verdade, não tenho a menor vergonha de, não sendo nada, ser tão poderoso: é que nós somos modestamente o nosso processo (ME, 300).
>
> Não vês que isto aqui é como filho nascendo? (...) Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar (AV, 58).

Não por acaso seus romances foram considerados inacabados, deficientes, porque a crítica, tão zelosa das finalidades, do acabamento, só entende o processo como parte de um projeto totalizador. E, em Clarice, o processo tem a frágil consistência de um instante, de uma sensação, sua efetuação é como um perfume que apenas produzido, desaparece, mas fica, ressonando em outras dinâmicas de pensamento. Por isso seus romances pedem um leitor, uma leitora disposta a experimentar, mais do que explicar ou significar. Quando falo que sua escrita é embrionária ou larvária, é no sentido de que ela dá conta dos movimentos vitais, metamórficos e intempestivos de uma escritura que se realiza como processo. Nesse sentido, Deleuze fala que há movimentos e forças dos quais só se pode ser paciente, só se pode se efetuar em estado de embrião:

> há coisas que só embrião pode fazer, movimentos que só ele pode empreender ou, antes, suportar (nas tartarugas, por exemplo, o membro anterior sofre um deslocamento relativo de 180 graus ou o pescoço implica um deslocamento para frente de um número variável de provértebras). As proezas e o destino do embrião consiste em viver o inviável como tal (Deleuze 2000:203).

O ser larvário é aquele com grande capacidade de ser afetado[79], com grande potência, com grande capacidade de *viver o inviável*. Por isso, o filósofo francês reivindica o sujeito larvário, e não o sujeito substancial, como condição do pensamento:

> Não é certo, neste sentido, que o pensamento, tal como ele constitui o dinamismo próprio do sistema filosófico, possa ser relacionado, como no *cogito* cartesiano, com um sujeito substancial acabado, se bem que constituído: o pensamento é sobretudo destes movimentos terríveis que só podem ser suportados nas condições de um sujeito larvar (Deleuze 2000:118).

O pensamento, a escrita é o lugar do im-possível: *felizmente tudo é impossível* (CS, 160). Sim, tudo pode tocar o limite do pensável para, então, desde aí, desde o limite, articular novos fluxos, novos líquidos amnióticos. As personagens claricianas são sujeitos embrionários. Caóticos, onde caos é uma potência de criação: *pensar seria apenas inventar* (CS, 211). Assim, Lucrécia no processo de

[79] Em *Filosofia de la imaginación*, Emanuele Coccia, diz que em sua forma mais pura toda paixão coincide com uma forma de recepção, ou seja, de receber, de adotar a forma do corpo que lhe afeta. Assim a paixão é a vida específica da potência. Uma potência absoluta seria capaz de exisitir sem apoiar-se em uma forma, seria capaz de paixão em sua forma mais extrema: *puede ser afectada por las formas sin oponerles resisitencia alguma y al punto de llegar a acogerlas enteramente em ella, y de darles existencia en el próprio seno como afectos propios, según un ser peculiar, diferente del que estas tinenen en su sustrato natural*. (2008:209). A água, no estado líquido, adquire a forma do recipiente em que está contida. Em *Água viva*, Clarice escolhe uma citação de Seuphor que inicia assim: *tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura*. Figura sem forma, líquida, potência pura. Deleuze, no seu extraordinário livro *Nietzsche*, diz que a votade de potência nitzschiana é a capacidade de afetar e ser afetado, sem que isso indique uma passaividade, senão uma afetivivdade, uma sensibilidade, uma sensação. Desse modo, a potência, antes de ser tratada como uma vontade soberana, é tratada como *pathos*. O que podemos perceber, articulando esses pensamemntos, é que o larvar, que Clarice insiste em retornar ou criar, é o estado de maior potência do indíviduo, quando ele se abre às afeções vitais; é o maior grau de sensbilidade, onde a sensação atingue seu estado de vibrações cosmoleculares*: um gozo horrendo e cósmico* (PSGH, 127).

germinação, no seu movimento cinemático, na sua dinâmica vital, vetoriza matérias intensivas, modulações equinas:

> Mal saísse do quarto sua forma iria se avolumando e apurando-se, e quando chegasse à rua já estaria a galopar com patas sensíveis, os cacos escorregando nos últimos degraus. Da calçada deserta ela olharia: um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo (CS, 26).
>
> Um baile em S. Geraldo: noite estiolada pela chuva e ela pisando com os cascos na pedra escorregadia ... De faces pintadas e lhos resistentes, exprimindo; que estaria ela festejando? ela dançava em nova composição de trote (CS, 38).
>
> (...) desceu as escadas de novo devagar, cuidando em não escorregar na sombra com as ferraduras (CS, 39).
>
> A moça moveu suavemente as patas (CS, 54).
>
> (...), a moça ergueu-se sobre as patas, respirou profundamente lançando seu grito de guerra – e quando ele estava perto, tocável nos botões – apunhalável – enrolou a voz, perdendo aos poucos o uso da fala .
>
> Essa inspiração nova e dolorosa, como água entrando-lhe pelo nariz, e ela espadanando o grande corpo de animal para se manter à tona (CS, 57).
>
> Estava excitada, de quando em quando dava uma rabada com uma das pernas na cauda ausente (CS, 58).
>
> Tudo parecia esperar que também ela batesse firme e breve com a pata (CS, 75).
>
> No meio do sono, ainda num lance de ferocidade, Lucrécia Neves ergue-se e percorre o quarto sobre as quatro patas, farejando a escuridão. Que quarto! Aquela moça parava doce sobre as patas (CS, 90).
>
> Ela batia a pata paciente (CS, 99).
>
> (...) toc toc toc – era seu modo de reduzir todas as coisas exteriores a um ruído infantil e mecânico com os saltos das ferraduras (CS, 100).
>
> (...) provocando-lhe aqueles coices secos na cauda do vestido de casa (CS, 140).
>
> Então ela movia as patas, paciente (CS, 53).

> Ela interrompeu imediatamente os pequenos coices na terra (CS, 61).
>
> Na sua graça equestre (CS, 165).
>
> No grande rosto de cavalo a lágrima escorria (CS, 191).

Lucrécia envelhece, criança, telúrica, marítima, aérea, metamórfica, larvar. Cheira à germinação, a estrume que é cheiro de coisa que ainda e sempre cresce, mas também de rosa, de séculos, de agora, de mar:

> E a de Lucrécia, era a verdadeira vida dada? A que se perde, as ondas que se erguem furiosas sobre os rochedos, o perfume mortal das flores – e aí estava o doce mal, as rochas agora submersas pelas vagas, e na inocência de Lucrécia estava o mal, ela esperando de longe ao vento da colina, esperando, doce, vertiginosa, com seu impuro hálito de rosas, o pescoço esmagável por uma das mãos – esperando através dos séculos, decrépita e criança, que ele atendesse enfim ao apelo das ondas sobre os rochedos e, galgando a escarpa mais alta da noite, lançasse o uivo, o longo relincho com que responderia à bela e à perdição deste mundo: quem não vira nas noites sem vento como as flores de prata eram cruéis e assassinas? (CS, 159).

Lucrécia e os equinos, pois, são o caos e cais da cidade. Força des-construtora. A noite que vence o dia, a noite que é vencida pelo dia. Nunca complemente, porque há sempre um sentido, um sentir de borda, de extremidade, de ressonância. Restam, nas noites, franjas de luz. Restam, nos dias, manchas ilegíveis de sombra. Noite, mãe do dia. Caos de onde surge o cosmo. O nome mais secreto é o mais exposto, disperso:

> Quando todas as cidades fossem erguidas com seus nomes, elas se destruiriam de novo porque assim sempre fora. Sobre os escombros reapareceriam cavalos anunciando o renascimento da antiga realidade, o dorso sem cavaleiros. Porque assim sempre fora.
>
> Até que alguns homens os prendessem a carroças, outra vez erguendo uma cidade que eles não entenderiam, outra vez construindo, com habilidade inocente, as coisas. E então de novo se

> precisasse de que um dedo apontando lhes desse os antigos nomes. Assim seria pois o mundo era redondo (CS, 88-89).

Há, no entanto, uma personagem de passagem fugaz, quase imperceptível, que considero a mais larvar, a mais potente, aquela que sustenta o movimento mais insustentável, *o arco da grande tensão*[80]: a passagem da noite para o dia. Efigênia, aurora, que faz tudo transformar silenciosamente. É dela o cheiro mais entranhável de estrume e estrela que S. Geraldo exala.

A velha Efigênia mora nas adjacências do subúrbio, no campo, onde mantém o pequeno curral, botica onde resiste ao progresso, onde nutre os amanheceres. Austera, silenciosa, é o intervalo do sol a sol, entre o sol a sol, alvorada, onde a vida por si mesma aparece atemporal. Aparição fugidia, mas reiterada: *e no limiar da aurora, quando todos dormiam e a luz mal se separara da umidade das árvores – no limiar da aurora o ponto mais alto da cidade passava a ser Efigênia* (CS, 24). Acima de Lucrécia e dos morros dos cavalos, ela é a superfície, a atmosfera da cidade.

Seu reino é o que ficou de um mundo perdido, sugerido nos repetidos começos, gérmen do dia. Um nova vida a cada dia. Efigênia, *talvez fosse a luz mal erguida da madrugada sobre os trilhos* (CS, 24). Efigênia, palavra inicial, não iniciada, pré-palavra, palpitação: *o campo transcendental real é feito desta topologia de superfície, destas singularidades nômades, impessoais e pré-individuais* (Deleuze 1974:113). Um corpo acontece, matéria mínima, fio, no instante em que se tece e se perde (n)o infinito. Nem a mirada nem a palavra pode abarcar o corpo poroso da aurora. Ela se abre silente. *O potro mais inquieto ainda erguia a crina em surdo relincho. Enfim reinava o*

[80] Tomo emprestada a expressão de Niezsche (2004) que a utiliza para designar a presença do contrários.

silêncio (CS,27). Uma folha de papel velho vibra na campina: partituras aéreas. Efigênia se levanta e olha *a planície cuja aspereza fora alisada pelo vento de tantas noites* (CS, 28). Tudo vibra, estremece, reverbera: nasce a aurora. Limiar. Larva.

Efigênia, de pé na soleira da porta, olha a campina, o quintal de terra dura, e sabe que *tudo aquilo estava para ser transformado pelo seu olhar* (*Idem*), pela sua saliva, pela luz de seu bafo:

> Toda ramagem estava agora transpassada de luz, de gravidade e perfume. A mulher cuspia longe com mais segurança, as mãos na cintura. Sua dureza de joia. O arame se balança sob o peso de um pardal. Ela cuspia de novo, ríspida, feliz. O trabalho de seu espírito tinha sido feito: era dia (CS, 29).

Efigênia fertiliza o dia. Aurora, passagem efêmera e persistente, dilata e dilui-se no espaço como um perfume e o lume submerge difuso e vagaroso. A aurora murmura um mundo não criado, por criar em cada limiar da paisagem:

> Puro efeito, ela é no entanto o lugar de uma quase-causa, pois uma energia superficial, sem ser da superfície mesma, é devida a toda formação de superfície; e uma tensão superficial fictícia daí decorre, como força que se exerce sobre o plano da superfície, à qual se atribui o trabalho gasto em fazê-la crescer (Deleuze 1974: 129).

Efigênia é esse ponto, o mais alto de S. Geraldo, onde tudo respira um novo começo, tudo renasce.

Mais com as narinas que com os olhos

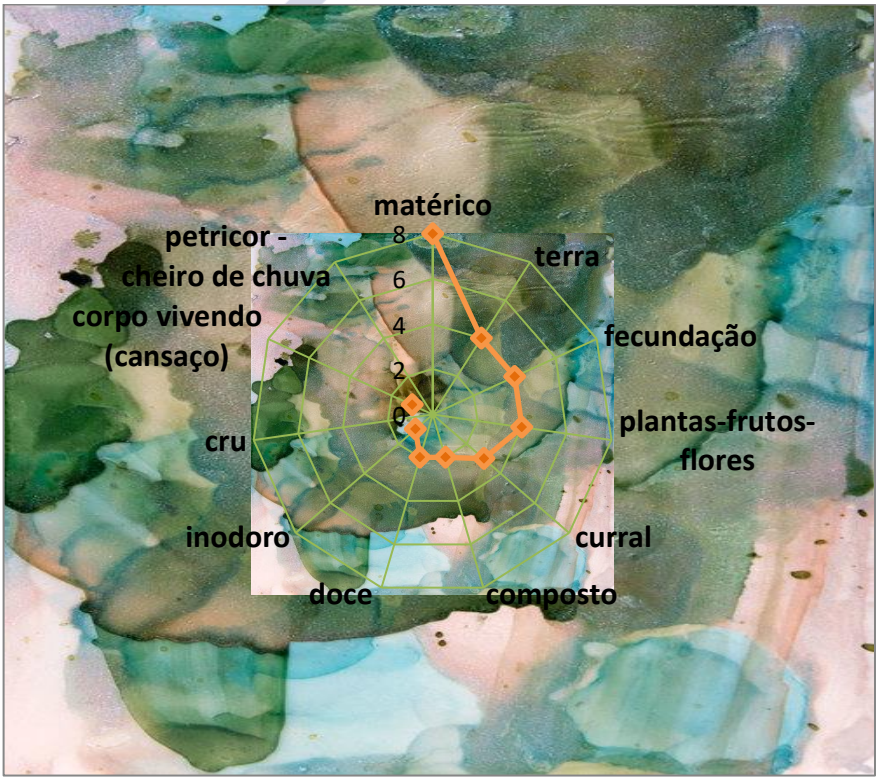
Aromas de A maçã no escuro	
Trecho aromático	**Rótulo aromático**
Enquanto o cheiro era o seco cheiro de pedra exasperada que o dia tem no campo (p. 11).	Matérico
O cheiro cru era o de matéria-prima desperdiçada (p. 89).	Matérico
No limiar do estábulo no entanto ele pareceu reconhecer a luz mortiça que se exala do focinho dos bichos. Aquele homem já vira esse vapor de luz evolando-se de esgotos em certas madrugadas frias. E vira essa luz se emanar de lixo quente. Vira-a também como auréola em torno do amor de dois cachorros; e seu próprio hálito era essa mesma luz (...) Pois estava certo aquele grande cheiro de matéria (p. 90).	Matérico
(...) colada à árvore, gostando tanto de sentir suas boas e duras nodosidades, esperando que muitos e muitos e muitos anos ela tivesse para sentir o cheiro das coisas (p. 236).	Matérico
Mas um ar mais fresco soprava, e trazia cheiro de água corrente. A terra ali era mais negra. E o encontro de samambaiaçu lhe deu uma sensação de molhado que arrepiou em lubricidade suas costas secas (p. 46).	Matérico
Ermelinda sentada a se abanar esperando, suando e comendo as amêndoas que tinham um perfume de lenço antigo – e a chuva ameaçando, e o perfume das amêndoas suavizando intoleravelmente o ar, enchendo a sala daquele cheiro adocicado de carta guardada em porta-	Matérico

seios, e a esperança (p. 67).	
O cheiro sufocante era o do sangue vagaroso nos corpos dos bichos (p. 99).	Matérico
Ela se grudou a ele no escuro, aquele homem grande e molhado com cheiro de azinhavre, e era estranho e voraz estar abraçada sem vê-lo, apenas confiando no ávido sentido de um tato desesperado (p. 233).	Matérico
O cheiro de terra arrebentava-se sob a enxada de Martim. Os grãos se esfarelavam, o cheiro de capim à luz, o cheiro de certas ervas secretas que o calor fazia exalar, as ervas confusas que davam no seu entrelaçamento sombra para algum reino mais obscuro que o visível (p. 104).	Terra
Essa coisa sem nome que é o cheiro da terra incomodando quente e lembrando com insistência, quem sabe por quê, que se nasceu para amar, e então não se entende (p. 104).	Terra
(...) o que ele amava nela já terminara por se confundir com a frescura que havia entre as flores acesas, confundia-se com o cheiro de madeira apodrecida, o bom cheiro da terra úmida que se colava nas achas (p. 155).	Terra
Seu rosto encostara-se ao tronco como a um outro rosto rugoso, e ela sentia aquele cheiro de barro sujo que é tão assegurador e simples: o cheiro de sua própria vida na terra (p. 235).	Terra
As raízes eram grossas e cheirosas naquele fim de tarde – e provocaram em Martim uma inexplicável fúria de corpo como um amor indistinto (p. 54)	Fecundação
Esse mesmo vento trazia às vezes um cheiro pesado de fertilização e amadurecimento – que Martim, interrompendo em surpresa o trabalho, reconhecia como se já tivesse dormido com trigo	Fecundação

e milho, e reconhecesse do fundo dos séculos o cheiro do movimento de fecundação (p. 278).	
Mas tivesse guardando tanto tempo que o acontecimento enfim exalasse um maduro odor de fruto (p. 271).	Fecundação
Um pouco de bruma entrava pelas venezianas abertas, o que se denunciou ao homem pelo cheiro de algodão úmido e por uma certa ansia física de felicidade que a cerração dá (p. 14).	Planta-Frutos-Flores
Na sua atenta remotidão o homem sentia perto da cara o cheiro malévolo das heras quebradas como se nunca o fosse esquecer (p. 16).	Planta-Frutos-Flores
Com o cheiro de capim que o vento trouxe de longe ele aspirou a revelação tentando inutilmente pensá-la (p. 161-162).	Planta-Frutos-Flores
Quando era obrigada a encarar seu medo de frente, o cheiro suavíssimo das flores a perseguia como um passarinho que rodeasse a sua cabeça (p. 231).	Planta-Frutos-Flores
Era março e uma palidez vertiginosa alargava a amplidão. Perturbada ela sentiu o cheiro podre que vinha das valas (p. 73).	Podre
Apertando o roupão de encontro ao peito, aproximou-se então até sentir o cheiro de madeira molhada da porta. E, um pouco mais no fundo do cheiro, o cheiro apodrecido que vinha das achas do depósito (p. 227).	Podre
Interromper-se, no entanto, só fez com que ela sentisse o cheiro que vinha de dentro das quitandas, o bafo de ananases pobres e de penas quentes de galinha. O cheiro da quitanda parecia um quente cheiro de pessoas sujas, e era forçoso emocionar-se com aquelas coisas que eram tão imperfeitas que pareciam pedir-lhe sua compreensão (p. 263).	Podre

Além do mais, do longe veio-lhe o cheiro das vacas, o que sempre nutre de enlevo uma pessoa: o cheiro das vacas amanhecidas veio misturado com a grande distância que ele enxergou (p. 76).	Curral
No meio do cheiro intenso do curral, elas percebiam o seu cheiro ácido de pessoa (p. 91).	Curral
(...) respirou fundo o cheiro de couro molhado do depósito (p. 74).	Curral
Aos poucos o ar se adensou, os sentimentos começaram enfim a mostrar sua natureza pouco divina, um desejo profundamente confuso de ser amada misturou-se ao cheiro humano da noite, e um vago suor começou a porejar, espalhando seu cheiro bom e ruim de terra e de vacas e de rato e de axilas e de escuridão (p. 122).	Composto
O cheiro era o de especiarias fumigadas, e as narinas sentiam canela e pimenta, e ao mesmo tempo havia um cheiro íntimo de algo animal que se queimava, alguma coisa como o cheiro de penas de ave embaixo das asas, mas o mais distinto era uma funda fragrância de dura cascas em brasa (p. 280).	Composto
(...) – e a chuva ameaçando, e o perfume das amêndoas suavizando intoleravelmente o ar, enchendo a sala daquele cheiro adocicado de carta guardada em porta-seios (p. 67).	Doce
Por um instante o perfume das rosas deu doçura e meditação às duas mulheres (p 72).	Doce
À medida que caminhava o homem sentia nas narinas aquela aguda falta de cheiro que é peculiar a um ar muito puro e que se mantém distinta de qualquer outra fragrância que também se possa sentir (p. 17).	Inodoro

O homem comia, e o cheiro de comida fria nauseou Martim de desejo. (...) O cheiro voltou-se cru ao nariz, ele quase vomitou de nojo, tão puro estava de comida (p. 52).	Cru
Mas ela não conseguia dizer adeus ao perfume morno que vinha do sono e da fadiga, perfume de corpo vivendo (p. 236).	Corpo vivendo (cansaço)
(...) de novo respirou a frescura das folhas molhadas, esse cheiro de chuva que é como um gosto amargo de nozes (p. 236).	Petricor (cheiro de chuva)



Imagem|Andrea Pramuk

A maçã no escuro, como comenta a própria autora, é a história de um homem se formando. Mas, diferentemente das protagonistas anteriores, Joana, Virgínia e Lucrécia, a formação de Martim não acontece na passagem de um período de vida a outro. Da infância à vida adulta, no caso de Joana e Virgínia; e da adolescência à vida adulta, no caso de Lucrécia. A formação de Martim sucede no período adulto. Talvez fosse mais exato dizer que é a história de um homem de-formando-se. Isso porque para poder fazer-se, Martim comete um crime, mata sua mulher; para poder fazer-se ele tem que se desfazer das antigas normas, das leis, das lindes, dos sulcos, dos códigos, para então, recomeçando do zero, fazer o percurso de alguém que traça sua linha de fuga: *ao remexer agora com fascínio ainda cauteloso na linguagem morta, ele tentou por pura experiência dar o título antigamente tão familiar de "crime" a essa coisa tão sem nome que lhe sucedera* (ME, 32).

Numa linha de fuga sempre há traição, diz Deleuze (1998), porém, não trapaça. Quem trapaceia é o homem da ordem que alia suas forças com os poderes legais para conquistar um território, preparar seu porvir. O traidor, trai as forças estáveis, estabelecidas e estabilizantes que querem retê-lo, trai como um *homem simples, que já não tem passado nem futuro* (Deleuze; Parnet 1998:33). O movimento da traição é duplo, por um lado o homem desvia seu rosto de deus (poderes), que, por sua vez, não deixa de desviar seu rosto do homem. É um homem sem rosto e sem referência. O trapaceiro, pactuado com os deuses, o território, a lei, tem um futuro, mas nenhum devir. O traidor tem somente sua experiência; tem, como belamente diz Blanchot (2008), a parte do acontecimento que sua realização não pode realizar, o interminável que não acaba nem começa, o movimento infinito ou o movimento do infinito que instala no coração do pensamento um impoder que lhe obriga a

experimentar o impossível, que lhe obriga a criar*;* ou como propõe o próprio Martim, o traidor deve *cumprir a experiência de não poder* (ME, 167); *no entanto "não poder" intensificou sua felicidade, a enorme vastidão rodeou-o sem que ele pudesse dominá-la, seu coração bateu grande, generoso* (ME, 109).

Aprender a não saber, desaprender para, assim, saber não saber, esse é o processo de Martim. Dessa maneira, percorrido pelas partículas de uma matéria escura, ele percorre os três reinos da vida: o mineral, o vegetal e o animal. A noite é sua matéria de experimentação. *Nix*, a filha do caos, é a matéria prima de onde surgirá novas formas, matérias, imagens, sensações. Na noite, onde todos os gatos são pardos, Martim desaparece, perde sua identidade, devém imperceptível. No ventre da noite, *na latência das coisas*, na desistência, na traição das normas, das formas, torna-se pedra, pássaro, vaca, vida desconhecida, obscura, obstinada, cavalga os limiares, as linhas de fuga:

> De uma pedra para outra, se cruzaram ratos e ratas. Mas na irmanação do silêncio, como um fuso trabalhando, um movimento não se distingua do outro. Essa foi a sossegada confusão onde Martim caíra (ME, 77).
>
> Seu contato com as vacas foi um esforço penoso. A luz do curral era diferente da luz de fora a poto de estabelecer-se um vago limiar. (...) No limiar do estábulo no entanto ele pareceu reconhecer o luz mortiça que se exalava do focinho dos bichos. Aquele homem já vira esse vapor de luz evolando-se de esgotos em certas madrugadas frias. E vira essa luz se emanarr de livo quente. Vira-a também como uma auréola em torno do amor de dois cachorro; e seu próprio hábito era essa mesma luz. (...) É que ali uma pessoa não escapava de certos pensamentos. Ali ele não escaparia de sentir, com horror e alegria impessoal, que as coisas se cumprem (ME, 89-90).
>
> Se um homem tocasse uma vez a escuridão, oferecendo-lhe em troca a própria escuridão — e ele a tocara — então os atos perderiam o erro, ele poderia talvez um dia voltar para a cidade e se sentar num

> restaurante com grande harmonia. Ou escovar os dentes sem se comprometer. Um homem tinha uma vez que desistir. E só então poderia viver, como ele agora vivia, na latência das coisas (ME, 102).

Nessa latência latejante, território do desejo e da resistência, Martim aguça os sentidos, participa da finura de um mundo intensivo e vibrante. Há episódios belíssimos que nos trazem notícias de sua aprendizagem estética. Por exemplo, nas trevas de uma noite, os pássaros, percebendo a acidez da aurora muito antes que os humanos, respiram agitados. Havia um passarinho que, pelo modo insistente pelo qual ele chamava sua companheira, deixou Martim enlouquecido. Até que a coisa foi a mais e Martim saltou da cama, abriu a janela e:

> na janela aberta, foi recebido pelo silêncio súbito do pássaro. Mais com as narinas que com os olhos, o homem percebeu que a escuridão não era estável e que o pássaro já estava vivendo uma madrugada que, para ele, Martim, ainda era o futuro (ME, 176).

O homem foi aprendendo a sustentar uma ave na mão *deixando-se obedecer aos movimentos extremamente vivos dela* (ME, 26); integrando-se ao *grande silêncio das plantas* (ME, 84); inventando cais para sua carne em cólica; descobrindo que *o que verdadeiramente somos é aquilo que o impossível cria em nós* (ME, 305); que *a profunda liberdade está na experiência* (ME, 310); Martim estava ali, no meio, entre, *tentando fazer corpo com os que nascerão* (ME, 298).

Aprendeu também a sentir o *cheiro da matéria*, o *cheiro das coisas*. O cheiro cru da matéria: cheiro de pedra, de água corrente, do sangue vagaroso dos bichos, de azinhavre, de lenço antigo e, com uma acuidade olfativa invejável, farejava até o movimento de fecundação. Movimento de fecundação de um homem e da escrita. A escrita participa e se confunde no mesmo processo de de-formação

que Martim: *Que era inteiramente vazio, para falar a verdade. Aquele homem rejeitava a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se. A coisa estava ótima* (ME, 32). Escrever ou é uma maneira de reterritorializar, de conformar-se aos códigos de enunciados dominantes, a um território, seus códigos e palavras de ordem – *a linguagem não é mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer*, criticam Deleuze e Guattari (v2 7) –, ou é tornar-se outra coisa, evadir-se: *então, finalmente convencido de que não seria capturado pela linguagem antiga, ele experimentou ir um pouco mais longe* (*Idem*).

Há quem diga, comenta Deleuze (1997), que o romance atingiu sua perfeição quando tomou por personagem um anti-herói, um ser absurdo, estranho e desorientado que erra continuadamente surdo e cego. Talvez o anti-herói não seja exatamente cego ou surdo, mas aquele que, como Martim, inventa uma outra forma de ver e ouvir, saborear, tatear e cheirar. O anti-herói é um potencializador de sensações, é com ele que aprendemos a delirar, criar outros caminhos. Nisso reside o seu caráter demoníaco. Os deuses, como comenta Deleuze, têm atributos, propriedades, funções fixas, territórios e códigos. Associam-se aos eixos, às lindes e aos cadastros. Os demônios não, eles saltam os intervalos, voando ou dançando. Se saltamos com eles, experimentamos outras composições, ventos e deslizamentos. *A escritura não tem outro objetivo: o vento* (Deleuze; Parnet 1998:61), ela é uma alegre obstinação que não se deixa esgotar pela efetuação:

> Mas quando aquele homem chegou ao alto da encosta – como se tivesse enfim captado uma ilusão perseguida a vida inteira e tocado na sua própria embriaguez, subitamente capturado por um redemoinho de finíssima alegria – o ar se abria em vento

> turbilhonante e livre. E ele se achou em pleno alarido que era tão inapreensível como se este fosse o som do poente (ME, 47).

Na alegria de criar(-se), vida-e-linguagem vibram no mesmo turbilhão de luz, na mesma energia escura. Matéria alegre sempre estranha, estrangeira. Êxtase. Gozo vital, um excesso que experimentamos ao sairmos de nós, nos nós. Gonzos com o infinito. Perfume que se entrega ao se dissipar.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

No sopro do instante

Aromas de A paixão segundo G.H.	
Trecho aromático	**Rótulo aromático**
Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro (p. 90).	Inodoro
Meu amor, é assim como o mais insípido néctar – é como o ar que em sim mesmo não tem cheiro (p. 107).	Inodoro
Eu nada via, só conseguia sentir o cheiro quente e seco como o de uma galinha viva (p. 50).	Galinha viva
(...) e a raiz de meus cabelos amolecia àquela coisa viscosa que era meu suor, um suor que eu não conhecia e que tinha um cheiro igual ao que sai de uma terra ressacada às primeiras chuvas (p. 168).	Corporal Geosmina

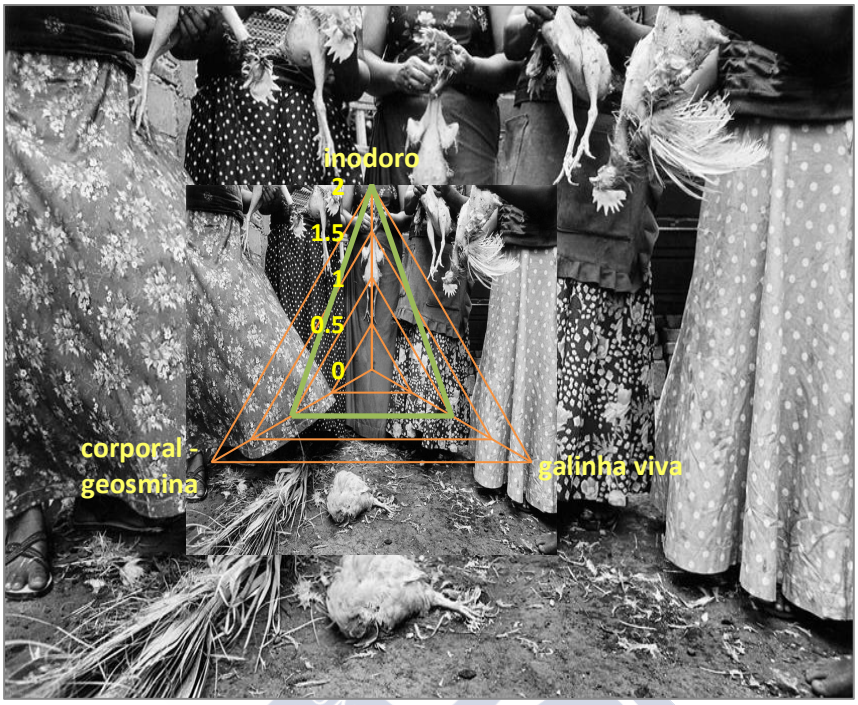


Imagem: Graciela Iturbide

Se o processo – por processo podemos entender essa corrente de ar (ou turbulência) que passa pela linguagem e lhe coloca rente às intensidades e pulsações vitais – de de-formação de Martim exige uma errância pelos reinos mineral, vegetal e animal, o de G.H., protagonista de *A paixão segundo G.H.,* exige tão somente um breve, porém intenso, percurso entre a sala do seu apartamento de luxo até o quarto de fundos da ex-empregada. Sendo que nesse trajeto, na relação com o outro-mundo: Janair, a barata, a desconhecida dela mesma, constitui o espaço metamórfico das sensações onde deixa de haver um interior separado do exterior para dar lugar a um plano de consistência onde intensidades e vibrações percorrem a textura da matéria viva.

Depois de despedir sua empregada doméstica, Janair, G.H., que é uma artista plástica, uma escultora, resolve arrumar o quarto, arranjar, dar forma ao que supostamente estaria sujo, escuro e caótico. Mas surpreendentemente o que ela encontra é um lugar limpo, luminoso e organizado, que dispensava seus cuidados, suas habilidades de organizar, de moldar. A esbelta, ereta, heráldica Janair havia transformado o quarto em seu reinado. Rainha negra, dura, como uma escultura africana, sempre se vestia de marrom confundindo-se com sua cor: *Janair tinha quase que apenas a forma exterior* (PSGH, 27); devindo imperceptível, afiada, afinada, um fio, um risco inapreensível: *toda fibra é fibra do Universo. Uma fibra enfiada de bordas constitui uma linha de fuga ou de desterritorialização* (Deleuze;Guattari 1997:28); como seu quarto que *não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado* (PSGH, 49), ela é uma abertura que expõe o apartamento ao seu fora; o quarto-Janair é uma raia, está entre dois espaços (interior e exterior), fora dos dois e foge em outras direções.

Fracassada sua missão ordenadora, G.H. olha desnorteada para o quarto sem saber *sequer por onde começar a arrumar, ou mesmo se havia o que arrumar* (PSGH, 45). Passeia os olhos pela nudez do espaço, viu a cama sem lençol exibindo o colchão empoeirado com manchas de suor e sangue envelhecidos; três maletas com suas iniciais, G.H., já quase ilegíveis; o guarda-roupa de uma porta, ressecado pelo sol, abria-se em gretas e farpas, em *dureza de luz, em crinas fibrosas eretas no ar* (PSGH, 46*).* Um agudo cheiro solar. Linhas aéreas. No resto da casa, o sol se filtrava de fora para dentro por causa da presença das cortinas leves e pesadas para regular a entrada dos raios e torná-los amenos, mas no reino de Janair *o sol não parecia vir de fora para dentro; lá era o próprio lugar do sol (...), como se nem de*

noite o quarto fechasse a pálpebra. Tudo ali eram nervos seccionados que tivessem secado suas extremidades em arame (PSGH, 46). G.H. irrita-se ao contato com esse espaço áspero, aberto, incontornável, não sabia como comporta-se diante do seu vazio lumínico que deixa tudo às claras. O quarto abalava seu modelo de beleza e organização, era a antítese da sua própria casa:

> O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio (PSGH,46).

G.H. *crispava-se de cansaço*. Sentia-se ruir sob a carga de *camadas arqueológicas estratificadas* como se tivessem sendo trincada pelo sol. Nascendo do sol: *da porta eu via o sol fixo cortando com uma nítida linha de sombra o teto pelo meio e o chão pelo terço* (PSGH, 42). Pouco a pouco desabava, descontruía-se, livrava-se de sua cultura, de sua verdade, de si mesma:

> Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcáreas subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas – e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos (PSGH, 48).

Estava mais que cansada. Estava esgotada. O cansado, diz Deleuze, apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. Ele se esgota ao esgotar o possível e está esgotado porque esgotou o possível: *esgota o que não se realiza no possível* (2010:67). O possível somente se realiza em função de certos objetivos, projetos, seleção, fazer isso ou não fazer aquilo. A realização do possível procede por exclusão, escolha, e é isso que cansa. O esgotado conjuga as variantes, mas sem preferências ou

objetivos, ele não realiza, mesmo que conclua algo, *está-se em atividade, mas para nada* (*Ibidem,* p. 69). Essa combinação das variantes, nada mais é que uma formulação matemática, afirmação do azar, do informe ou do informulado. Fabulação do impossível: *é quase impossível. É que no neutro do amor está uma alegria contínua, como um barulho de folhas ao vento* (PSGH, 136).

Alguns desertos se formam devido às correntes de ar descendentes varridas por ventos quentes e secos. Isso impede que ventos úmidos penetrem as regiões evitando a formação de nuvens. As altas temperaturas são em função da ausência de coberturas, de nuvens, de modo que a terra recebe de maneira mais intensa o efeito aquecedor dos raios solares. Se, num primeiro momento, o quarto era uma interioridade (mas já fissurado pela presença solar de Janair), através das correntes de ar quente o exterior atravessa o interior, prologando, ramificando G.H. ao seu fora: *e na minha grande dilatação, eu estava no deserto. Como te explicar? Eu estava no deserto como nunca estive. Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama* (PSGH, 64). A correnteza de ar quente intensifica seu desmoronamento, produz um esvaziamento. Novamente, a casa vazia, o ponto zero, início de um mundo: *eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo* (PSGH, 67). O deserto evoca um *sobrevoo imanente de um campo sem sujeito* (Deleuze: Guattari 2010:65), um plano de imanência. Evoca a fissura do eu que, rachado, desliza entre, entra num devir. Livre da orientação de uma observadora, ele é somente o movimento do infinito que se compõe percorrendo as superfícies, traçando com o próprio corpo conexões inesperadas, seduzindo e sendo seduzida pelas coisas, fazendo mapas:

> Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irredutível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e

> com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura. Segura minha mão, cheguei ao irredutível com a fatalidade de um dobre – sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente. E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido (PSGH, 64-65).

O deserto ou infinito, antes que uma ideia, é um espaço, ou seja, não está restrito às formulações internas de G.H. senão que compõe uma rede de intercâmbios e transformações. É a aparição de uma instância transdutiva que a coloca em estado de tensão preindividual (onde o ser é mais que unidade e mais que identidade) prestes a defasar-se consigo mesma em múltiplas superfícies, graus e espessuras num regime ontogênico:

> Cada vez mais eu não tinha o que pedir. E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, um ventre novo renascia (PSGH, 79).

Assistimos, assim, a G.H. *desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente* (PSGH, 30), até chegar ao mínimo de si mesma, à matéria viva. Retornando ao estado larvar, protozoário, perdendo as referências (humanas, culturais, morais, etc.) para dar passo a um novo elemento desconhecido, ao mistério de uma vida não-humana - *Sinto que "não humano" é uma grande realidade, e que isso não significa "desumano", pelo contrário: o não humano é o centro irradiante de um amor neutro em ondas hertizianas* (PSGH, 175)- , informe, ela experimenta, igualmente, a matéria viva da barata: *a coisa viva não tem nome, nem gosto, nem cheiro* (PSGH, 90). A coisa viva é sem nome, sem gosto, *é como o ar que em si mesmo não tem cheiro* (PSGH, 107), é o

neutro, é, em palavras de René Char (1962), *o infinito impessoal*. Desse modo, ele exclui tanto um sujeito quanto um objeto, exclui toda perspectiva. E em que lugar perdemos a perspectiva? Não seria na passagem, na travessia, nos fluxos da viagem, na instabilidade do instante?: *Eu me contorço para conseguir alcançar o tempo atual que me rodeia, mas continuo remota em relação a este mesmo instante. O futuro, ai de mim, me é mais próximo que o instante já* (PSGH, 126). Qual a dificuldade de se instalar no *instante já*? A mesma que entrar no deserto, na energética metaestável do vazio, do desconhecido, perder a terceira perna[81], a perspectiva, as referências, estar diante de si poeticamente, estar no mundo relacionalmente: viver. Viver completamente, acolher o entremeio e o silêncio:

> (...) existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordinal está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncios (PSGH, 102).

G.H. 'termina' sua travessia dizendo que se agregar ao desconhecido é o único ultrapassamento (em ondas hertizianas de amor neutro) que não a exclui, uma vez que, na *atualidade simultânea*, na respiração do mundo ela havia se tornado um *segredo vivo,* perceptível nas mais últimas montanhas até os mais remotos rios. Não tendo mais nada a esconder, nada a revelar, estendida na textura infinita da experimentação-vida, como Joana-menina, ela brinca com a ar, suspensa no limite da linguagem, no sopro do instante: *brincar, o desejo de aprofundar o ar, de entrar em contato mais profundo com o ar, o ar que não é para ser aprofundando, que foi destinado a ficar assim mesmo suspenso* (PSGH, 159).

[81] No início do livro, G.H. diz ter perdido algo que lhe era essencial antes do seu encontro com a barata, mas depois deixou de sê-lo; como se ela tivesse perdido uma terceira perna que lhe dava estabilidade, porém lhe impedia de caminhar.

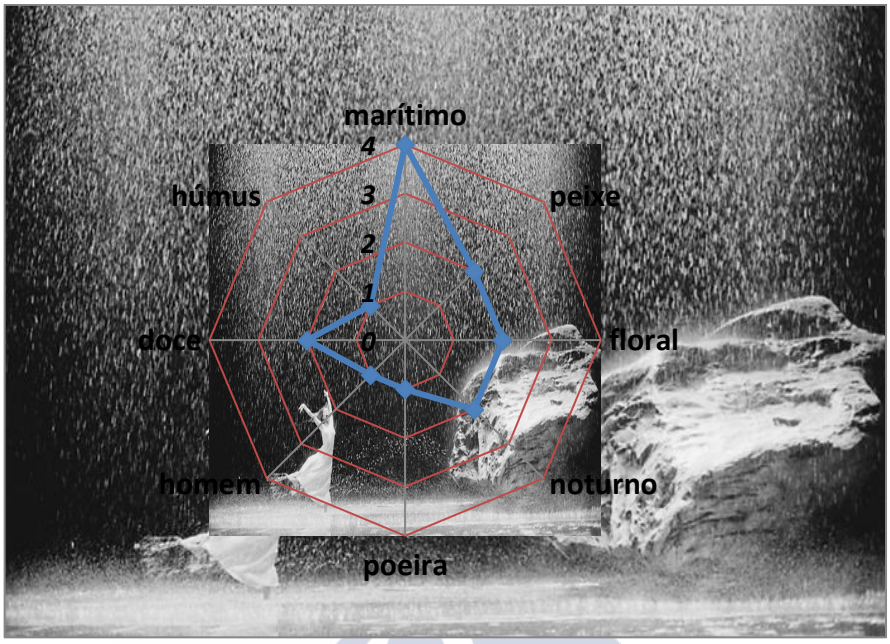
Transpiração de Vênus

Aromas de Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres	
Trecho aromático	**Rótulo aromático**
Foi à janela, olhou a rua com seus raros postes de iluminação e o cheiro mais forte do mar (p. 75).	Marítimo
O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono secular (p. 79).	Marítimo
Lóri queria dizer a Ulisses como o cheiro de maresia lhe lembrava também o cheiro de um homem sadio (p. 99).	Marítimo
Agora ia sem preguiça às cinco da manhã, quando o cheiro do mar ainda não usado a deixava tonta de alegria. Era maresia palavra feminina, mas para Lóri o cheiro maresia era masculino. (...) como explicar que o mar era o seu berço materno mas que o cheiro era todo masculino? (p. 110).	Marítimo
Na barraca dos peixes entrefechou os olhos aspirando de novo o cheiro de maresia dos peixes, e o cheiro era a alma deles depois de mortos (p. 123).	Peixe

Os pescadores continuavam a esvaziar na areia novas redes onde os peixes ainda se mexiam quase mortos. E deles vinha o forte cheiro sensual que o peixe cru tem. Lóri aspirou profundamente o cheiro quase ruim, quase ótimo. Só a própria pessoa podia exprimir a si própria o inexprimível cheiro do peixe cru – não em palavras: o único modo de exprimir era sentir de novo. E, pensou ela, e sentir a grande ânsia de viver mais profundamente que esse cheiro provocava nela (p. 99).	Peixe
Sentiu pelo cheiro do ar e pela inquietação dos ramos das árvores que ia chover dali a pouco. Não se via a lua. O ar estava abafado, o cheiro de jasmim vinha forte do jasmineiro da vizinha. Lóri ficou de pé no terraço, um pouco sufocada pelo perfume intenso. Através da embriaguez do jasmim, por um instante uma revelação lhe veio, sob a forma de sentimento – e no instante seguinte ela esquecera o que soubera através da revelação. Era como se o pacto com Deus fosse este: ver e esquecer, para não ser fulminada pelo intolerável saber. (...) Porque ela estava sentido a grande dor. Nessa dor havia porém o contrário de um entorpecimento: era um modo mais leve e mais silencioso de existir. Quem sou eu? perguntou-se em grande perigo. E o cheiro do jasmineiro respondeu: eu sou o meu perfume (p. 139-140).	Floral – Jasmim

Quando voltava da rua de noite, passava pela casa vizinha cheia de dama-da-noite, que lembrava o jasmim, só que mais forte. Ela aspirava o cheiro de dama-da-noite que era noturno. E o perfume parecia matá-la lentamente. Lutava contra, pois sentia que o perfume era mais forte do que ela, e que poderia de algum modo morrer dele. Agora é que ela notava tudo isso. Era uma iniciada no mundo (p. 110).	Floral – Dama-da-noite
(...) o mundo é uma festa que termina em morte e em cheiro de cravo murcho na lapela (p. 108).	Flora – Cravo
Ao mesmo tempo o ar tem um cheiro adocicado de elefantes grandes, e de jasmim adocicado na casa ao lado. A India invadindo o Rio de Janeiro com suas mulheres adocicadas. Um cheiro de cravos de cemitério (p. 24).	Doce
E pensar que o mundo está todo grosso de tanto cheiro de amêndoas, e que eu vos amo (p. 108).	Doce – Amêndoa
O escuro da noite outonal onde frescamente o vento soprava balançando com delicadeza os ramos pesados das árvores. O perfume da noite. sempre soubera sentir o cheiro da natureza (p. 84).	Noturno
A noite espanhola tem o perfume e o ecos duro do sapateado da dança (p. 36).	Noturno

(...:) o ar dentro dela tinha então cheiro de poeira molhada (p. 49).	Poeira
(...) ela, que reconhecia com gratidão a superioridade geral dos homens que tinham cheiro de homens e não de perfume (p. 20).	Homem
Lóri se perfumava e essa era uma das suas imitações do mundo, ela que tanto procurava aprender a vida – com o perfume, e algum modo intensificava o que quer ela era e por isso não podia usar perfumes que a contradiziam: perfumar-se era de uma sabedoria instintiva, vinda de milênios de mulheres aparentemente passivas aprendendo, e como toda arte, exigia que ela tivesse um mínimo de conhecimento de si própria: usava um perfume levemente sufocante, gostoso como húmus, como se a cabeça deitada, esmagasse húmus, cujo nome não dizia a nenhuma de suas colegas-professoras (p. 17).	Húmus



Imagem|Oliver Look

O processo amoroso cheira a mar. A aprendizagem amorosa de Lóri cheira a mar. O mar, estrategicamente nu, o mar. Sem pontos de apoio, sem forma fixa, força em transformação, transpiração de Vênus. O mar é o desconhecido, matéria viva impossível de manejar: desbordamento: desejo de estar no im-pulso. Borda da linguagem e do sentido, o inapreensível, o intratável, o ingovernável. O grande corpo sem órgãos, mesclas, fluxos, incomensurabilidade, excesso, infinito inacessível, acessível se, o sujeito perdendo a valência do eu, conecta-se com o incompreensível de si, do outro, do mundo. Quando amar é uma aventura, um movimento sem pressuposto, uma revolução.

Revolução:[Física] Movimento de um móbil que percorre uma curva fechada.

Lóri, abreviatura de Loreley, a sereia[82], ser híbrido, tem um pé na terra outro no mar, manca, vacila como uma onda aérea ou marinha: *o paradoxo é que deveria aceitar de bom grado essa condição de manca, porque também isto fazia parte de sua condição* (ALP, 11). A sereia manca faz a curva fechada, cega, visionária, perde o controle, perde-se, entrega-se: dor e alegria: amor: aprendizagem:

> – E isso se aprende? Laranjeiras, sol e abelhas nas flores?
>
> – Aprende-se quando já não se tem como guia forte a natureza de si próprio. Lóri, Lóri, ouça: pode-se aprender tudo, inclusive a amar! E o mais estranho, Lóri, pode-se a aprender a ter alegria! (ALP, 51).

Lóri, a *mulher azul*, *que fiava com fio de ouro as sensações* (ALP, 14) experimenta uma aprendizagem estética (dos sentidos) do amor. O livro é um movimento de translação: primavera, verão, outono e inverno, o processo, o ciclo germinativo de Lóri para alcançar o *ponto de trigo maduro* do amor. Movimento de dentro para fora: experiência exterior: êxtase. Banhos de mar. Contato com *o mais ininteligível das existências não-humanas* (ALP, 78), ela mesma, mulher, *o mais ininteligível dos seres vivos* (*Idem*). Contato entre desconhecidos: *só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos in-cognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões* (*Idem*). Sem conhecer o mar, sem se conhecer, sem saber, vai entrando, faz a curva cerrada, cega, revolucionária:

> A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Lóri está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e

[82] Loreley é o nome de uma personagem lendária do foclore alemão, cantando num poema de Heinrich Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo mar.

> grande, e isso é um realização da Natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem.
>
> Vai entrando. A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas (ALP, 79).

São cinco da manhã, não há ninguém na praia e o cheiro de maresia – *palavra feminina, mas para Lóri o cheiro maresia era masculino* (ALP, 110) – ainda não usado lhe deixa tonta de alegria, lhe deixa alertar, lhe desperta os sentidos:

> Mas uma alegria fatal – a alegria é uma fatalidade – já a tomou, embora nem lhe ocorre sorrir. Pelo contrário, está muito séria. O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono secular.
>
> E agora está alerta, mesmo sem pensar, como um pescador está alerta sem pensar (ALP, 79).

No contato com o mar, com o desconhecido, Lóri produz um corpo líquido, ao mesmo tempo original e primitivo, particular e cósmico:

> O caminho lento aumenta sua coragem secreta – e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada.
>
> Agora que o corpo todo está molhado e dos cabelos escorre água, agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela abre as águas do mudo pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios (*Idem*).

O mar (água salgada, iodo, maresia, onda, algas, cabombas, faunas, flora, etc.) e a mulher (pés, pernas, pele, cabelos, frio, medo, alegria, coragem, etc.) formam um ritmo, uma estrutura, um *isto*, um nó vital:

> A estrutura sempre tem vários corpos em comum e remete a um conceito de objeto, isto é, a uma noção comum. A estrutura ou o

> objeto é formado por dois corpos pelo menos, sendo cada um destes formado por dois ou mais corpos ao infinito, que se unem no outro sentido em corpos cada vez mais vastos e compostos, até o único objeto da Natureza inteira, estrutura infinitamente transformável e deformável, ritmo universal, Facies totius Naturae, modo infinito (Deleuze 1997:160).

Lóri vai aprendendo a a-mar com o corpo, fazendo corpo(s). Re-aprendendo a ver, a ouvir, a tatear, a saborear e a cheirar, reaprendendo *com os sentidos aguçados pelo mundo que a cercava como se entrasse nas terras desconhecidas de Vênus* (ALP, 15). Sentir o mar, o mundo, o vento, a espuma de Vênus. O amor é pura experimentação, risco, alegria. E os perfumes funcionam como uma força que, ao colocá-la ao limite de si, ou seja, intensificar o sentir, a reinstala no mundo como aprendiz:

> Para o mundo de perfumes, Lóri já acordara. Quando voltava da rua de noite, passava pela casa vizinha cheia de dama-da-noite, que lembrava o jasmim, só que mais forte. Ela aspirava o cheiro da dama-da-noite que era noturno. E o perfume parecia matá-la lentamente. Lutava contra, pois sentia que o perfume era mais forte do que ela, e que poderia de algum modo morrer dele. Agora é que ela notava tudo isso. Era iniciada no mundo (ALP, 110).

Sim, *a alegria é uma fatalidade*, força irrefreável, imanente, uma potência vital, uma potência de criação. Lóri, como todos os personagens de Clarice, sofre dessa força irreprimível que quer transbordar, quer destruir o organismo, de-compor-se, fazer morrer algo, desviar a vida daquilo que a impede de respirar, de expandir, de atingir seu ponto mais potente: *ela e a chuva estavam ocupadas em fluir com violência* (ALP, 79), em germinar. Ponto em que algo do vivível se desarticula dando lugar ao invivível, um delírio, um amor, uma palavra: *essa desarticulação é necessária para que se veja aquilo que, se fosse articulado e harmonioso, não seria visto, seria tomado como óbvio* (ALP, 97). Não será por acaso que suas personagens são

marcadas pelo crime, pela propensão para o mal (em Clarice, já dissemos, mal é não viver), por uma inconformação aos códigos sociais, familiares, morais, etc.

Lóri, sereia, mulher-peixe, é atravessada por fluxos marítimos e telúricos. O cavalo é uma das principais forças em devir que a impulsiona a regiões limítrofes, a coexistir com outros fluxos, outras velocidades e intensidades, no limiar que compõe novas composições. Em *Secos estudos de cavalos*, Clarice diz: *o cavalo é nu* (OEN, 35). Nu como o mar, força sem forma. *A forma do cavalo representa o que há de melhor no ser humano* (OEN, 35). Sua alegria[83], sua potência? Mas, *o que é o cavalo? É a liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo* (OEN, 35). A liberdade clariciana antes de ser fazer-o-que-se-quer, é deixar-se arrastar pelo não-sei-o-que, como Lóri diante do mar. É uma liberdade que está à altura do desconhecido, o exercício mesmo do desconhecido enquanto desconhecido. Visto que, como diz Blanchot, sempre da maneira mais bela, *o essencial permanece obscuro. A obscuridade nos empenha aqui numa região onde as regras nos abandonam, onde a moral se cala, onde não há mais direito nem dever, onde a boa ou a má consciência não trazem nem consolo nem remorso* (2005: 39). Por isso, Joana, aquela que vive perto do coração selvagem, declara: *Liberdade é pouco, o que eu desejo não tem nome.* O que deseja Joana? – Joana deseja. É na dimensão do inominável, inclassificável que circula o desejo. Desejo, cavalo nu. Desejo, cavalo negro.

Lóri diz ser habitada por um cavalo preto, lustroso e selvagem que tem a doçura de quem não tem medo. Pura potência. Por isso,

[83] Em *Nietzsche*, Deleuze comenta que a angústia de Nietzsche surge nesse ponto: qualquer coisa pode chegar a ser objeto de afirmação, ou seja, de alegria? Haveria que encontrar para cada coisa os meios particulares mediante os quais deixa de ser negativa. Haveria que, a cada momento, afirmar a vida.

em situações em que ela se sentia ameaçada – ameaçada de quê? – De vida? – ela recuava: *sempre se retinha um pouco como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e levá-la Deus sabe onde* (ALP, 126). Essa será sua aprendizagem: soltar as rédeas do cavalo negro nu azul marinho grávido do desconhecido. Habitar a passagem:

> A urgência é ainda imóvel mas já tem um tremor dentro. Lóri não percebe que o tremor é seu, como não percebera que aquilo que a queimava não era o fim da tarde encalorada, e sim o seu calor humano. Ela só percebe que agora alguma coisa vai mudar, que choverá ou cairá a noite, mas não suporta a espera de uma passagem, e antes da chuva cair, o diamante dos olhos se liquefaz em duas lágrimas (ALP, 25).

A sensibilidade quando vai até o seu limite, ou seja, quando se desdobra até ao máximo de potência, atinge a intensidade, que só no tornar-se, no processo, no devir é possível experimentar. Porque o tornar-se, o processo, o devir arranca-nos de nós mesmas, permitindo-nos acessar outras dimensões. O amor é uma dessas intensidades vitais que só conseguimos viver no limite de nós mesmos, quando corremos o risco que faz com que já não nos atenhamos à nossa vida, no que ela tem de pessoal, mas sim ao impessoal que ela permite atingir, ver, criar, sentir. A vida só passa a valer na sua extremidade. O amor é extremo. Nesse sentido, impossível[84]. Para a amante, só o impossível interessa, o impossível de si, o impossível do mundo, *porque no impossível é que está a realidade* (ALP, 59). O amor é criador, não apenas sonha, imagina, senão arquiteta, desde a extremidade do sentir, isto é, na máxima potência do sentir, um mundo imanente:

[84] Carson (2015) diz que o amor tem uma estrutura triangular que encarna a intenção de alcançar o desconhecido. Talvez esse terceiro elemento, esse excesso, esse desconhecido sinalize o lugar mesmo do amor, qual seja, a passagem de um desconhecido a outro.

> A luz se espectralizou em quase ausência, sem que aquela espécie de neutralidade fosse ainda tocada pela escuridão: não parecia crepúsculo e sim o mais imponderável de um amanhecer. Tudo aquilo era absolutamente impossível, por isso é que Lóri sabia que via. Se fosse o razoável, ela de nada saberia (ALP, 38).

Aprender com o corpo é sempre uma experimentação, sempre a sensação de algo que se escapa, de algo que se perde, morre, renasce na oscilação entre vida e morte. Uma vez que aprender com o corpo é aprender a abrir-se aos encontros, aprender a ser afetada. No cruzamento afetivo são produzidas forças intensivas que sobrepassam nossa capacidade de acolhimento e nos abre uma ferida. *O encontro é uma ferida*, diz João Fiadeiro e Fernanda Eugénio (2012:1) no belo artigo homônimo. A ferida, essa abertura sensível ao impensável e ao impossível, é a marca, o lugar mínimo que não pode ser apreendido, não pode ser reduzido aos seus antecedentes, remetidos às suas causas, que é irredutível a qualquer capacidade de análise, deciframento ou explicação. A ferida é um silêncio. É a fissura que permite o trânsito de outras perguntas (a pergunta é o desejo do pensamento), para um conhecer o mundo e um conhecer-se que supera o conhecimento que temos do mundo e de nós: *aproveitar que estava em carne viva para se conhecer melhor, já que a ferida estava aberta* (ALP, 15). Joana, *protagonista de Perto do coração selvagem*, pergunta à Lídia, a amante de seu marido:

> – Como é que você o quer: com o corpo?
>
> – Sim, com o corpo – balbuciara Lídia.
>
> – É amor (PCS, 168).

É com o corpo que se experimenta o amor. Corpo, extremidade, exposição de nossa fragilidade e perecibilidade. Corpo, máquina sensorial, libidinal que entra em turbulência ao contato, vista, cheiro, gosto, tato com o amado. Corpo que percebe as coisas no meio, nem

de cima, nem de baixo, nem direita, nem esquerda. No meio, entre, implicado. Corpo pulsátil, vibrátil, capaz de abrigar o gérmen amoroso-vital. Porque ele mesmo gérmen-amoroso-vital, dá conta do ignoto, do inesperado, de hospedar aquilo que aflora. É com esse corpo que se experimenta a ferida do encontro.

Um acidente, só é experimentado como tal se tiver a força de uma catástrofe (Fiadeiro; Eugénio 2012), o acidente, o encontro, provoca uma crise. A ferida, registro de um encontro, do contato, é o umbral onde velhas certezas, verdades, *camadas arqueológicas estratificadas* e caducas são abaladas dando passagem a novas potências de vida:

> então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terramoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma dor forte dor abalada, do corpo todo abalado – e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra – veio afinal o grande choro seco, choro mundo sem som algum até para ela mesma, aquele que ela não havia adivinhado, aquele que não quisera jamais e não previra – sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil – afinal rebentados canos e veias (ALP, 14).

Abalar é uma palavra que cabe muitos dos desdobramentos da ferida do encontro: tremor, quebra, susto, comoção, fuga. De todo modo, perda ou perturbação de um ponto de apoio (será por isso que Lóri manca?). O corpo amoroso, corpo ferido, é um corpo tremulante, desamparado. Por isso, também, um corpo larvar, aquele que dá conta dos movimentos vitais, pulsações, respirações e vibrações. Sim, um novo corpo a cada encontro, a cada ferida. A ferida é um órgão sem organismo, o sussurro e o silêncio do encontro. Alegria fatal, atonal. Mas, por essa potência ser intensa demais para quem a vive, há na ferida um excesso que não se deixa

domar, normatizar e que causa uma sensação de impotência. A ferida é o lugar da im-potência:

> Sim, os peixes já estavam lá, amontoados, prateados, de escamas faiscantes, mas de corpo encurvado pela morte. Os pescadores continuavam a esvaziar na areia novas redes onde os peixes ainda se mexiam quase mortos. E deles vinha o forte cheiro sensual que o peixe cru tem. Lóri aspirou profundamente o cheiro quase ruim, quase ótimo. Só a própria pessoa podia exprimir a si própria o inexprimível cheiro do peixe cru – não em palavras: o único modo de exprimir era sentir de novo. E, pensou ela, e sentir a grande ânsia de viver mais profundamente que esse cheiro provocava nela. Quem sabe, divagou, ela vinha de uma linha de Loreleys para as quais o mar e os pescadores eram o cântico da vida e da morte. Só outra pessoa que tivesse experimentado, saberia o que ela sentia, pois de quase tudo o que importa não se sabe falar. Lóri queria dizer a Ulisses como o cheiro de maresia lhe lembrava também o cheiro de um homem sadio, mas jamais teria coragem. Aspirou de novo a morte viva e violentamente perfumada dos peixes azulados, mas a sensação foi mais forte do que pôde suportar e, ao mesmo tempo que sentia uma extraordinariamente boa sensação de ir desmaiar de amor, sentiu, já por defesa, um esvaziamento de si própria (ALP, 99).

Loreley, sereia que manca entre a terra e o mar. O mar é uma ferida da terra? Seiva anil as água do mar. Lóri, a *supermulher* azul: mulher do mar. Sem se compreender, sem compreender o mar, sem compreender a vida, Lóri avança com sua ferida de amor, faz a curva fechada, atravessa a porta. Afirma o *impossível de si mesma*, afirma o mar, afirma a vida, afirma sua ferida, afirma sua im-potência. Eis a revolução, a alegria difícil, a luta aguerrida e intrépida contra a terra, com a terra para nascer-se fruta carnuda, suculenta, prenhe de a-mar:

> Lóri, você é agora uma supermulher no sentido em que sou um super-homem, apenas porque nós temos coragem de atravessar a porta aberta. Dependerá de nós chegarmos dificultosamente a ser o que realmente somos. Nós, como todas as pessoas, somos deuses em potencial. Não falo de deuses no sentido divino. Em primeiro lugar

> devemos seguir a Natureza, não esquecendo os momentos baixos, pois que a Natureza é cíclica, é ritmo, é como um coração pulsando (APL, 151).

Ciclo: o processo amoroso cheira a mar. É o desconhecido que volta ao desconhecido. Então, *chegar a ser o que realmente somos*, não supõe um é, uma essência ou transcendência, senão que somos um processo, uma larva, uma transformação, um ritmo entre um ainda não sou e não sou mais:

> Era um saber tão vasto e tranquilo que "eu não sou eu", sentia ela. Era também o mínimo, pois tratava-se, ao mesmo tempo, de um macrocosmo e de um microcosmo. Eu me sei assim como a larva se transmuta em crisálida: esta é minha vida entre vegetal e animal (ALP, 82).

Sabemos desde o início do livro que Lóri se perfumava, que esse era seu jeito de *intensificar o que quer que ela era* (ALP, 17). Que perfume ela usava? *Usava um perfume levemente sufocante, gostoso como húmus, como se a cabeça deitada, esmagasse húmus* (ALP, 17). O húmus é uma matéria orgânica resultante da decomposição de animais e plantas que serve de fertilizante, ou seja, matéria de-composta, vida-e-morte. Uma sensação que se forma pela contração de matérias heterogêneas. Terra molhada: flexão entre a terra e mar. Há uma fronteira, uma afluência entre Lóri, a terra e o mar, essa contaminação se chama chuva. A chuva é o silêncio do encontro que a água torna sensível. *A chuva é um mar granulado* (Meneghin 2015:22). Grãos de mar fecundam a terra: Lóri: flor azul: húmus marítimo. O cheiro salgado do mar é o que conserva e corrói.

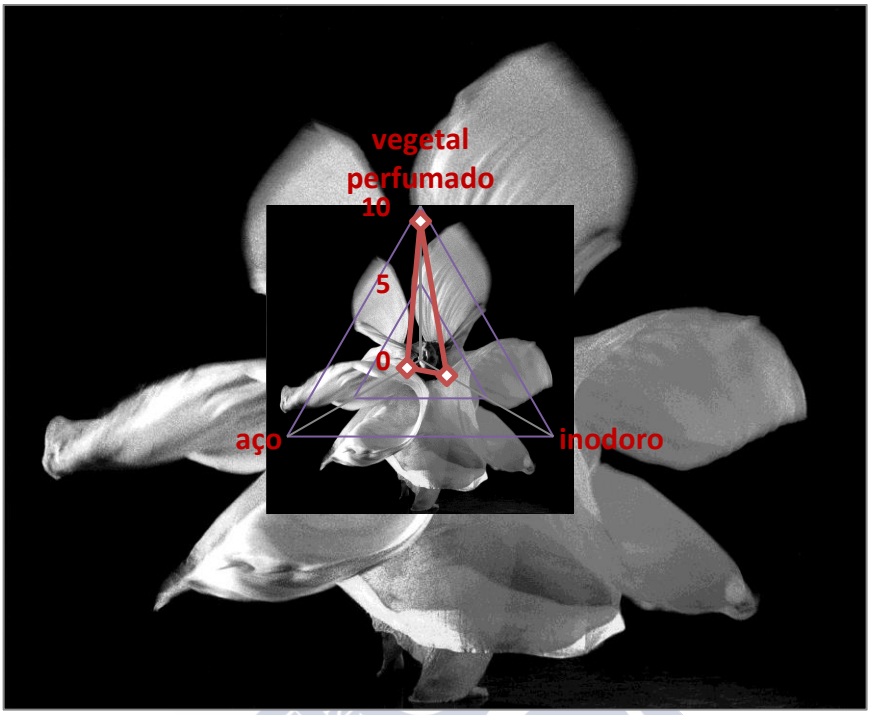
Vegetal perfumado

Aromas de Água viva	
Trecho aromático	**Rótulo aromático**
Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos do sol na água que corre da bica na relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida. Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha (p. 16).	Vegetal perfumado Jardim
O risco – estou arriscando descobrir terra nova. Onde jamais passos humanos houve. Antes tenho que passar pelo vegetal perfumado. Ganhei dama-da-noite que fica no meu terraço. Vou começar a fabricar o meu próprio perfume: compro álcool apropriado e a essência do que já vem macerado e sobretudo o fixador que tem que ser de origem puramente animal. Almíscar pesado (p. 41).	Vegetal perfumado Almíscar
Rosa é flor feminina que se dá toda e tanto que para ela só resta a alegria de se ter dado. Seu perfume é mistério doido. Quando profundamente aspirada toca no fundo íntimo do coração e deixa o interior do corpo inteiro perfumado (p. 52).	Vegetal perfumado Rosa

O perfume do cravo é de algum modo mortal. Os cravos vermelhos berram em violenta beleza. Os brancos lembram o pequeno caixão de criança defunto: o cheiro então se torna pungente e a gente desvia a cabeça para o lado com horror (p. 52).	Vegetal perfumado Cravo
A violeta é introvertida e sua introspecção é profunda. Dizem que se esconde por modéstia. Não é. Esconde-se para poder captar o próprio segredo. Seu quase-não-perfume é glória abafada mas exige da gente que o busque. Não grita nunca o seu perfume. Violeta diz levezas que não se podem dizer (p. 53).	Vegetal perfumado Violeta
Mas angélica é perigosa. Tem perfume de capela. Traz êxtase. Lembra a hóstia. Muitos têm vontade de comê-la e encher a boca com o intenso cheiro sagrado (p. 53).	Vegetal perfumado Angélica
O jasmim é dos namorados. Dá vontade de pôr reticências agora. Eles andam de mãos dadas, balançando os braços e se dão beijos ao quase som odorante do jasmim (p. 54).	Vegetal perfumado Jasmim
Dama-da-noite tem perfume de lua cheia. É fantasmagórica e um pouco assustadora e é para quem ama o perigo. Só sai de noite com seu cheiro tonteador. Dama-da-noite e silente (p. 54).	Vegetal perfumado Dama-da-noite
Quanto à suculenta flor de cactus, é grande e cheirosa e de cor brilhante (p. 54).	Vegetal perfumado Cactus

Não sei para quê, naquela mesma primavera ganhei a planta chamada prímula. É tão misteriosa que no seu mistério está contido o inexplicável da natureza. Aparentemente nada tem de singular. Mas no dia exato em que começa a primavera as folhas morrem e em lugar delas nascem flores fechadas que têm um perfume masculino e feminino extremamente estonteador (p. 58).	Vegetal perfumado Prímula
O ar é "it" e não tem perfume (p. 42).	Inodoro
Minha história é de uma escuridão tranquila, de raiz adormecida na sua força, e de odor que não tem perfume. E em nada disso existe o abstrato. É o figurativo do inominável (p. 74).	Inodoro
Os dias. Fiquei triste por causa desta luz diurna de aço em que vivo, respiro o odor de aço no mundo dos objetos (p. 84).	Aço

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Imagem|Isaiah West Taber

Confesso que me desconsertam um pouco essas flores em *Água viva*. Não sei o que fazer com elas, esperava encontrar cheiros de placenta, plasma, líquidos amnióticos, água, mar; no entanto, encontro cheiro de *vegetal perfumado*: cravo, angélica, dama-da-noite, cactus, rosa, violeta, prímula, jasmim, etc. É certo que a flor é uma presença constante na obra clariciana. Em todos os romances e novela ela aparece: flores que são impulsos nervosos e alegres de Virgínia, que adoçam as raízes da terra, que se entreabrem, flores esmagadas, murchas, flor oferenda, flor-potência, flor-vida, flor-morte. Na única entrevista televisiva, já citada anteriormente, concedida por Clarice, o entrevistador pergunta-lhe pela origem do seu sobrenome, Lispector, e ela responde que quando perguntou

para seu pai desde quando havia Lispector na Ucrânia, esse comentou que desde muitas gerações passadas. De modo que ela supõe que o sobrenome foi rolando de geração em geração, perdendo algumas letras, transformando-se nessa *coisa* que parece, lis no peito, em latim. Flor-de-lis no peito. Também Macabéa, que *era subterrânea e nunca tinha tido floração*, *que era capim* (HE, 30), ainda assim, *tinha em si mesma uma certa flor fresca* (HE, 35). Para Virgínia, as flores eram o ponto alto dos seus dias, *as flores empurravam-na para a frente num impulso alegre, nervoso* (L, 56). Joana declara: *a coisa de que eu mais gosto no mundo ... eu sinto aqui dentro, assim se abrindo* (PSC, 28). E a protagonista de *Água viva diz: estou no âmago da morte? E para isso estou viva? O âmago sensível. E vibra-me esse it. Estou viva. Como uma ferida, flor na carne, está em mim aberto o caminho do doloroso sangue* (AV, 34). Essa flor no peito não é coisa feita, é coisa des-fazendo-se: letras perdendo-se para forma-se flor, flor se abrindo para forma-se peito, peito sangrando-se para forma-se vida. Flor: exagero e exatidão: *a ilogicidade da natureza* (AV, 38). A flor nascendo funda e fissura a terra: *nasce no ar a primeira flor. Forma-se o chão que é terra* (AV, 18): des-territorialização. No cosmo clariciano, a flor, como o cavalo, é uma *figura estética* da terra. Deleuze e Guatarri argumentam que as figuras estéticas são potências de afetos e de perceptos, operantes sobre um plano de composição como imagem do Universo, que vão além das percepções e das afeções:

> As grandes figuras estéticas do pensamento e do romance, mas também da pintura, da escultura e da música, produzem afectos que transformam as afecções e percepções ordinárias, do mesmo modo os conceitos transbordam as opiniões correntes (2010:27).

E acrescentam: *as figuras não têm nada a ver com a semelhança, nem a retórica, mas são a condição sob a qual as artes*

produzem afectos de pedra e de metal, de cordas e de ventos, de linhas e de cores, sobre um plano de composição do universo (*Idem*). A flor é um modo como Clarice produz afetos telúricos. Melville (*apud* Deleuze; Guatarri 2010) dizia que um romance comporta uma infinidade de caracteres interessantes, mas uma única figura original como começo das coisas. A figura inaugural de *Água viva* é a terra? Na crônica *Doçura da terra,* Clarice fala que todo mundo deveria *redescobrir a sensação que está sob descobrir a terra* (DM, 170). Não a terra natal, a terra de uma, mas a terra comum, *coisa viva* que nos tece, que nos entretece no seu amplo leito:

> De algum modo tudo é feito de terra. Um elemento precioso. Sua abundância não o torna menos raro de sentir – tão difícil é realmente sentir que tudo é feito de terra. Que unidade. E por que não e espírito também? Meu espírito é tecido pela terra mais fina. A flor não é feita de terra?
>
> E pelo fato de tudo ser feito de terra – que grande futuro inesgotável nós temos. Um futuro impessoal que nos excede (DM, 172).

Entrelaçamento, lugar comum, onde "*tudo é um"* (PCS, 56), desigual na repetição dos mesmos elementos, na síntese disjuntiva. Na sensação. A mesma voz que se des-articula em infinitas partículas sonoras. Assim duramos entre as coisas, formamos coisas com outras coisas, conjugando as batidas, a respiração: é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entra as coisas, que a gente se conjuga com outras coisas: a gente nunca começa, nunca recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, introduzimo-nos no meio, abraçamos ou impomos ritmos (Deleuze 2002). Cada coisa é um órgão-mundo, compõe um mundo e compõe o mundo, é uma sensibilidade conectada. O pensamento também é sensível, o mais profundo pensamento é um coração batendo, repito, ressoo Clarice. Deleuze e Guattari reivindicam um pensamento não-pensante, aquele que não apela à objetividade de uma função que se realiza no

humano, ou mesmo um sujeito pensante. Já que o quem pensa é o cérebro – a carne, o corpo – e não o humano como ser pensante. O pensamento *é um estado de sobrevoo sem distância, ao rés do chão, auto-sobrevoo do qual não escapa nenhum abismo, nenhuma dobra nem hiato* (2010: 269), que evoca um cérebro-sensação, que se excita, vibra e conserva as ondulações que contrai: *a sensação conserva as vibrações do excitante sobre uma superfície nervosa ou um volume cerebral*, sendo a sensação *vibração contraída, tornada qualidade, variedade* (Deleuze; Guattari 2010: 270). Clarice propõe algo muito próximo dessa formulação ao se perguntar: *a sensação é a alma do mundo. A inteligência é uma sensação?* (SV, 34). A contração, em todo caso, não é uma ação, é uma contempl'ação (*phatos* ativo). A planta, diz os autores, contempla os elementos dos quais ela procede, a luz, o carbono e os sais e agregam em si cores e odores, tão variáveis quanto suas composições, uma espécie de sensação de si que manifesta o exercício de forças sensitivas, *como se as flores sentissem a si mesmas sentindo o que as compõem, tentativas de visão ou de olfato primeiros, antes de serem percebidas ou mesmo sentidas por um agente nervoso e cerebrado* (*Ibidem,* p. 271). Nesse sentido, Deleuze e Guattari afirmam que *não são ideias que contemplamos pelo conceito, mas os elementos das matérias, por sensação*. As expressões "afinidades químicas", "afinidades físicas" expressam bem a relação de forças primárias de contração dos elementos telúricos. Nessa lógica, os autores sinalizam a hipótese de um sistema nervoso da terra:

> As rochas e as plantas certamente não têm sistema nervoso. Mas, se as conexões nervosas e as interações cerebrais supõem uma força-cérebro como a faculdade de sentir coexistente aos tecidos, é verossímel supor também uma faculdade de sentir que coexiste com os tecidos embrionários, e que se apresenta na espécie como cérebro coletivo; ou com os tecidos vegetais nas "pequenas espécies". (...)

> Nem todo organismo é cerebrado, nem toda vida é orgânica, mas há em toda a parte forças que constituem microcérebros, ou uma vida inorgânica das coisas (2010:272-273).

Nessa perspectiva, a terra é um composto sensível, plural e heterogêneo de forças, fluxos, ruídos, abismos, vibrações, conexões, etc. que emana devires e movimentos intensivos. Assim, em função de uma perturbação dos sentidos, uma turbulência, sabe-se que é primavera pelo perfume de pólen no ar. O sentido vibrátil estremece quando um passarinho canta e sente sem saber que se está reformulando a vida. Sente, igualmente, o peso da doçura do verão rasgando a carne da terra:

> Mas eu percebia um pequeno rumor como de um coração batendo debaixo da terra. Colocava quietamente o ouvido no chão e ouvia o verão abrir caminho por dentro e o meu coração embaixo da terra – "nada! eu não disse nada" – e sentia a paciente brutalidade com que a terra fechada se abria por dentro em parto, e sabia com que peso de doçura o verão amadurecia cem mil laranjas e sabia que as laranjas eram minhas. Porque eu queria (AV, 57).

Fissura do sentido, finura do sentido, tecido fino, nossa pele é tecida pela pele do mundo. Ramificações rizomáticas que agenciam possibilidades de vida que se divergem e convergem no mesmo pulso telúrico.

A flor é uma sensação, um afeto da terra, do ar, da água. Entre rosas brancas, rosas cor-de-rosa, alaranjadas, cravos, girassóis, violetas, sempre-vivas orquídeas, tulipas, flores dos trigais, angélicas, jasmins, estrelícias, damas-da-noite, flores de cactus, edelvaisses, gerânios, vitórias-régias, crisântemos, flores de tajã, escolho a minha preferida. *A margarida é florzinha alegre. É simples e à tona da pele. Só tem uma camada de pétalas. O centro é uma brincadeira infantil* (AV, 53). O que fazer com elas? Fazer: passar a ser. Que passo a ser na fronteira tênue entre minha pele e suas finas pétalas? Um grão,

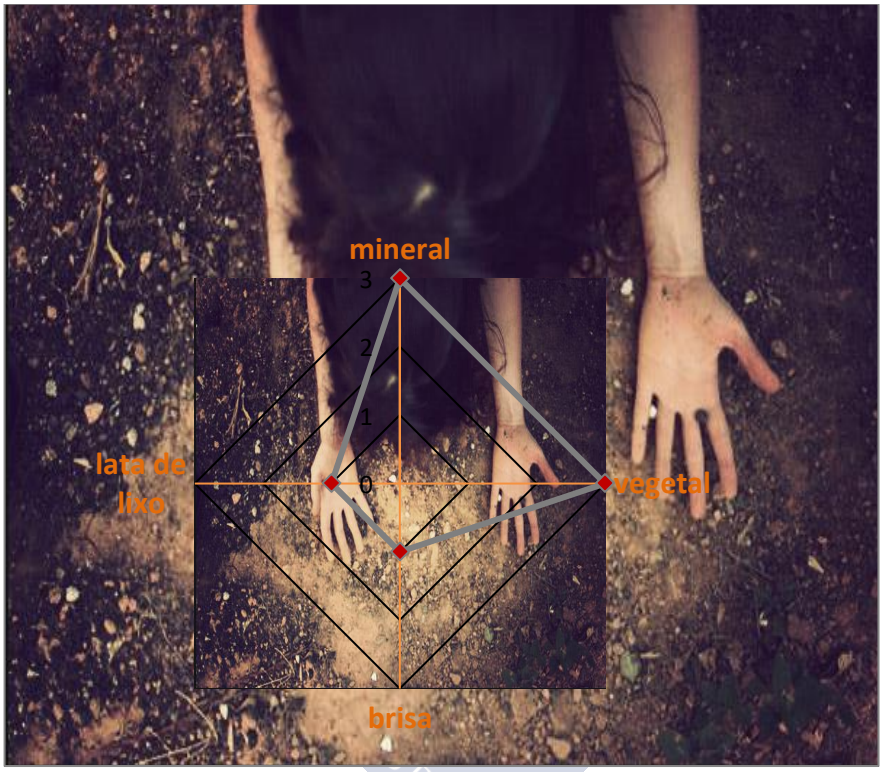
um inseto, uma menina?: entro no centro, giro na roda. Eu e elas células aéreas, pó, polens, perfumes, de-lírios da terra. Nessa arquitetura conjunta, nessa *hecceidade* conquistamos um modo de existência intenso e fugaz: um cheiro fugidio e fecundo que *deixa o interior do corpo perfumado* (AV, 53).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Âmbar

Aromas de Um sopro de vida (pulsações)	
Trecho aromático	**Rótulo Aromático**
A inspiração é como um misterioso cheiro de âmbar. Tenho um pedacinho de âmbar comigo. o cheiro me faz ser irmã das santas orgias do Rei Salomão e a Rainha de Sabá (p.21).	Mineral (mineralóide) Âmbar
Eu quero escrever bem zangada. Quanto a mim, eu sou de longe. Muito longe. E de mim vem o puro cheiro de querosene (p. 95).	Mineral Querosene
Por exemplo: eu vejo uma mesa de mármore que é naturalmente para ser vista. Mas eu passo a mão o mais sutilmente possível pela forma da mesa, sinto-lhe o frio, imagino-lhe o cheiro de "coisa" que o mármore deve ter, cheiro que para nós ultrapassa a barreia do faro e nós não conseguimos senti-lo pelo olfato, só podemos imaginá-lo (p. 114).	Mineral Mármore
Está chovendo. Sinto a boa chuvarada de verão. Tenho uma cabana também – às vezes não ficarei no palácio, mergulharei na cabana. Sentir o cheiro do mato (p. 55).	Vegetal
Preciso de grandeza e de cheiro de capim (p. 58).	Vegetal
Oh terra, mas que cheiro de capim molhado. Como é confortante (p. 69).	Vegetal
Se diz assim beijada pela brisa lugar-comum prefiro dizer que a brisa me abençoa entre ligeiramente ocre e ao mesmo tempo que levemente adstringente é também levemente adocicada nos lábios que são poluídos pelo pólen trazido pelo véu de perfume que é a brisa (p. 80).	Brisa

(lata de lixo): “Eu sou limpa e não tenho cheiro (....) Meu silêncio fede. ” (p. 118).	Lata de lixo



Imagem|Aëla Labbé

Quero escrever movimento puro, esse é o desejo que incita e excita *Um sopro de vida: pulsações.* Livro que é um diálogo entre AUTOR, e sua personagem, Ângela. Que é um pensamento sobre a escrita, que é um pensamento escrito, sentido, que é uma escrita pensante, um movimento ondulante, que é isso mesmo: um sopro de vida: pulsações. Seu cheiro é mineral e vegetal, mineral-vegetal: âmbar.

Escrever movimento puro, escrever ao sabor da pena, escrever ao correr das mãos, escrever ao correr da máquina[85]. Escrever o movimento, em Clarice, é escrever *no sopro da vida*, escrever o acontecer das sensações. Mas a tarefa é extraordinária porque *as palavras nada têm a ver com as sensações. Palavras são pedras duras e as sensações delicadíssima, fugazes, extremas* (Lispector 2013:134). Não há escrita possível *pois a vida é impronunciável.* De modo que, como propõe Deleuze, escrever *está 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* (1997:11). Como um âmbar que está entre o vegetal e o mineral, que transporta no tempo, em sua matéria translúcida, o DNA de insetos e folhas, a fauna, a flora, a fórmula da vida, a palavra clariciana quer atravessar a zona turbulenta e intraduzível das sensações, do pensar-sentir, para oferecer-nos um movimento pulsante, um brilho fugaz: *a palavra é o dejeto do pensamento. Cintila* (SV, 95). Como tornar um momento do mundo durável ou fazê-lo existir por si? Como atravessar o ponto zero, aéreo, incapturável do caos? O personagem AUTOR ensaia uma resposta:

> AUTOR. – Ângela vive atordoada em grande desordem. Se não fosse eu, Ângela não teria consciência. Se não fosse eu, ela seria diáfana como o perfume de um sonho. Para que ela seja mais que o perfume de um sonho espalho aqui e acolá na vastidão dela um outro cacto duro, mais adiante outros. Como marcos de distância. Perfume de um sonho? Mas ela é o substrato imaterial de mim (SV, 84).

Sinalizando, marcando o espaço, criando durezas que funcionam como resistores: ao mesmo tempo que limitam a corrente elétrica caótica das sensações, permitem sua passagem formando um campo elétrico que devolve a escrita ao infinito dos fluxos sensitivos. A

[85] Todas são expressões usadas por Clarice Lispector.

escrita, assim, escapa da dinâmica representativa, não reflete o vivível, a palavra não é um espelho, é uma transparência. Entre as palavras e as sensações há não estratificações, mas estratégia. A diferença, a fissura segue existindo, mas a estratégia traceja, como uma glândula pineal, um espaço interior coextensivo ao exterior. Escrever, portanto, será cada vez mais intensificar esse entrelaçamento, esse *nó vital*, igual a um líquido superfundido que forma pequenos germes de cristal. Germes de cristal ou germes de luz. A personagem de *Água viva* também problematiza essa passagem da seguinte maneira: *O que faço por involuntário instinto não pode ser descrito. Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume* (AV, 25).

Fotografar: escrever com a luz.

Luz: agente físico que permite que os objetos sejam visíveis.

Fotografar, então, é rasgar com a luz. A escrita, reivindicada como fotografia, não seria traspassar as sensações num clarão, tornando-as visíveis no breve e efêmero movimento dessa travessia lumínica? Mas, sendo igualmente corte, a palavra funciona como um fluxo de intermitências, des-agregação e des-dobramento nas e das coisas, como um disparate ou percursor escuro da sua aparição. Desse modo, ela está instalada no fulgor do umbral, é um acontecimento na fronteira da linguagem que transporta o DNA da sensação, o DNA da vida. Ela mesma se torna uma partícula consistente que se movimenta no ritmo do *pensar-sentir*:

> Preciso de grandeza e de cheiro de capim. Saio dos meus abismos com as mãos cheias de frias esmeraldas, transparentes topázios e orquidáceas safiras.
>
> Sou uma vibrante clarinetada de cristal (SV, 38).

Está instalada no fulgor do umbral, no centro do furação do *instante-já*, nesse fora informal onde agitam as relações de forças que fazem da forma não mais que uma instantânea em transição, uma formação, um processo:

> Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: o conteúdo é bom, mas a forma não etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. (...) A dificuldade de formar está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única (DM, 254-255).

E qual o movimento, a formação, o processo clariciano? *O resultado fatal de eu viver é o ato de escrever* (SV, 16). Movimento vital, vida em movimento: *as coisas obedecem ao sopro vital* (SV, 18). Dessa maneira, a dureza da palavra, não deve ser entendida como coisa endurecida, rígida, supostamente estável, mas como condutores que permitem a passagem de energias ondulatórias, de correntes elétricas, vibrações:

> (...) depois que eu morrer Ângela continuará a vibrar (SV, 28).
>
> AUTOR. – Ângela é o tremor vibrante de uma corda densa de harpa depois que é tocada: ela fica no ar ainda dizendo, dizendo – até que a vibração morra espriando-se em espumas pelas areias. Depois – silêncio e estrelas (SV, 45).

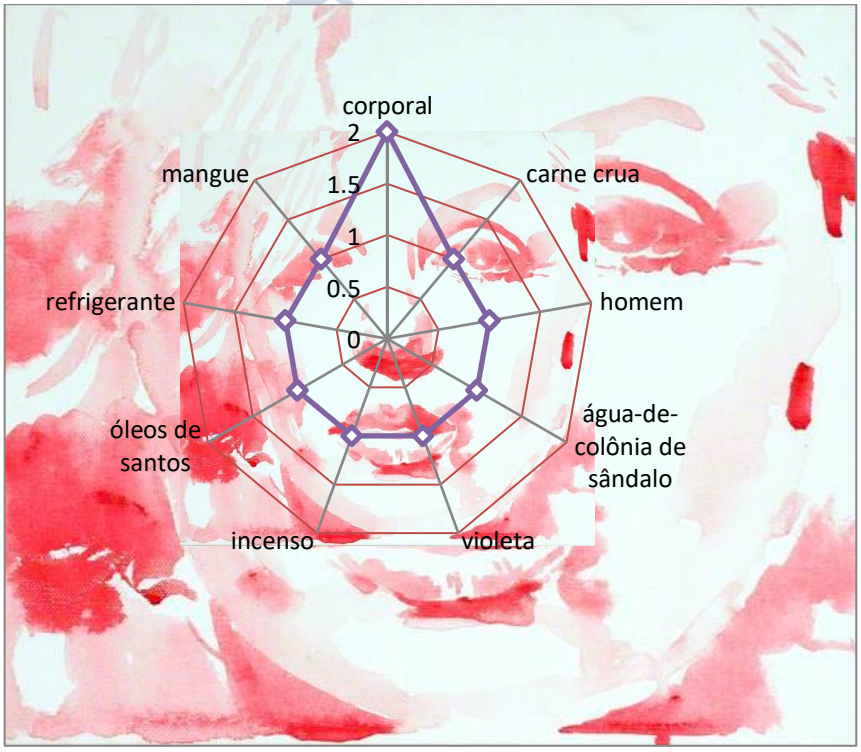
Escrever, assim, é o movimento da palavra, da frase, do texto se fazendo no instante, a cada instante: *ela é as ondas do mar* (SV, 30). Não como desvelamento, e sim como re-velação, que segundo Walter Benjamin (1984), é um processo de incêndio do véu, onde a forma alcança seu grau de maior luz: *Ângela parece uma coisa íntima que exteriorizou* (*Idem*). Ângela, a escrita, é tratada pelo AUTOR como uma emanação, como um processo bioquímico de transpiração

ou explosão que exala gotas lumínicas: *Ângela se espalha em estilhaços de brilhantes* (*Idem*). Mas, *de quanto incêndios precisas para gerar teu pássaro?* (Carvalho 2015:38), para gerar tua estrela, teu topázio, tua pedra ametista, teu âmbar? Na intimidade vulcânica das pedras pulsa o lume, correm humores e rumores, festas dos fluidos, infância das palavras. Dentro das palavras, pó e pólen, sangue e seiva: *cada livro é sangue, é pus, é excremento, é coração retalhado, é nervos fragmentados, é choque elétrico, é sangue coagulado escorrendo como lava fervendo pela montanha abaixo* (SV, 96). Queimam-se as coisas para liberar um cheiro de palavras; queimam-se as palavras para liberar um cheiro de coisas, e no alto, no contágio, na fronteira, pássaros-pedras, capim molhado, beijo de brisa, pensamentos-âmbar, palavras-instantâneas bailam na passagem, nas nervuras assignificantes, onde até mesmo a linguagem não tem nada o que dizer: *tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido* (SV, 20). A escrita clariciana, assim, está mais perto da função olfativa em que uma mínima quantidade de energia dá início a transformações eletroquímicas. Alegria da criação que faz de Clarice, muito mais que uma escritora – *Eu não faço literatura: eu apenas vivo ao correr do tempo* (SV, 16) –, uma alquimista, uma bruxa *irmã das santas orgias do Rei Salomão e da Rainha de Sabá* (SV, 21).

Morrinha

Aromas de A hora da estrela	
Trecho aromático	**Rótulo aromático**
Uma colega de quarto não sabia como avisar-lhe que seu cheiro era morrinhento (p. 27).	Corporal
Glória roliça, branca e morna. Tinha um cheiro esquisito. Porque não se lavava muito, com certeza. Oxigenava os pelos das pernas cabeludas e das axilas que ela não raspava (p. 63).	Corporal
(...) – o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo e que nem por isso me paga nada, refrigerante esse espalhado por todos os países. Alias foi quem patrocinou o último terremoto em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência (p. 23).	Refrigerante (coca-cola)
Para ela o cheiro da carne crua era um perfume que a levitava toda, como se tivesse comido (p. 53).	Carne crua
Glória usava uma forte água-de-colônia de sândalo e Macabéa, que tinha estômago delicado, quase vomitava ao sentir o cheiro (p. 64).	Água-de-colônia de sândalo
Ouvi dizer que o Mangue tem um cheiro insuportável (p. 75).	Mangue
No meu tempo a gente punha incenso queimado para dar um ar limpo na casa (p. 75).	Incenso

Você sabe, meu amor, que cheiro de homem é bom? Faz bem à saúde. Você já sentiu cheiro de homem? (p. 75).	Homem
É melhor eu não falar em felicidade ou infelicidade – provoca aquela saudade desmaiada e lilás, aquele perfume de violeta, as águas geladas da maré mansa em espumas pela areia (p. 60).	Violeta
Quero que me lavem as mãos e os pés e depois – depois que os untem com óleos de santos de tanto perfume (p. 86).	Óleos de santos



Imagem|Margaret Harrison

Anota aí: eu sou ninguém, disse com extrema malandragem política uma ativista do Movimento Passe Livre[86] a um repórter que queria vasculhar a identidade pessoal dos seus participantes. Vasculhar para organizar, catalogar, apreender, tornar inteligível, reconhecível, controlável, portanto. Clarice, que tateia a matéria nervosa do escuro, que manuseia seu anonimato, sua energia inexpugnável, já havia anunciado: *perder sua vida individual desorganiza o mundo humano* (PSGH, 146). Em que partido político, em que sindicato, em que classe, em que grupo, em que minoria, em que sexo, em que etnia situar ninguém?

Anota aí: eu sou capim, é o que Macabéa diz a quem seja: críticas, leitoras, leitores, putas, profetas, poetas, políticas, mágicos, músicos, etc. que tenta encaixá-la em alguma categoria. Segundo a crítica, *A hora da estrela* é o livro político de Clarice. Ela, a estrangeira brasileira, que fez da nossa literatura regional e caseira, universal. Ela que falava com James Joyce, Kafka, Virgínia Woolf, Katerine Mansfield, mas não falava da sua terra, lamentam os críticos. Que terra? Ucrânia? Maceió? Recife? Rio de Janeiro? Nápoles? Inglaterra? Estados Unidos? Berna? A TERRA? Mas, senhores e senhoras críticas, ela fala todo tempo da terra! Vejam no seu texto essa vegetação que cresce selvagem, vejam esses minerais exatos, exangues, exuberantes, vejam esses animais telúricos, a barata, a galinha, o cavalo, o búfalo! Vejam essa terra, que não é minha nem de vocês,

[86] Foi um movimento político-social brasileiro ocorrido em junho de 2013 que começou protestando contra o aumento da passagem dos transportes coletivos, bem como defendendo a tarifa zero e culminou com manifestações que sobrepassavam os motivos iniciais, tais como reivindicações contra a corrupção, gastos excessivos com a Copa do Mundo, etc. As manifestações fizeram explodir microrrevoluções libidinais, onde a alegria de ser atravessad@s pela energia da multidão, formou uma onda (e ao mesmo um tempo um corte na maneira tradicional de fazer política nas ruas que sempre passavam pelos sindicatos, pelos partidos políticos, líderes, palavras de ordem, bandeiras, etc.) a-significativa que nenhuma interpretação posterior deu conta de explicar.

que é de vocês e minha, comum, a terra de toda a terra, onde cresce capim. *A hora da estrela* é a história de uma nordestina que migra para o Rio de Janeiro. Enfim uma protagonista da terra? Que terra? Todavia, a crítica se surpreende: – Onde você se inspirou para escrever esse livro, Clarice? – Na minha infância, eu morei no nordeste até aos 14 anos. Catorze anos, ela conhece a terra estriada seca maltratada do sertão, onde só capim consegue afirmar a vida.

Ninguém e capim, dois elementos repudiados pelo Poder, pelas instâncias identitárias, pela ordem, pela jardinagem. Porque eles não sabem o que fazer, não sabem como domesticar aquilo que não reivindica uma identidade, seja individual, coletiva ou botânica, ao contrário, é uma singularidade que se desvia da condição de pertinência – no entanto, forma a comunidade dos que não têm comunidade ou uma comunidade contemporânea, onde o *contemporâneo é o intempestivo* ou ainda a comunidade dos *solitários solidários* – é um povo, uma comunidade, uma vegetalidade por vir. Agamben anuncia: *o ser que vem é o ser qualquer* (1993:11). Não qualquer ser, mas o ser qual-quer, que manifesta sua relação com o desejo. O qualquer, segue o autor, não supõe uma singularidade indiferente em relação a uma propriedade comum, por exemplo, ser mulher, negra, lésbica, africana, mas meramente no seu ser tal qual é:

> A singularidade liberta-se assim do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o carácter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal. Já que o inteligível, segundo a bela expressão de Gersonide, não é um universal nem um indivíduo enquanto incluído numa série, mas «a singularidade enquanto singularidade qualquer (*Ibidem*, p. 11-12).

Desse modo, a singularidade exposta como *tal,* revela-se o *tal* como qual-quer, ou seja, amante, desejante. *Drifting within your own*

is another body (Carson 2014:149). Corpos, milhões de corpos estrangeiros, não identificáveis, soando como chuva em suas fricções libidinosas, líquidas, lumínicas. Música e morrinha. Macabéa cheirava mal (será pelos seus atritos com o mundo?), *seu cheiro era morrinhento.* Cheiro de chuva fina, persistente, no capim ralo, resistente*. A hora da estrela* não é uma resposta da "escritora alienada" a uma reivindicação da crítica que lhe exigia um livro político, social, territorial. É um livro qual-quer, livro-capim, livro-ninguém. Por isso mesmo extremamente político e extremamente amoroso. Não satisfaz uma pauta reivindicativa, nem é um livro reivindicativo, é um livro desejante, porque a reivindicação pode ser atendida, mas o desejo tem outra dinâmica, outra lógica. Ele se expande, dilata-se, dispersa-se, desvia-se. A partir de um território mais ou menos identificável: Brasil, nordeste, migração nordeste-sudeste, desigualdade social, etc., Clarice extrai partículas com o que devém: o desejo. Mesmo sua estrutura nos avisa desse movimento incessante, irrefreável: começa com um sim: *Tudo no mundo começou com um sim* (HE, 11) e termina com um sim: *Sim* (HE, 87); tem treze títulos alternativos, treze portas com suas janelas, brechas, fenda, fios, fugas. Além disso, *trata-se de livro inacabado porque lhe falta resposta* (HE,17), *este livro é uma pergunta* (HE, 17). A pergunta, como poética e potentemente formula Blanchot, é movimento, fala inacabada que se sustenta no inacabamento, *a pregunta é desejo do pensamento* (2008:13). No sangue da vida circula a pergunta. Pergunta-sangue: toda interrogação é um corte. Todo corte é um vazio, um rasgo desconhecido. Por isso perguntar é abrigar um abismo: *A interrogação é esse movimento no qual o ser vira e aparece como a suspensão do ser em seu ponto de inflexão* (*Ibidem,* p. 14). O livro é um Sim e um Se. É também 'e ... e... e', porque *há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser*

(Deleuze; Guattari 1995b:4). É certo que há umas mínimas referencialidades. Sabemos que Macabéa veio do nordeste, que é órfã (a orfandade é algo que se repete em Clarice, como se houvesse um ânimo de desreferencialização das personagens, da escrita, do pensamento e da vida), foi criada por uma tia severa e é datilógrafa. Mas, *tornara-se com o tempo apenas matéria vivente em sua fonte primária* (HE, 38). Ela *era apenas fina matéria-orgânica* (HE,39). Há em quase todas as personagens lispectorianas um processo de despersonalização, de *destituição do individual inútil* (PSGH, 178), de desfazer-se, de tirar de si *como quem se livra da própria pele, as características* (*Idem*). Macabéa já é o *mínimo de si mesma* (CS, 158), já tinha *o mínimo destino de que também o breve inseto precisa* (ME, 155). Ela era *esse mínimo de se estar vivo* (ME, 284). Nesse sentido, Macabéa se parece com grandes personagens da literatura, como Bartleby, *um homem sem referências*, de Melville ou o homem sem qualidade de Musil, é, parafraseando Deleuze, lisa demais para que nela se sustente uma particularidade qualquer: *sem passado nem futuro, é instantânea* (1997: 86). Instantaneidade vital, é ninguém, é capim, é desejo, é morrinha, chuva miudinha. Em *A paixão segundo G.H.*, a personagem descreve a coisa viva como sendo *essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro* (PSGH, 58). Macabéa é a derradeira personagem criada por Clarice, a mais lograda, a sua, a nossa estrela, fino corte entre vida-e-morte. É esse mínimo vital que ela tanto perseguiu: *a pequena flama indispensável: um sopro de vida* (HE, 35).

Não é certo que Macabéa não pense. Ela pensa com o corpo, como todas as personagens claricianas. Acontece que Macabéa *tinha o corpo cariado* (HE, 35), o *ovário murcho* (HE, 50), *cor de suja* (HE, 46). Já vimos que em Clarice Lispector, corpo, vida e pensamento

se alimentam. Corpo e escrita conjugam um traçado de intensidades que abre um mapa de experimentações estéticos-vitais. Pensamento é coração batendo, pensamento é sangue correndo. Pensamento é sentido: *seu pensamento mais apurado era ver, passear e ouvir* (CS, 95). Dentro de toda *palavra tem um coração onde circula sangue* (SV, 17). A escrita é carne viva. O pensamento é palavra-carne. *Também sei das coisas por estar vivendo* (HE, 12), diz Rodrigo M., o personagem escritor que escreve Macabéa. O escritor de classe média que escreve a nordestina pobre e faminta. Quem escreve, o que escreve? Vida. Não sua própria vida, mas uma vida, uma vida qualquer. Não uma narrativa, mas uma respiração. Vida molecular que diz sim à outra vida molecular e se contaminam, viram vida-palavra, vida-porosa: *não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos* (HE, 13). Macabéa pensa a vida mesma, seu sopro mínimo, *aliás cada vez mais ela não se sabia explicar. Transformara-se em simplicidade orgânica* (HE, 63). Também ela sabe das coisas por estar vivendo. Vivendo e desejando:

> Esqueci de dizer que era realmente de se espantar que para o corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse o seu sopro de vida quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida, engravidada por si mesma, por partenogênese: tinha sonhos esquizóides nos quais apareciam gigantescos animais antediluvianos como se ela tivesse vivido em épocas as mais remotas desta terra sangrenta (HE, 51).

Do seu sopro mínimo, seu pássaro-desejo bate asas descomunais como seus ancestrais. Desejo-dinossauro. O desejo é sempre um exagero. É sempre ‘e ... e ... e’ . Assim, a datilógrafa, como capim, preenche os vazios das coisas: “designar”, torna-se entre suas teclas, “desiguinar”. Afinal, não é assim que soa na fala brasileira? Ela não entende a arbitrariedade da norma que subtrai da

incomensurabilidade da fala uma medida administrável. Capim selvagem. Capim desejante. Morrinha incessante. Ela ama as palavras que não entende, ama a volúpia das letras, o corpo vibrante dos seus timbres ininteligíveis:

> Havia coisas que não sabia o que significava. Uma era "efeméride". E não é que Seu Raimundo só mandava copiar com sua letra linda a palavra efemérides ou efeméricas? Achava o termo efemírides absolutamente misterioso. Quando copiava prestava atenção a cada letra. Glória era estenógrafa e não só ganhava mais como não parecia se atrapalhar com as palavras difíceis das quais o chefe gostava. Enquanto isso a mocinha se apaixonara pela palavra efemérides (HE, 40).
>
> O que quer dizer álgebra?
>
> O que quer dizer eletrônico?
>
> O que quer dizer cultura?
>
> O que quer dizer "renda per capita"? (HE, 50).

Quem pergunta? Quem pergunta é o desejo. O desejo é uma pergunta pulsante. Ela era atravessada por todas essas perguntas como quem ouve música, à escuta, à espreita, o desejo não dorme. É morrinha, chuva fina, capim. Ela vibra, *ninguém percebia que ela ultrapassava com sua existência a barreia do som* (HE, 63). O que há, em sua espessura mínima, no tic-tac do tempo, na beleza de uma música?:

> – Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic-tac (HE, 50).
>
> Eu ouvi uma música linda, até chorei.
>
> – Era samba?
>
> – Acho que era. Era cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se "Una furtiva lacrima". Não sei porque eles não disseram lágrimas (HE, 50-51).

Lembram como a personagem sem nome de *Água viva* escutava música: *apoio de leve a mão na eletrola e a mão vibra espraindo ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração. Substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos* (AV, 11). Macabéa, supersônica, superfísica, também vibra, dispara seu coração. Pensamento-desejante. Não é entendimento precário, é entendimento corporal, finura dos sentidos que se oferece aos corpos mínimos*: o substrato último da música era a sua única vibração* (HE, 51).

O fino sentido é agudo, mas também fibroso, carnudo: voo de pássaro-dinossouro: *Macabéa, esqueci de dizer tinha uma infelicidade: era sensual. Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha?* (HE, 60-61).

O pensamento-desejante é morrinhento. Morrinha: sarna epidêmica do gado; achaque; chuvisco, chuva miudinha; mau cheiro exalado por pessoa ou animal. Em todos os casos, algo difícil de se livrar. Patrick Süskink argumenta que o aroma é arrebatador:

> Há um poder de convicção no perfume que é mais forte do que palavras, do que olhar, sentimento e vontade. O poder de convicção do aroma não pode ser descartado, entra dentro de nós como o ar em nossos pulmões, nos ocupa completamente, não há antídoto contra ele (1985:88).

O cheiro que sai de um corpo penetra em outro corpo. Sensualidade odorífera. O cheiro é questão carnal. Carne das palavras, carne do mundo, carne das coisas: *o odor humano é sempre um odor carnal – portanto um odor pecaminoso* (Süskind 1985:20). O cheiro corporal é imoral, é bafejo do desejo. Lembra-nos que somos corpos. Lembra-nos que o desejo é animal. Não é por acaso que há toda uma assepsia dos cheiros corporais promovida pela indústria de

perfumaria e cosmético. Macabéa é imoral, é morrinhenta, é entranhável. É desejo sujo, estrela carnuda:

> Greta Garbo, pensava ela sem se explicar, essa mulher deve ser a mulher mais importante do mundo. Mas o que ela queria mesmo ser não era a altiva Greta Garbo cuja trágica sensualidade estava em pedestal solitário. O que ela queria, como eu já disse, era parecer com Marylin (HE, 54).

Morrinha também é melancolia, chuvinha miudinha. A morrinha insiste. Macabéa é insistência, corpo cariado desejante, capim. Macabéa é resistência. Se para a modernidade a resistência era uma acumulação de forças contra a exploração, que se subjetiva através da tomada de consciência, conforme diz Negri, na época pós-moderna, a resistência se dá como difusão de comportamentos resistentes e singulares, conforme diz Pelbart (2007): *a rebelião não é, pois, pontual nem uniforme: ela percorre ao contrário os espaços do comum e se difunde sob a forma de uma explosão dos comportamentos das singularidades que é impossível conter*. O rebelde e a rebelde pós-moderna é ninguém, é capim, é Macabéa. Parece inadmissível defender que uma nordestina sem nenhuma formação política, que não pertence a nenhum partido, nenhum movimento, nem sequer sabe o que vem a ser isso, seja uma rebelde? Ora, isso nem é assunto novo, sempre houve o sonho messiânico de um mundo, de uma nova humanidade surgir da miséria e da precariedade de toda sorte, vislumbrado na figura do proletário, do ameríndio ou qualquer outra minoria. A diferença agora é que essa figura está desfigurada, isto é, a rebelde, o rebelde não tem rosto, mas corpos, corpos atravessados por desejos, máquinas desejantes que se acoplam com outras máquinas desejantes produzindo conexões, fluxos, disjunções, confluência minerais, vegetais, animais, autômatas. O desejo é patchwork, é arlequim: *perdem-se as referências, e a formação do homem cede o*

passo a um novo elemento desconhecido, ao mistério de uma vida não-humana informe, um Squid (Deleuze 1997:89). E, por certo, não há uma promessa, uma esperança, uma utopia, um futuro, mas simplesmente jogo de forças, acontecimento, imanência, heterotopias. Nesse sentido, como disse Artaud (2012) há sempre uma revolução a se fazer, com a condição de que não nos pensemos revolucionário somente no plano social, mas que acreditemos que devemos ser ainda, e sobretudo, no plano físico, fisiológico, anatômico, dinâmico, atômico e elétrico.

Deleuze propõe que o ato fundador do romance americano e russo, e eu diria que de alguns romances brasileiros:

> constitui em levar o romance para longe da via das razões e dar nascimento a esses personagens que estão suspensos no nada, que só sobrevivem no vazio, que conservam seu mistério até o fim e desafiam toda lógica e toda psicologia. O que conta para um grande romancista, Melville, Kafka, Dostoiévski ou Musil é que as coisas permaneçam enigmáticas e com tudo não arbitrárias. Em suma, uma nova lógica, plenamente uma lógica, mas que não reconduza à Razão e que capte a intimidade da vida e da morte (Deleuze 1997:94).

Ora, Macabéa suspensa no nada de uma vida anônima, uma vida pisada, por acaso não sugere com seu corpo cariado, quase murcho, um aumento da potência no lugar mesmo onde há excesso de feridas? Não seria esse corpo cariado, afetado, frágil, matéria intensa, larvar, o signo de uma resistência, de uma nova lógica e ética vitais? Estar à altura da própria fraqueza, da própria dor, não seria a intensidade zero como geração de uma nova vida?: Afinal, as mulheres e *os homens superiores são os que mais sofrem com a existência – mas possuem também as maiores forças de resistência* (Nietzsche 1998:73).

Que mulher é essa que quando morre nasce? Fênix do sertão que renasce da própria terra estriada seca maltratada?:

> ficou inerme no canto da rua, talvez descansando das emoções, e viu as pedra do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana. Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci (HE, 80).

Acabava de sair da cartomante que lhe previu um futuro maravilhoso. Mas Madame Carlota errou a previsão, deu a Macabéa a previsão de outra moça, e para essa outra moça, que saiu chorando da sala da cartomante porque iria morrer atropelada, a de Macabéa. *Então começou levemente a garoar. Olímpico tinha razão: ela só sabia mesmo era chover. Os finos fios de água gelada aos poucos empapavam-lhe a roupa e isso não era confortável* (HE, 81). Sim, ela faz chover, chuva fina miudinha, morrinha. Macabéa é morrinhenta, não morre: *eu poderia resolver pelo caminho mais fácil, matar a menina-infante, mas quero o pior: a vida* (HE, 83). Macabéa segue ali, inerme nas pedras duras da rua, *um vago sentimento nos paralelepípedos sujos* (HE, 83), ela também de *cor de suja*, devir imperceptível, impessoal, devir mundo. Não morre, resistente, persiste na imanência, vive: *acho que ela não vai morrer porque tem tanta vontade de viver. E havia certa sensualidade no modo como se encolhera. Ou é porque a pré-morte se parece com a intensa ânsia sensual? É que o rosto dela lembrava um esgar de desejo* (HE, 84). Macabéa está morrendo ou nascendo? Uma estrela está viva ou está morta?: *Nesta hora exata Macabéa sente um fundo enjoo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas* (HE, 85). No entanto, vomitou sangue, fino fio de vida, e morte. *O macio gato estraçalhando um rato sujo e qualquer, a vida come a vida* (HE, 85). Sim, a vida alimenta a morte, a morte alimenta a vida. *A morte é um*

encontro consigo (HE, 86), é uma implosão, *quem dispõe dela, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo o que pode* (87). É no espaço da morte que os heróis de Kafka cumprem suas atitudes, diz Blanchot (2005). É no espaço da morte que Macabéa cumpre sua potência, é ao tempo indefinido do morrer que ela pertence. Tempo indefinido, suspenso: acontecimento puro: *morrendo ela virou ar*[87]*:* voo-queda: dança anatômica, atômica, energética, elétrica: explosão:

no coração da ferida viva, pulsa

uma estrela

Cadente

Cadência

Chuva e silêncio caindo. Morrinha. Capim.

[87] (HE, 86).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[ESTUDO DOS ESPAÇOS GUSTATIVOS]

Sinto um gosto bom na boca quando penso.

C. Lispector

1. erosão ontogênica; experimentação do vazio; ponto zero, ponto mínimo; ausência de poder; vertigem-ventre-verme; óvulo sígnico, larva assígnica; via-vinco-vínculo; estética de (além) si; *sapere* gustativo; ontologia palatal.

Produzir um corpo gustativo

Ulisses está quase chegando ao fim de sua travessia. Está cansado. Muito cansado, esgotado, entregue ao sofrimento físico da viagem, ao seu corpo de necessidade, *não há refúgio contra esse sentido que nos persegue em toda parte* (Blanchot 2005:123). Ulisses esgotou o possível, fez todo o possível, atou-se no mastro, colocou cera nos ouvidos dos tripulantes, feriu-se nas cordas, escutou os acordes gerados no encontro dos ventos com o rochedo, firme na sua nau, na sua sede. Com sede, com fome. Ulisses está faminto, exausto, exaurido. Ele não pode mais. O que pode um corpo quando não pode mais? *Nada – exceto isto, que é a mais estranha exigência: que através dele fale aquilo que é sem poder, que a partir dele a fala se anuncie ela mesma como ausência de poder* (*Ibidem*, p. 45).

A língua sapiente, que ordenava, indicava, articulava as figuras do saber, agora repousa, muda, ignota, inarticulada, na cavidade da boca. O paladar se faz sapiência e silêncio. Um saber primitivo, um sabor. A palavra, na saliva bucal, vibra: canto, grito, transformações químicas e orgânicas: *não há nada na sapiência que não tenha passado pela boca e pelo gosto, na sapidez* (Serres 2001:164). A saliva é espessa de mundo, húmus, terra, fauna, flora: *Não há nada no intelecto se o corpo não rodou por aí afora* (*Idem*). Será que o corpo de Ulisses, mesmo atado, experimentou o fora na deriva das águas que sacudia sua firmeza racional? Não seria, então, essa maresia, esse mareio uma embriaguez do pensamento que desborda seu próprio leito, que deleita? Será então que, como a nosso outro herói, Martim*, a náusea o tomou, aquele gosto suave como se tivesse atingido o outro lado da morte, aquele ponto mínimo que é o ponto vivo do viver, a vela no pulso* (ME, 316)? Ponto mínimo, ponto vivo, *o pequeno é a sede irredutível das forças*, *a prova mais reveladora das*

forças (Deleuze 1997:152). Não será esse *punctum*, essa fome, o intervalo que torna *sensível o que existe para além do corpo, consentido a esse além pelo qual todo corpo se afirma, acolhendo o antes-do-corpo que é o secreto prolongamento de sua substância*? (Blanchot 2005:83). Em outras palavras, será que Ulisses seguindo a fronteira, margeando a superfície, no limite de suas forças, impotente, passa do corpo ao incorporal, sendo que essa passagem é a afirmação mesma do corpo enquanto energia mutante, potência caósmica e devir-ilimitado?

Ulisses, então, começa sua travessia, entra em *relação com a força dos elementos e a voz do abismo*. Abismo mínimo, *ponto vivo de viver*. Ulisses está todo vivo na sua fome. O fluxo e refluxo das águas devolve-lhe a amplitude da paisagem; a praia, a areia, o sargaço, as algas, o vento salgado, os odores dos peixes mortos, a clorofila das árvores, o iodo deitado na madeira dos mastros atravessam sua boca em ondas amaras que naufragam na falésia da faringe. A fome quer a voragem, a destruição, a extinção, a quebra, o desmembramento. A fome quer o pequeno, o mínimo, o molecular: *o que é toda a matéria senão um grão de metal esvaziado, um grão de vidro tornado oco*? (Joubert *apud* Blanchot 2005:81). A fome afronta seu próprio vazio, cai para renascer, para encontrar na queda o ponto zero, ponto de conexões vitais: *O germe é apenas sensível – esta é a sua única particular inerência. O germe dói. O germe é ávido e esperto. Minha avidez é a minha mais inicial fome: sou pura porque sou ávida* (PSGH, 142).

Desse modo, se a fome é o vazio, o nada, o nada nada mais é do que a *ausência de poder.* O vazio da fome deve ser pensado como uma desarticulação das instâncias de controle e comando das forças vitais. É uma zona obscura, indiscernível, indeterminada que

extravasa qualquer esclarecimento, explicação e identificação. A fome é um desamparo, um risco, na fome não somos nada nem ninguém, somos átomos bárbaros abrindo novas dimensões, compondo novos corpos, passagens e desintegrações:

> Mas com a atenção ligeiramente desperta, ele repetiu devagar: não creio. Vagarosamente deslumbrado: não creio... Deslumbrado, sim. Porque, aleluia, aleluia, estou de novo com fome. Com tanta fome que preciso ser mais de um, preciso ser dois, dois? não! três, cinco, trinta, milhões; um é difícil de carregar, preciso de milhões de homens e mulheres, e da tragédia da aleluia. "Não creio": a grande coerência renascera. Sua extrema penúria levou-o a uma vertigem de êxtase. Não creio, disse ele com fome, procurando na cara dos homens aquilo que um homem procura. Estou com fome, repetiu desamparado (ME, 320-321).

Ulisses está esgotado, esvaziado, com fome, *pois morto de fome lhe dá o direito de recomeçar* (Mallarmé *apud* Deleuze 1974:68). O vazio não é uma falta, o vazio é uma distância vivida no invivível das transformações: todo corpo sabe os desgastes, as erosões e desvios da viagem. A fome é a experimentação do vazio, a persistência de um pensamento que se destroça num devir caótico e cósmico, na acidez da saliva que desfaz a palavra em cristais de silêncio, os significados em licor de desejo, *como se seu próprio estômago lhe transmitisse a imperiosa ordem absoluta de viver* (ME, 299).

Razão e ração do corpo

Onde começam os sentidos se acabam a filosofia e a religião, cita Onfray (1999) a Fuerbach e acrescenta: e começa a vida. María Zambrano, próxima desse argumento, vai dizer que a razão é a renúncia, talvez, a impotência da vida. O filósofo, segue a pensadora, sente que lhe foi dado, junto com a vida, a reminiscência de sua origem e perde a vida tentando encontrar a fonte da vida. Assim, ele nunca dorme, nunca se desvia, nunca delira, está sempre em vigília: *el filósofo vive en su conciencia* (1971: 138). Enquanto que o poeta se sente hóspede desse mundo, o ama e vive seus gozes, suas perecibilidades e metamorfoses: *es inmoral como la carne misma* (*Ibidem*, p. 148). O propósito de Zambrano, em todos os casos, não é criar uma dicotomia entre filosofia e poesia, entre razão e sensível, senão denunciar o disparate do divórcio dessas duas faculdades provocado pelo platonismo. Sua expressão *razón poética* é justamente um exercício pensamental que procura reconciliar razão e sensibilidade. Algo muito similar ao *sensibilidade inteligente* ou *pensar-sentir,* sugeridos por Lispector, como prática de um pensamento-vital, de uma vida-pensante, de um saber não dissociado da vida. Pois, como nos alerta Deleuze:

> O saber não se opõe à vida, pois mesmo quando toma por objeto a fórmula química mais morta da matéria inanimada, os átomos dessa fórmula são ainda dos que entram na composição da vida, e o que é a vida senão uma aventura? E, de outro lado, a vida não se opõe ao saber, pois mesmo as maiores dores dão um estranho saber aos que as experimentam, e o que é o saber senão a aventura da vida? (1997:29).

Citando novamente Fuerbach*: o corpo é o fundamento da razão, o lugar da necessidade lógica,* Onfray considera que esse filósofo desenvolve um novo positivismo sensualista que se conforma numa

modernidade que Nietzsche será herdeiro – *há mais razão no seu corpo que na sua razão* – e com ela nosso século. A nutrição, o alimento, dentro dessa corrente de pensamento, torna-se um *princípio materialista de uma arte de viver sem deus e sem deuses* (1999:22). Depois das exortações nietzschianas – o alimento como vontade de vida, como uma maneira de alcançar o máximo de força – ainda com Onfray, não há aparecido uma ciência da boca entendida como via de acesso a uma estética de si. Exceto Foucault, que em *O uso dos prazeres* descreve a dietética como uma lógica do corpo, como uma arte, como uma maneira de estilizar a liberdade: a eleição de um alimento é uma eleição existencial através da qual vamos nos constituindo. O regime alimentário revela a maneira em que levamos a existência, mas também a maneira como imaginamos nosso corpo, portanto, combina nutrição, realidade e sonho: *o regime é toda uma arte de viver* (1984:92). A dietética, desse modo, informa sobre nossas vontades, nossos desejos, ao reunir ética e estética, se converte em uma ciência da subjetividade coligada; mostrando que pode haver uma ciência do particular em estreita relação com o universal, já que o regime alimentário é a gestão ao mesmo tempo global e local:

> É toda uma maneira de se constituir como um sujeito que tem por seu corpo o cuidado justo, necessário e suficiente. Cuidado que atravessa a vida cotidiana; que faz das atividades maiores ou rotineiras da existência uma questão ao mesmo tempo de saúde e de moral; que define entre o corpo e os elementos que o envolvem uma estratégia circunstancial; e que, enfim, visa armar o próprio indivíduo com uma conduta racional (*Ibidem*, p. 98-99).

Nesse sentido, a dieta pode ser entendida não só como uma sapiência gustativa, mas também como uma ontologia gustativa. Toda cozinha, diz Onfray, revela mais que um estilo, revela um corpo, um mundo. Revela também nossa fome: *O motivo básico de minha*

vida é que em certa hora sou guiada por uma grande fome. Isso me explica (SV, 66); – *Para que existo? e a resposta é: a fome me justifica* (SV, 146). A fome é vontade de vida, ontologia gustativa, que nos impele a compor um corpo o mais potente possível; um corpo que foge do organismo, dos fundamentos e se lança ao fora, alia suas forças com as forças da natureza, alimenta-se de mundo, mas mantém os olhos no escuro, nas curvas poéticas do desconhecido: *É através da boca que você passará a comer o mundo, e então a escuridão de teus olhos não vai se aclarar mas vai iridescer* (ALP, 111).

Seguidamente, gostaria de apresentar a fome, o desejo das personagens claricianas e a maneira como elas agenciam suas potências para, mais do constituir um corpo orgânico (no sentido de organicional), destituírem o organismo, dando consistência (passagem e plasma) aos fluxos e devires que as convocam a uma *verdade ética*, a uma prática transcendental da sensibilidade.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado

Joana é uma personagem extremamente ética, mas profundamente amoral. E não há nenhuma contradição nisso, se por ética, entendemos as relações de forças entre os corpos e por moral um conjunto de regras e costumes que regem determinados grupos. *Perto do coração selvagem* está cheio de signos que nos indicam gestos de contravenções e rebeldia de Joana que lhe coloca fora dos sistemas morais dominantes e dominador. Por exemplo, o primeiro capítulo se chama 'Pai' e escutamos ecoar: patriarcado, regras, leis; o penúltimo e último 'A partida dos homens' e 'A viagem', respectivamente, sugerindo um rompimento e uma desterritorialização, ao mesmo tempo, do espaço masculino. A morte do pai lhe faz órfã, destrói o vínculo moral que ela tem com o mundo.[88] Joana rouba livros, não se adapta ao casamento, tem uma aventura extraconjugal com um desconhecido que encontra na rua, mantém relações sinuosamente desafiadoras com o pai, o professor, o marido e o tio. É descrita como uma linha fina, algo inapreensível e evasivo, difícil de apreender. No segundo capítulo, 'O dia de Joana', ela declara abertamente sua inclinação para o mal:

> A certeza que dou para o mal, pensava Joana.
>
> O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os

[88] É interessante que o primeiro elemento com o qual Joana se relaciona depois da morte do pai é o mar*: O pai morrera como o mar era fundo!* (PCS,49), indicando um ritmo, um novo regime de forças que irá pontuar sua existência: *Mesmo de olhos fechados sentiu que na praia as ondas eram sugadas pelo mar rapidamente rapidamente, também de pálpebras cerradas. Depois voltavam de manso, a palma das mãos abertas, o corpo solto. Era bom ouvir o seu barulho. Eu sou uma pessoa. E muitas coisas iam se seguir. O que? O que acontecesse contaria a si própria. Mesmo ninguém entenderia: ela pensava uma coisa e depois não sabia contar igual. Sobretudo nisso de pensar tudo era impossível* (*Idem*).

> pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentida dentro de sim um animal perfeito, cheio de inconsequências, de egoísmo e vitalidade (PCS, 25).

Agora, vejam, o uso da palavra mal é provocador, quer tanto problematizar a ideia de bem:

> Mas a bondade me dá realmente ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava à 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 (PCS, 26).

Quanto sugerir o mal como elemento tensionante das práticas morais. Moral aqui entendida em sentido espinosista, como uma empresa de domínio das forças e dos afetos pela consciência (Deleuze 2017). O mal, assim, é uma energia, um vigor que intenta desatar os vínculos de moralidades, propondo a personagem como um sujeito amoral; concomitantemente, é um fluxo, uma corrente, uma *alegria difícil* que arrasta Joana para um dinamismo vital, porque, como já vimos, para Joana bom é viver, mal é não viver; ou seja, desvalorização dos valores de bem e mal (moral) em benefício do bem e mau (forças convenientes ou inconvenientes a um determinado corpo); é uma ética. Ética igualmente espinosista, como experimentações e relações corporais, enfrentamentos e conjugações de forças: *uma desvalorização da consciência em relação ao pensamento: uma descoberta do inconsciente e de um inconsciente do pensamento, não menos profundo que o desconhecido do corpo* (*Ibidem*, p. 25). O que é extremamente belo na ética de Espinosa é que o pensamento já não é mais uma reflexão cognitiva, uma epistemologia, senão uma flexão vital, uma ontologia: *a potência de pensar é necessariamente igual à potência de existir e de agir* (*apud* Deleuze 2017:57). Pensar é vontade de vida, é uma fome:

> Joana sorria, mas não podia evitar que o sofrimento começasse a lhe palpitar em todo o corpo, como uma sede amarga. Mais que sofrimento, um desejo de amor crescendo e dominando-a. Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento. Ela nascera, ela morreria, a terra... Veloz, profunda a sensação: um mergulho cego numa cor – vermelha, serena e larga como um campo (PCS, 153).

O mal é *um ponto sem dimensão*, um campo, o caos que joga Joana fora do circuito pessoal, intalando-a numa rede de ressonância, ou seja, numa comum participação cósmica que a torna *fragilmente viva como no início da criação* (PSS, 177). Por isso sua fome é igualmente cósmica e caótica, por isso ela experimenta o escuro, o desconhecido, o informe como incessante movimento de renovação, como estética de si:

> Sinto quem sou e a impressão está alojada na parte alta do cérebro, nós lábios – na língua principalmente –, na superfície dos braços e também correndo dentro, bem dentro do meu corpo, mas onde, onde mesmo, eu não sei dizer. O gosto é cinzento, um pouco avermelhado, nos pedaços velhos um pouco azulado, e move-se como gelatina, vagarosamente. Às vezes torna-se agudo e me fere, chocando-se comigo (PCS, 29).

> E, de repente, assim, sem esperar, sentiu uma coisa forte dentro de si mesma, uma coisa engraçada que faz com que ela tremesse um pouco. Mas não era frio, nem estava triste, era uma coisa grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca e dela, dela própria (PCS, 48).

Em sentido extramoral, o mal nada mais é do que uma potência: *uma potência é uma idiossincrasia de forças em que a força dominante se transforma ao passar as dominadas, e as dominadas ao passar para a dominante: centro de metamorfose*(Deleuze 1997:152). E o que é *Perto do coração selvagem* senão uma série de processos e

mutações de Joana-ovinho até ela conseguir se ultrapassar em ondas, atingir um devir molecular e cósmico como potência máxima do seu pensar, existir e agir? *Tudo o que nos vem é matéria bruta, mas nada existe que escape à transfiguração* (PCS, 201), diz Joana a Otávio, e acrescenta: *há certas presenças que permitem a transfiguração* (*Idem*). Com isso Clarice está nos propondo um regime energético: a todo momento interagimos com outros corpos, com forças brutas que são transformadas nos encontros; há forças ou corpos que aumentam nossa potência (nos convêm, nos alegram, são bons para nós); e outros que diminuem nossa potência (não nos convêm, nos entristecem, são maus para nós). Pensar, existir e agir será, então, a arte de acolher os bons encontros, que maximaliza nossa potência, para compor um corpo alegre. Um corpo alegre é uma força efetivada, uma força não separada do que ela pode. Como o homem guloso que Joana vira comendo, imparável no seu vigor animal e amoral:

> Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo e espetando num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral –, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremecera arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente. Sabia que o homem era uma força (PCS, 26).

Diante desse homem, Joana se sentiu como quem *visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha* (PCS, 27). E ela concluiu que essa sede profunda e velha é *falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações* (*Idem*). Com tamanha sede, Joana procura uma

dieta que lhe convém, que aumenta sua potência; e não é se fartar na grande fonte, mas *reconhecer a vida em diversas fontes* (PCS, 157). É uma alegria ética, uma maneira de viver que prolonga o movimento, a duração e a percepção das intensidades como meio de sentir o devir do mundo, e devir no mundo; não só beber, mas banhar e nascer das águas: alimento e saúde: *Qual saúde bastaria para libertar a vida em toda parte onde esteja aprisionada pelo homem e no homem, pelos organismos e gêneros e no interior deles?* (Deleuze 1997:14). Cada corpo dará sua resposta, mas em todos os casos, trata-se de invocar um corpo bastardo, mestiço, insubmisso que não para de se agitar sob as dominações, de resistir a tudo o que aprisione e estanque a efetivação de suas potências. Como Joana em suas transfigurações vai criando um corpo cada vez mais vigoroso como um cavalo novo:

> Talvez não tenha sido feita para as águas puras e largas, mas para as pequenas e de fácil acesso. E talvez meu desejo de outra fonte, essa ânsia que me dá ao rosto um ar de quem caça para se alimentar, talvez essa ânsia seja uma ideia – e nada mais. Porém – os raros instantes que às vezes consigo de suficiência, de vida cega, de alegria tão intensa e tão serena como o canto de um órgão – esses instantes não provam que sou capaz de satisfazer minha busca e que esta é sede de todo o meu ser e não apenas uma ideia? Além do mais, a ideia é a verdade! grito-me. São raros os instantes. Quando ontem na aula, repentinamente pensei, quase sem antecedentes, quase sem ligação com as coisas: o movimento explica a forma. A clara noção do perfeito, a liberdade súbita que senti ... Naquele dia, na fazendo de titio, quando caí no rio. Antes estava fechada, opaca. Mas, quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água. Saí molhada, a roupa à pele, os cabelos brilhantes, soltos. Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também. Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio. Só que meu silêncio, compreendi, era um pedaço do silêncio do campo. E não me sentia desamparada. O cavalo de onde eu caíra esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pelas encostas

> que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal, continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, alto e puro como um céu de verão. Alisei meus braços, onde ainda escorria água. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpitantes e novos (PCS, 82).

O estômago de Joana é, igualmente, telúrico: *o pai dava-lhe mais uma asa de galinha e ela ia comendo sem pão* (PCS, 14); se há uma dieta aquática:

> Desceu das rochas, caminhou fracamente pela praia solitária até receber a água nos pés. De cócoras, as pernas trêmulas, bebeu um pouco de mar. (...) A água corria pelos seus pés agora descalços, rosnando entre seus dedos, escapulindo clara clara como um bicho transparente. Transparente e vivo... Tinha vontade de bebê-lo, de mordê-lo devagar. Pegou-o com as mãos em concha. O pequeno lago quieto faiscava serenamente ao sol, amornava, escorregava, fugia. A areia chupava-o depressa-depressa, e continuava como se nunca tivesse conhecido a aguinha. Nela molhou o rosto, passou a língua pela palma vazia e salgada (PCS, 47-48).
>
> A alegria cortou-lhe o coração, feroz, iluminou-lhe o corpo. Apertou o copo entre os dedos, bebeu água como os olhos fechados como se fosse vinho sangrento e glorioso vinho, o sangue de Deus (PCS, 32).

Ou mesmo uma mescla de água, luz e ar:

> Por que ela estava tão ardente e leve, como o ar que vem do fogão que se destampa?
>
> O dia tinha sido igual ao outro e talvez daí viesse o acúmulo de vida. Acordara cheia da luz do dia, invadida. Ainda na cama, pensara em areia, mar, beber água do mar na casa da tia morta, em sentir, sobretudo sentir (PCS, 30).

Há também uma dieta terrenal que dá notícias do seu corpo infantil:

> A tia sempre fazia biscoitos grandes. Mas sem sal. Como uma pessoa de preto olhando pelo bonde. Ela molharia o biscoito no mar antes de comer. Daria uma mordida e voaria até a casa para beber um gole de café. E assim por diante. Depois brincaria no quintal, onde haveria paus e garrafas. Mas sobretudo aquele galinheiro velho sem galinhas.

> O cheiro era de cal e de porcarias e de coisa secando. Mas podia-se ficar lá dentro sentada, bem junto do chão, vendo a terra. A terra formada de tantos pedaços que doía a cabeça de uma pessoa pensar em quantos (PCS, 22).

Do mesmo modo que há combinações que não lhe convém, que pesa, que decompõe uma relação e entristece. Assim Joana experimenta o biscoito da morte paterna:

> Tomara o café com um bolo esquisito, escuro – gosto de vinho e de barata – que lhe tinham feito comer com tanta ternura e piedade que ela se envergonhara de recusar. Agora pesava-lhe no estômago e dava-lhe uma tristeza de corpo que se juntava àquela outra tristeza – uma coisa imóvel atrás da cortina – como que dormira e acordara (PCS, 19).

Se em Clarice saber e ser estão *principalmente na língua*, há, conforme nos lembra Agamben, um nome mágico, *um nome secreto que é, na realidade, o gesto com o qual a criatura é restituída ao inexpresso*[89] (Agamben 2007:22). Não seria esse um gesto qual-quer? O gesto querido, afirmado como im-potência e vitalidade? A felicidade como recompensa de uma boa ação, ainda com Agamben, é uma ideia moral de felicidade, a magia indica precisamente que ninguém pode ser digno da felicidade. Há, assim, um estreito vínculo entre magia e felicidade, um vínculo extramoral, sinal de uma *ética superior*. A felicidade, enquanto magia, gesto inexpresso, im-potente e vital, *não é um sujeito, não tem a forma de uma consciência, mesmo que fosse a melhor* (*Ibidem*, p. 21). Ela é clandestina, ela quer o azar: *Quem sente prazer de algo por encanto escapa da hybris na consciência da felicidade, porque a felicidade, embora ele saiba que a tenha, em certo sentido não é sua* (*Idem*). Nesse sentido, Joana

[89] A epistemologia e ontologia seriam, dessa maneira, atravessadas pelo inexpressivo, que em Clarice, como vimos, é a criação. Saber e ser, no universo clariciano, são, portanto, processuais, ou seja, ser é devir, saber é aprender.

quando rouba um livro sente o gosto do mal, afirma sua tendência para o mal, efetiva uma potência. Para além de uma pequena órfã cometendo uma infração moral, ela é uma aprendiz de feiticeira que sabe suas ramagens, sementes e unguentos, sabe o que convém à sua natureza e compõe, no azar dos encontros, uma síntese singular, sua singularidade, uma gota de júbilo: *Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado* (PCS, 27).

Provando a *fogo adocicado* do mal, Joana *estala em fogo aberto* (PCS, 223), *rebenta seu próprio ser, enfim, livre!* (*Idem*); alcança *a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave* (PCS, 223-224) de entregar-se *à palpitação cega do próprio sangue, notas cristalinas, tintilantes, faiscando na sua alma* (PCS, 222), *o mesmo impulso da maré e da gênese* (*Idem*), a ponto de todo movimento seu seja uma criação, um nascimento e cada nascimento uma afirmação vital que faz com que ela levante *forte e bela como um cavalo novo* (PCS, 224), como um cavalo de fogo.

Bonito seria aquilo de que seu corpo tivesse sede e fome

Com Virgínia vamos encontrar, novamente, o sabor como uma força que compõe a dobra ser-saber com manifestação do inespresso, ou seja, como devir-aprender:

> Sim, ela às vezes possuía um gosto dentro do corpo, um gosto alto e angustiante que tremia entre a força e o cansaço – era um pensamento como sons ouvidos, uma cor no coração. Antes que ele se dissolvesse maciamente rápido no seu ar interior, para sempre fugitivo, ela tocava com os dedos num objeto, entregando (L, 40).

É uma personagem extremamente fugidia, que *reinventa a vida instante por instante*, fluida, como a caracteriza Lispector já nas primeiras linhas de *O lustre.* Virgínia é uma personagem muito física, voltada para as experimentações sensitivas, mas extremamente esquiva a uma forma, a uma anatomia. Vimos sua dificuldade, mesmo sua incapacidade, de pensar profundamente, como seu pensamento, no exercício de concentração e abstração que exige tal atividade, esgarçava-se até tocar e se diluir nos objetos à sua volta. Seu pensamento mais profundo, se como mais profundo entende-se mais potente, é sentir o mundo, sentir no mundo. Desse modo, podemos acompanhá-la em sua ginástica pensamental (que, como potência de pensar é, igualmente, potência de existir e agir) desenhada por flexões e experimentações vitais, conexões e forças acontecimentais numa cartografia intenso-afetiva das modulações de sua coexistência:

> Fazia profundamente ignorante pequenos exercícios e compreensões sobre coisas como andar, olhar para árvores altas, esperar de manhã clara pelo fim da tarde mas esperar só um instante, acompanhar uma formiga igual às outras no meio de muitas, passear devagar, prestar atenção ao silêncio quase pegando com o ouvido um rumor, respirar depressa, pôr a mão expectante sobre o coração que não parava, olhar com força para uma pedra, para um pássaro, para o próprio pé, oscilar de olhos fechados, rir alto quando estava sozinha e escutar

> então, abandonar o corpo na cama sem a menor força quase doendo toda de tanto esforço por se anular, experimentar café sem açúcar, o olhar o sol até chorar sem dor – o espaço em seguida tonto como antes de uma terrível chuva –, carregar na palma da mão um pouco de rio sem derramar, postar-se debaixo de um mastro para olhar para cima e ficar tonta de si mesma – variando com cuidado o modo de viver. O que a inspirava era tão curto. Vagamente, vagamente, se tivesse nascido, mergulhado as mãos água e morrido, esgotaria sua força e teria sido completo o seu mover-se – era essa a impressão sem pensamentos (L, 18).

O sono – comumente usado por Clarice para desligar as personagens de sua consciência e, ao mesmo tempo, tecê-las numa rede de sensações – que, assim como a ginástica, é parte fundamental de qualquer regime, funciona como um intensificador sensitivo, um prolongador da sensação:

> Sonhou que está deitada no campo, a pele sob o vento sentindo um prazer prolongado, algo rosado, profundamente difuso, um gosto vagaroso no corpo sem força como se vivesse exatamente o instante que se formava e fenecia, que se formava ... fenecia, que se formava... fenecia, inspirando e expirando, marcando o tempo com o pulsar claro, cheio e fresco do coração. No sonho possuía com largueza o que, estando acordada, seria uma sensação esgarçada e imponderável, tendo que vencer tantas impossibilidades que surgiria apenas em pressentimento, em algum esquecimento, num silêncio, quase o ar ao seu redor. O que ela sonhava tão grande na noite, seria durante o dia apenas o palpitar de uma formiga no campo (L, 168).

Mas também a vigília, presente no gosto do café, é um adensador dos sentidos, que revigoriza seu corpo conectando-o com o mundo: *O pensamento de fazer café sacudiu-a de novo com mais vigor, Deus meu, isso seria renascer, tomar café límpido, negro, quente, perfumado café – mundo, mundo, dizia seu corpo, sorrindo mudamente de cor* (L, 144).

Também Virgínia tem uma fome feroz ou maldade – *Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impedia sua maldade,*

esta sensação era quase velha, fora descoberta há dias. E um novo desejo tocava-lhe o coração: o de livrar-se ainda mais (L, 46). As águas são sua potência. Reaparece, assim, a ideia de potência como um *centro de metamorfose*, como um dinamismo que opera fora das coordenadas morais que ajuízam e aprisionam o furor vital, expandindo-se até o limite de suas próprias forças.

Agora, se em Clarice há revolução, essa é sempre molecular, ou, parafraseando Deleuze, em seus romances, não há rupturas significativas (personagens reivindicando identidades, ideologias, jurisprudências ou empoderamentos) e sim cortes assignificantes (personagens que, aparentemente bem assentadas no seu mundo, executam pequenos furos, vibrações, desvios, que assim como dão a ver, denunciando toda uma estrutura de poder e opressão, não submetem nem filiam as forças das personagens à nenhuma agenda política, filosófica ou ideológica, a nenhum princípio preestabelecido, não permite que ninguém nem nada crie seus problemas, dite suas urgências). Em outras palavras, não são personagens reativas, senão ativas. Encontramos, assim, Virgínia em um almoço com as primas. Depois que deixou a Granja familiar, ela foi viver com elas. As primas eram mulheres que se perderam no lar, bordadeiras, severas, envelhecidas, sovinas. Lispector, aqui, não vai tecer nem discurso de emancipação feminina ou moral. Simplesmente vai sugerir que as primas não convêm à natureza (e folga dizer que por natureza não indico essência alguma, mas potências) de Virgínia. No entanto, esse desencontro, esse desajuste da personagem, esse enfrentamento de forças, no seu próprio movimento – na dinâmica de uma narração ética – mostra-nos os afetos reativos das primas como princípio e modelo de um tipo de existência imposto às mulheres, assim como indica novas formas de existência através da insubmissão de Virgínia a um padrão de vida:

> E então foi obrigada a sentar-se a bordar junto delas. Suas mãos inábeis atacavam os pontos grosseiramente, os olhos em direção à janela. Henriqueta delicada desmanchava seus nós e dava-lhe o pano de novo. Arlete observava-a com os olhos apertados, o rosto doente avivado de alegria. Mesmo que a fome empalidecesse Virgínia o almoço e o jantar não teriam suas horas transferidas. Quando o relógio batia uma da tarde, Henriqueta erguia-se, depunha a costura sobre a cadeira e lentamente encaminhava-se ao guarda-comida alto que se perdia em trevas. Abria suas portinholas e retirava umas comidas pequenas, frias e sem cheiro. O café era trazido da cozinha e abafado com um estranho capuz que parecia olhar e sorrir, grosso de poeira. A própria sala de costura cheirava à poeira molhada, a mofo, a fazenda nova e a café com batata-doce fria. Virgínia erguia-se do almoço faminta e enojada, sentia o corpo incontrolável e moço exigir cheio de cólera. No entanto ela envelhecia, perdia as cores e era uma mulher. Sentia em si uma espécie de vida que lhe dava asco de si própria, suspiros constantes de impaciência e tudo isso misturado a uma fome real que era mais violência do que fome – ela pensava em comidas com uma força que desejaria desencadear sobre Arlete (L, 86).

O regime alimentar – o estilo de vida – das primas não saciava sua fome. A eleição de um alimento, comenta Onfray, é uma eleição existencial pela qual se tem acesso à constituição de si. É uma maneira de levar a existência. A alimentação, ainda com Onfray, é um argumento *perfurador da realidade* (1999:23). Desse modo, Virgínia cava sua linha de fuga, comendo, feroz, na sua fome de bicho ferido:

> Entrou numa leiteria com as malas, pediu café, leite, biscoito, bolos, comia sôfrega e sensível como depois de um castigo, comia e sofria parando a instantes para conter uma espécie de dor que lhe subia do corpo até a garganta e que ela disfarçava com um sorriso, os olhos ardendo sombrios (L, 88).

Um outro corpo, uma outra mulher, uma outra vida está se fazendo nessa nova dieta. Escolher o que comemos, escolher as forças que combinamos com a nossa é um exercício de liberdade. Virgínia rouba um queijo. Elege não ter um corpo moral. A cena do roubo é uma caçada, o queijo é uma presa, Virgínia a caçadora, uma

força da natureza. A liberdade, diz Ulpiano (1988) interpretando Espinosa, só se dá se forças que vierem de dentro constituírem a nossa vida. A liberdade é a efetuação das próprias forças internas, das próprias potências. E Virgínia quer *livrar-se ainda mais,* cada vez mais dos afetos tristes e reativos; quer produzir uma vida livre, produzir-se nas batidas ocas de um pensamento ativo:

> Numa tarde, como o dinheiro começasse a faltar, tirou um pedaço de queijo de um armazém sem pagar, sem roubar – o caixeiro nada notou, ela colocou a presa como descuidadamente dentro da bolsa vermelha, saiu devagar, sozinha no mundo, o coração batendo oco e limpo dentro do peito, uma contração dolorosa na cabeça, quase um pensamento (L, 89).

Diferente de Joana que, ao princípio, tinha medo de dar pulso livre ao animal que levava dentro, ao seu vigor vital, *por medo da falta de estética* (PCS, 25), Virgínia deseja a fome, a fome para ela é bela e garbosa: *e bonito seria aquilo de que seu corpo tivesse sede e fome* (L, 50).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A boca cheia de sangue, leite e turbulência

A primeira referência à fome que aparece em *A cidade sitiada* trata-se de uma saúde típica das meninas que atingem a idade casamenteira: do desejo:

> – Você está bem? Inquietou-se Ana. O rosto está corado demais ...
>
> – Não sei ... estou com fome, disse em voz alta, coçando-se com dificuldade.
>
> – Fome, pensou a mãe surpresa.
>
> Nunca ouvira essa voz de filha. Sim, disse Ana refazendo-se a custo em nova maternidade, ela com fome, repetiu tola para que outros ouvissem e julgassem, e soubessem que sua filha dissera, na sua voz mais infantil e egoísta, que estava com fome. Ah, menina, é a volta da saúde, disse hesitante, é a volta da saúde, repetiu saindo para buscar o leite, perplexa, um pouca amarga.
>
> Lucrécia Neves sorria em mistério e estupidez, Sentia fome, sim, e arranhava o rosto com as unhas; parecia gorda; de fato atingira uma idade.
>
> De agora em diante talvez não tivesse nada mais a perder. Agora seria tarde demais mesmo para morrer.
>
> Sorrindo, bonitinha, olhando a mão direita onde queria ver em breve um anel de compromisso. Mais do que compromisso, de aliança (CS, 113-114).

E se, efetivamente, começa um ciclo de alianças e traições com os homens, o livro, nem na visão mais empobrecida, pode ser considerado uma busca matrimonial da protagonista. O desejo é a condição de experimentação vital que possibilita a construção de Lucrécia em relação com o mundo. O casamento, desse modo, pode ser pensado como as alianças, as conexões e nós que ela faz com a sua cidade. É Eros. Há uma violenta força erótica que atravessa Lucrécia. Ela é uma construtora, portanto, unifica e coordena os

elementos: *A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole* (CS, 21). Podemos perceber esse desejo de união, esse desejo erótico, no seu devir estátua pública; exposição, não simbólica, mas sensível do comum de São Geraldo. A estátua-Lucrécia, longe de ser uma imobilidade, é um movimento exato, uma precisão, ou seja, um ponto imponderável. Vimos que para chegar ao estado de estátua, Lucrécia faz uma série de movimentos, uma espécie de dança que condensa o gesto des-dobrado, preciso. Vimos, igualmente, que as duas raças construtoras de S. Geraldo são Lucrécia, a casamenteira, a erótica, e o cavalo que, na escrita clariciana, mais que uma força caótica, é uma força rítmica. Bem, demos mais um passo. Há um trecho em que Lucrécia, recém-casada, vai com seu marido, Mateus, a um espetáculo de balé e se apaixona imediatamente pelo bailarino. O espaço que Clarice nos descreve é como um Castelo de Kafka, cheio de entradas que dão para outras entradas, sem coordenadas, um fluxo experimental do desejo que faz proliferar as conexões e desterritorializações:

> Sentada com o público, enquanto o balé prosseguia no palco; a escuridão se abanava nos leques. Agregara-se a um povo e, fazendo parte dessa multidão sem nome, sentia-se a um tempo célebre e desconhecida. Atrás do camarote, atrás da escuridão, bem que adivinhava um salão – outro salão – outro salão – em fuga. Nos corredores, pontas de pés chegando atrasadas, mãos afastando cortinas, e ofegantes as pessoas se acrescentando à escuridão ... (CS, 134).

Aqui temos o cruzamento de outra força, o caos. O desejo também é caótico, quer evadir-se, ampliar-se, desmedir-se. Cada corpo busca ampliar seu território mediante seus devires, dos encontros com aquilo que lhe convém (que aumenta sua potência). O desejo é um movimento que não se conforma em uma organização,

cria um corpo sem órgãos para escapar dos dispositivos do poder. Contudo, fugir não tem nada a ver com abandonar covardemente o território, tem a ver com escapar dos códigos fixos, dos estratos molares, dos dispositivos de captura, encontrar um pedaço de terra ou ar para vagar, errar, aumentar seus agenciamentos, produzir outros espaços, alcançar um devir. Desse modo, o dançarino, o amado, executa movimentos elásticos, vagarosos, precisos (caos-e-eros) que lhe rompe a veia: um nascimento, um cálice de sangue:

> Porque a recém-casada estremecia tomada de amor pelo dançarino. Não me deixes, dizia abanando-se cerimoniosamente. Mateus Correia estendia-lhe bombons – comprava-lhe tudo, e Lucrécia já começa a irritar-se com este homem que a tomara porque tinha prazer em ter uma mulher jovem e caprichosa – o dançarino, em movimento elástico e vagaroso, encheu-a de surpresa, rasgou-lhe uma veia de sangue na boca: ela a misturou à doçura do bombom, limpando os dentes com a unha. (...) a boca cheia de sangue, amando o bailarino (CS, 123).

A cidade que está sendo construída por Lucrécia e os cavalos é atravessada pelo caos e por eros, ou melhor, é o ritmo entre essas duas forças, ou ainda, o ritmo entre essas duas forças é o movimento preciso. A escrita clariciana está cheia de referência a esse movimento exato: ponto vivo de viver, nó vital, ponto de trigo maduro. Aliás, podemos dizer que sua escrita busca incansavelmente este ponto de *viver agora* – que é viver na máxima intensidade – este *instante-já* indomesticável. Se não é possível capturá-lo, é possível experimentá-lo: cortar no ponto exato: o mínimo necessário que desata o máximo incalculável. O dançarino, com um corte numa pequena veia, enche a boca de Lucrécia de sangue. Ela renasce pela boca, pela fome.

Em outro trecho do livro, Clarice diz que *"viver agora" era somente um carro andando no calor, alguma coisa avançando dia a*

dia como o que fica maduro (CS, 188). Teríamos que dizer que a dieta de Lucrécia é rítmica ou maturativa. As etapas do amadurecimento de uma fruta são reguladas para que a semente esteja ao alcance do dispersor somente quando estiver pronta para germinar, dizem os especialistas; ou seja, o ponto máximo da fruta é sua germinação. A fruta persiste na sua existência, mas ela só logra existindo além de si, aliando-se com os dispersores e encontrando novas terras para suas sementes. Um movimento caósmico, um movimento preciso. Acompanhando Lucrécia, vemos que no final da sua jornada ela se encara e se vê como uma fruta roída por um verme, mas que no entanto possui a larva escura no coração: *Que ficara da audácia de ser fraca? Não ousara sê-lo. E do espelho onde se olhara por um segundo? A fruta roída por um verme, a "maravilha" com a larva escura no coração* (CS, 174). Essa fruta carcomida, esse rosto desgastado aparece, em outro momento, como cinzeladas amorosas, e novamente o coração aparece como larva escura, metamorfose, seiva nutritiva, caos renitente que lhe desterritorializa:

> Ergueu-se sonolenta até a janela, e de fato, no instante em que tocava o parapeito, ouviu o barulho de asas. Da varanda invisível ao lado ergueu-se a pomba espavorida no meio da chuva e em voo desapareceu.
>
> Como se a asa tivesse lhe batido na face, com o coração batendo desperto: "até parecia que a pomba partira de suas mãos, imagine!" O erro de visão subiu em fogo de artifício (CS, 74).
>
> O rosto da mulherzinha parecia arranhado pelas garras de um pássaro – seria esta a sua expressão de amor. Chegara a um momento em que não tinha a menor liberdade de agir (CS, 163).

Da sua impotência, ela encontra uma espécie de saúde, uma fome da *fruta inteira.* Voltando ao trecho anterior, podemos notar que fruta inteira não é a fruta completa, mas na sua madurez, no seu ponto de germinação, na sua máxima potência:

> Mas ela pulou por cima disso também – nunca ser agora retida por um obstáculo – pulou por cima, continua a correr em busca da fruta inteira, o ouro da fruta na árvore, o vestido de baile, os grandes olhos no espelho, aquele começo de compreensão que era apenas o mundo ao seu redor (CS, 174-175).

A fruta roída, por sua vez, não é uma fruta a destempo, mas pontua o processo de desfazimento da identidade de Lucrécia; a perda do seu rosto até chegar ao caroço, que não é substancial, mas potencial, o ponto de máximas conexões virtuais e cósmicas. Como diria Guattari (1992), o *núcleo não-discurso* ou *relações páticas* que libera consistências ontológicas irredutivelmente heterogêneas:

> Deveria apanhá-la com a sua própria perturbação, com a escuridão que era ainda a sua única força, a escuridão cheia de abelhas de mel. Mas antes seria preciso desistir para sempre, antes despojar-se da arma – ser apenas a mancha escura no espelho – e a fruta lá estaria. Antes, negar o que fora sua conquista até alcançar a atenção universal e sonhadora de um cão – e eis, a fruta inteira. Pois não fora assim que se vira ao espelho? (CS, 175).

Já dissemos mais de uma vez que há duas S. Geraldo: uma baixa, civilizada, organizada – acomodada pela força unificadora de Eros –; e outra alta, selvagem, do morro dos cavalos, mutante, da aurora de Efigência – atravessada pela força imprevisível e transformacional do caos. A cidade erótica é telúrica, sólida, luminosa, de gente *com olhos cinzentos e brilhantes como placas* (CS, 18). A caótica é aérea, escura, *alisada pelos ventos de tantas noites* (CS, 28). No entanto, a *cidade realizada*, está na raia entre Caos e Eros; é movimento líquido, rítmico. De Landa (2011) diz que a uma velocidade relativamente lenta, a água, e outros líquidos, fluem de maneira informe. Chega a um ponto crítico em que ela se auto-organiza, muda e se torna uma corrente circular, tornando-se, assim, uma cadência, uma pulsação. O sistema de mares e rios conectados à atmosfera não tem um sistema nervoso, um coração pulsante, mas a água pulsa e lhes dá

expressividade cadente criando um circuito de vento. Água-eros que acaricia tudo no seu bojo amoroso. Mas há outro ponto crítico da água, comenta o físico, que não é mais circular, mas fractal: a turbulência, redemoinho dentro de redemoinho, vórtice dentro de vórtice: é o modo de expressão dos líquidos em movimento. Aí vai o caos, em fuga permanente sobre linhas fractais. Um exemplo de turbulência, ou gradação de intensidade, poderia ser um cavalo que caminha elegantemente até que ele chega a um umbral crítico de intensidade, atinge um grau de velocidade que o faz, forçosamente, trotar; alcançado outro umbral de velocidade, já está galopando; em cada um desses movimentos ele apresenta uma cinesia muscular e metabólica distintas, uma temperatura e gastos calóricos distintos, expressa-se e nos expressa sensações diferenciadas. Isso é um ritmo: variações contínuas, fluxos des-contínuos. Se Lucrécia se faz junto com a cidade ou é a cidade se fazendo, seu ponto de trigo maduro, ponto rítmico ou nó vital é uma impessoalidade, *no entanto singular, que já não tem um Si para distinguir-se ou confundir-se com os demais. Tornar-se imperceptível é a Vida* (Deleuze 197:35). Assim ela se alimenta de leite e sangue, alimentos líquidos e vitais, vida em movimento, fractal, rítmica, tranquila, náutica, perde-se e se dilata na cidade que não é mais dela, não é mais ela; é ela nas turbulências da *autopoiese maquínica*[90]:

[90] Guattari (1992) usa esse conceito para dizer a heterogeneidade dos componentes que concorrem para a produção da subjetividade, que vão desde elementos semiológicos significantes (família, educação, religião, etc) até elementos de uma semiologia assignificativa (não-humano, pré-pessoal) que coloca em jogo máquinas informacionais de signos que produzem e veiculam sentidos que escapam das axiomáticas propriamente linguísticas. A subjetividade maquínica aglomera essas diferentes semióticas colocando-se de parte da relação sujeito-objeto, do acontecimento. Ao escapar das reduções universalistas do significante e da racionalidade, ela produz uma textura ontológica transversal, sem unidade delimitada; como argumenta o filósofo, *afirma um para-si não*

E alguma altivez. De tanta paciência, chegara afinal a um certo ponto, um cão latindo longe, o morro do pasto agora acessível graças ao viaduto, o olhar continuando a ser a sua reflexão máxima, e as coisas proliferadas: tesouras na mesa, asas, carros sacudindo constantemente o primeiro andar que um dia seria demolido, a sombra dos aeroplanos sobre a cidade. De noite o Cruzeiro acima dos telhados e a mulher ressoando tranquila, náutica (CS, 188-189).

De súbito, no meio do tricô, apenas por glória, a mulher se erguendo e batendo asas sombrias sobre a cidade realizada – sombrias como os bichos eram sombrios, morosos e livres; sombrios sem que a dor fosse sofrimento; o que houvera de impessoal na sua vida a fazia voar (CS, 189-190).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

humano através de focos de proto-subjetivação parcial e desdobra um para-outrem sob a dupla modalidade de uma alteridade ecossistêmica (19992: 68).

Com o coração batendo de grande fome

É difícil pensar Martim como humano. Um homem caminhando, um homem se fazendo, como propõe a autora, em todos os casos, não é um homem. É uma trajetória com distintas variáveis de velocidade, fluxos energéticos, estéticos, políticos, dimensões sensoriais, espaciais, temporais, enfim, *texturas ontológicas heterogêneas*. Não só o corpo, mas o pensamento se forma em múltiplas direções, faz alianças circunstanciais e persistentes, de diferentes intensidades e duração, com coisas, fenômenos e ideias que aumentem sua potência de existir. Martim é a cartografia singular dos seus movimentos e experiências: *consegui a experiência, que é essa coisa para a qual a gente nasce; e a profunda liberdade está na experiência* (ME, 310). Como já vimos, Clarice propõe que a experiência é experimentação do que somos, e somos desejo. Experimentar é provar o desejo. Regime libidinal. É esse lugar, *antes da ordem e antes do nome*, núcleo não discursivo, o *lugar-comum* que Martim saiu para encontrar. No escuro, às cegas, sem garantias, sem compreender:

> Mas restava a desobediência.
>
> Então – através do grande pulo do crime – há duas semanas ele se arriscara a não ter nenhuma garantia, e passara a não compreender.
>
> E sob o sol amarelo, sentado numa pedra, sem a menor garantia – o homem agora se rejubilava como se não compreender fosse uma criação (ME, 31).

E novamente o crime aparece como o corte do cordão umbilical moral para emergir um corpo livre do tecido significacional preexistente. O que implica uma necessária prática criativa e uma pragmática ontológica (uma ética); novas maneiras de ser que criam novas necessidades, fomes, ritmos, uma nova estética da existência: a emergência de uma lógica de intensidades assignificativas, mas,

igualmente, uma incorporação pática ramificada em devires minerais, vegetais e animais, em um *território existencial multivalente e de criatividade maquínica de horizontes sem limites* (Guattari 1992: 192), uma produção de afetos e sensações que tendem cada vez mais a se excentrarem em relação às coordenadas pré-formadas:

> Aquele homem rejeitava a linguagem dos outros e não tinha sequer começo de linguagem própria. E no entanto, oco, mudo, rejubilava-se. A coisa estava ótima.
>
> (...) E de tal modo, com perverso gosto, o homem se sentia agora longe da linguagem dos outros que, por um atrevimento que lhe veio da segurança, tentou usá-la de novo. E estranhou-a, como um homem que escovando sóbrio os dentes não reconhece o bêbedo da noite anterior. Assim, ao mexer agora com fascínio ainda cauteloso na linguagem morta, ele tentou por pura experiência dar o título antigamente tão familiar de "crime" a essa coisa tão sem nome que lhe sucedera.
>
> Mas "crime"? A palavra ressoou vazia no descampado, e também a voz da palavra não era sua. Então, finalmente convencido de que não seria capturado pela linguagem antiga, ele experimentou ir um pouco mais longe (ME, 32).

Nada está pronto, tudo é retomado do zero, do *ponto de emergência caósmica*. O desejo em Martim, assim, aparece como *necessitação ou tomada de contingência, de finitude, se encarna nas coordenadas de espaço, de tempo e de diferentes matérias de expressão* (Guattari 1992:87). A necessitação, ainda segundo o filósofo francês, *pressupõe a obrigação para um afeto, para um percepto ou um conceito, de se encarnar em um território existencial marcado pela finitude e pela impossibilidade de ser traduzido, interpretado em qualquer hermenêutica* (*Ibidem*, p. 202). O desejo é a força que remaneja constantemente as fronteiras ontológicas de Martim, gerando novas composições existenciais relacionadas a um modo de conhecer sem mediação – *aquela coisa impossível de se conhecer senão quando acontece* (ME, 230) –, através de uma

aglomeração pática de singularidade mutante. O ser desejante transmuda, germina, se transfigura; o desejo nasce o impossível em nós: *De algum modo cada um de nós oferecia sua vida a uma impossibilidade (...) somos é aquilo que o impossível cria em nós* (ME, 305).

Clarice sugere, à vista disso, que a única maneira de medir uma pessoa é pela sua fome, pelo seu desejo, pelo seu impossível:

> Sentado na cama, com a cabeça entre as mãos, Martim fechou os olhos rindo muito emocionado. Era a alegria. Sua alegria vinha de que ele estava com fome, e quando um homem tem fome ele se alegra. Afinal uma pessoa se mede pela sua fome – não existe outro modo de se calcular. (...) Com o coração batendo de grande fome, Martim se deitou (ME,118).

Temos aqui uma nova palavra para falar da fome, alegria. A fome-alegre é um *aguilhão da vida,* uma intensificação vital: *a alegria de viver já o tomara, essa alegria fina que às vezes nos toma no meio da própria vida como se a mesma nota de música se intensificasse* (ME, 92). Ela é um impulso criador, não descobre, mas inventa novas composições e conversões ontológicas. A alegria ativa, diz Deleuze a propósito de Espinosa, é uma parte da alegria de Deus: *é a alegria do próprio Deus enquanto ele é explicado pela nossa essência* (Deleuze 2017:215), ou seja, é alegria criadora, produzida por nós, por nossa potência de agir. Para Espinosa, sempre com Deleuze, a alegria ativa nasce da razão. A razão é a potência de agir, é uma ideia adequada ou noção comum: *da alegria ativa nascem desejos que pertencem à razão, porque se originam de uma ideia adequada* (*Ibidem*, p. 197). A ideia adequada é a formação de uma noção comum, *de alguma coisa em comum*, de algo que não nos é contrário, que nos convém, por isso ela é explicada pela nossa potência de compreender ou de pensar. Agora, a potência de compreender é a potência de agir: *somos portanto ativos enquanto formamos noções comuns. A*

formação da noção comum marca o momento no qual tomamos posse formalmente da nossa potência de agir (*Ibidem*, p. 194). Desse modo, toda compreensão é acompanhada de uma alegria ativa, uma incompreensão que exigesse de nós uma transformação para experimentar o impossível: *o homem de repente descobrira a potência de um gesto*. *O bom de um ato é que ele nos ultrapassa. Em um minuto Martim fora transfigurado pelo próprio ato* (ME, 33).

A função do conhecimento, no entanto, é conhecer Deus, ou seja, a Natureza; conhecer é conhecer a Natureza. Como nos adverte Ulpiano (1988), se quisermos entender a natureza não devemos levar nosso discurso, nossa habilidade semiótica procurando entender seus significados, porque a Natureza é um campo de forças, é campo de passagens, é campo de devires, é um processo, é um confronto. Dar significado à natureza é uma prática da consciência. Por isso Deleuze, espinosista, nos sugere fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência; Ulpiano, deleuziano, a desqualificar a consciência como prática ética e epistemológica; e eu, clariciana, a desqualificar a consciência também como prática ontológica, a fazer do pensamento uma potência vital. O pensamento, portanto, é uma alegria criadora, exercício vital que no seu movimento produz o impensável, o impossível. Assim como o mal, o impossível em Clarice é uma força ambivalente. Por um lado, desautoriza o sujeito da consciência como sujeito ontológico, epistêmico e ético lançando as personagens, no caso Martim, num mundo sem garantias – *pois pensar era sempre tal aventura sem garantias* (ME, 152), sem amparos, sem legislações, num mundo onde ele vai experimentar seu impoder: *Cumprir a experiência de não poder. Pareceu-lhe mesmo que poucas pessoas haviam tido a honra de não poder* (ME, 17); é uma degeneração, uma destruição – *Com um ato de violência essa pessoa de quem estou falando matou um mundo abstrato e lhe deu*

sangue (ME, 37); por outro lado, a experimentação desse impoder lhe lança a um mundo de afetos, forças e intensidades onde a degeneração e a destruição gera uma renovação ou transfiguração ontológica, um acontecimento:

> São momentos que não se narram, acontecem entre trens que passam ou no ar que desperta nosso rosto e nos dá o nosso final tamanho, e então por um instante somos a quarta dimensão do que existe, são momentos que não contam (ME, 110).

Essa quarta dimensão, esses momentos inenarráveis (sensações intraduzíveis), são experimentações fora do discurso, uma duração, um conhecimento pático (*pensar-sentir*) que se dá, aquém das relações sujeito-objeto, atualizando circuitos energético-espácio-temporais. No impossível, desse modo, a carne da sensação e a energia acontecimental estão inextricavelmente misturadas; o impossível é dado no instante criador, como acesso pático às forças da natureza, como potência de pensar-existir-agir se reinventando como alegria caósmica, autopoieses, como uma vida. *É a conquista de algo desconhecido, mas a invenção de uma linha de fuga* (Deleuze; Parnet 1998:34). A manutenção, o regime da fome: *sua alma esfomeada se alimentava da total cegueira das trevas* (ME, 208). *Com o coração batendo de grande fome* (ME, 118), com o *coração batendo de sede* (ME, 194), *coração batendo como se acabasse de ter um pensamento* (ME,267), com *esse modo como o espanto parece com a grande alegria* (ME,12) *,* Martim devora sua própria fome, tornar-se seu impossível, tornar-se desconhecido: *Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse modo instável de pegar no escuro uma maçã — sem que ela caia* (ME, 321); tornar-se imperceptível, *idêntico ao grande segredo vivo. O grande segredo é quando já não se tem mais nada a esconder, e que ninguém, então, pode lhe apreender* (Deleuze; Parnet 1998:38)*,* uma força da natureza, uma noção

comum, uma alegria que pulsa como se recebêssemos do *pensamento apenas o latejar* (ME, 110).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Comer a matéria viva, mastigar trevas e três pétalas

G.H. (assim como Ângela e a heroína de *Água viva*, cada uma à sua maneira) adota um regime alimentar rigorosíssimo – uma dieta do mínimo – com o qual ela, ao mesmo tempo em que desfaz camadas de estratificações e territorializações significantes, cria um corpo larvar e um ventre feito para a terra – *a terra não cessa de operar um movimento de desterritorialização in loco, pelo qual ultrapassa todo território: ela é desterritorializante e desterritorializada* (Deleuze; Guattari 2010:113) –, para todas as conexões e mutações que a torna sem limites ou limiar, uma força diagramática que se move no *instante-já – tão grande como uma paisagem ao longe* (PSGH, 183) –, que se prolonga em devires moleculares e caósmicos:

> E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, um ventre novo renascia (PSGH, 79).

Destruição criativa, destruição de verdades e poderes instalados para dar lugar à germinação da vida. É um exercício de liberdade, livrar-se[91] cada vez mais daquilo que a codifica, a identifica, que a inscreve em um corpo organizado, identitário e dócil. Portanto, liberdade não como ato da consciência ou da subjetividade, mas

[91] Livrar-se é, antes que liberdade – *Liberdade é pouco. O que eu desejo não tem nome* (PCS, 82) – é uma libertação. Não há nada na escrita clariciana que não seja um processo, prática que não preexiste à própria prática, encontros que produzem seu próprio corpo e espaço. Livrar-se é suscitar pequenos acontecimentos que escapem do controle, *não ser absolutamente nada livre, mas encontrar uma saída, ou então, uma entrada, um lado, um corredor, uma adjacência* (Deleuze; Guattari 2003:26), criando novos espaços e corpos que, por sua vez, devem se livrar, em uma fuga irrefreável do estável.

como um dinamismo impessoal transbordante, potência, um rodeio selvagem; primeiro contra ela mesma, experimentação sobre si como exercício de combinações das im-possibilidades que lhe habitam. Desse modo, encontramos à mesa, num primeiro momento, uma G.H. histórica, civilizada, de bom gosto, bem formada, culta e cultivada:

> Esse modo de não ser era tão mais agradável, tão mais limpo: pois sem estar sendo irônica, sou uma mulher de espírito. À mesa do café eu me enquadrava com meu robe branco, meu rosto limpo e bem esculpido, e um corpo simples. De mim irradiava-se a espécie de bondade que vem da indulgência pelos próprios prazeres e pelos prazeres dos outros. Eu comia delicadamente o meu, e delicadamente enxugava a boca com o guardanapo (PSGH,36).

E, num outro momento, *como se pela primeira vez enfim estivesse ao nível da Natureza* (PSGH, 57), *entrando na bruta e crua glória da Natureza* (PSGH, 43), encontramos uma G.H. em devir, selvagem, larvar e inacabada, num banquete dionisíaco, devorando a carne mole do instante:

> Tudo isso se perdendo a si mesmo num destino em espiral, e este não se perde a si mesmo. Nesse destino infinito, feito só de cruel atualidade, eu, como uma larva – na minha mais profunda inumanidade, pois o que até então me havia escapado fora a minha real inumanidade – eu e nós como larvas nos devoramos em carne mole (PSGH, 83).

Há portanto um processo, uma passagem de um mundo arquetípico, representativo e moral para um mundo das forças, das intensidades, das alegrias ativas, da Natureza: *Parece que vou desistir de tudo o que deixo atrás dos portões. E sei, eu sabia, que se atravessasse os portões que estão sempre abertos, entraria no seio da natureza* (PSGH, 85). Podemos arriscar dizer que esse processo é físico e químico, uma degustação, uma provação – *Agora entendo o que é provação. Provação: significa que a vida está me provando.*

Mas provação: significa que eu também estou provando. E provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável (PSGH,133) – já que G.H. sabe (*sapere*) sua ruína na boca:

> É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca (PSGH, 57).

Assim como se nauseia com seu extragosto, com o gosto que vem da sua inumanidade:

> E de repente gemi alto, dessa vez ouvi meu gemido. É que como um pus subia à minha tona a minha mais verdadeira consistência – e eu sentia com susto e nojo que eu ser vinha de uma fonte muito anterior à humana e, com horror, muito maior que a humana. (PSGH,62).

Também será pela boca que ela vai expurgar seus últimos vestígios humanos: *E como depois de uma funda crise de vômito, minha testa estava aliviada, fresca e fria ... Eu havia vomitado meus últimos restos humanos?* (PSGH, 99). O gosto como experimentação de si também aparece em *Água viva*: *Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante* (AV, 10); e em *Um sopro de vida*, na voz de Ângela: *Eu tenho gosto de lágrimas* (SV, 147).

Agora, somente experimentando o mal é que elas vão acessar o desconhecido de si, engendrando uma heterogênese[92] ontológica

[92] É interessante pensar o heterogêneo também como aquilo que Bataille chamou de *gasto improdutivo* (1993:3), que configura as ações humanas que não estão subordinadas a uma finalidade, ao contrário, são afirmações de si mesmas; no entanto, cheias de entusiasmo e espanto, ardem no borde de suas próprias ruídas. A matéria branca da barata, como produto da excreção do corpo, como elemento impuro, é uma matéria-afeção que provoca tanto atração quanto repulsão; sendo que sua digestão é uma espécie de desmesura, delírio, loucura que fissura G.H. arremessando-a a uma i*ncomensuralidade,* dimensão na qual seus

que se estende em um território transindividual: *Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era – só que desconher-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara* (PSGH, 57). Por sua vez, a protagonista de *Água viva* diz que na sua noite, no seu obscuro, o mal lhe orienta: *E na minha noite sinto o mal que me domina* (AV, 36). Bem como Ângela, situa o escuro indomável no território da escrita que, como dimensão de uma sensibilidade transcendental, é igualmente uma prática ontológica:

> Li o que havia escrito e de novo pensei: de que abismos violentos se alimenta a minha mais íntima intimidade, para que ela se negue a si mesma de tal forma e fuja para o domínio das ideias? Sinto em mim uma violência subterrânea, violência que só vem à tona no ato de escrever (SV, 56).

Vimos com Joana como o mal aponta para uma potência vital, embarcando as personagens para um universo ético; e ao mesmo tempo, indica um rompimento com um mundo moral. G.H. executa esse gesto comendo o impuro, comendo a matéria viva:

> Mas não comereis das impuras: quais são a águia, e o grifo, e o esmerilhão." E nem a coruja, e nem o cisne, e nem o morcego, nem a cegonha, e todo o gênero de corvos (PSGH, 76).
>
> (...) – comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto. Muitos foram os que andaram com um cajado pelo deserto (PSGH, 76).
>
> "E tudo o que anda de rastos e tem asas será impuro, e não se comerá " (PSGH, 77).

---

antigos saberes e sensibilidades são abalados; dimensão na qual só é possível a experimentação, o *êxtase agonístico* (*Idem*).

Comer a matéria viva. Extremamente belo isso. Temos que tomar cuidado para não nos metermos em um caminho de simbologias e interpretações significativas, perdendo os agenciamentos maquínicos que ela nos oferece e com eles a oportunidade de criação de novas cartografias pensamentais. Tardemos um pouco mais, a demora é o tempo da ternura. Temos sua mão na nossa. Estamos atravessando zonas turbulentas. Estamos sendo atravessadas por torvelinhos, por forças indeterminadas. Movimentos e vibrações apenas, limiares numa matéria viva e deserta: o agora: *finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora* (PSGH, 83). Sucumbamos também nós, deixemos para trás nosso paraíso de adornos significativos e interpretativos, para entrarmos na voragem de uma semiótica das intensidades e dos afetos. O torvelinho, diz Serres, é a forma primitiva de construção das coisas. Imaginemos um feixe de paralelos, em um ponto qualquer do fluxo aparece um ângulo minúsculo (clinâmen) e a partir dele uma espiral. No meio desse movimento, os átomos, até então separados, se encontram, ou seja, os átomos se encontram na turbulência; é da turbulência que surge algo novo. Uma vida estável, ordenada se rompe mediante um pequeno desvio (o encontro com a barata): a menor pendente possível abre a via de uma nova vida. Estar na pendente do nascimento é estar na fonte. *Ficar imunda de alegria* (PSGH, 77), *porque o imundo é a raiz* (PSGH, 76). Comendo a matéria viva da barata G.H. se instala no *instante-já*, tempo por excelência da Natureza, tempo-criador, tempo-nascente:

> Mas o que eu nunca havia experimentado era o choque com o momento chamado "já". Hoje me exige hoje. Nunca antes soubera que a hora de viver também não tem palavra. A hora de viver, meu amor, estava sendo tão já que eu encostava a boca na matéria da vida (PSGH, 82).

Tudo isso se perdendo a si mesmo num destino em espiral (PSGH, 125), nas turbulências: *tudo é perturbação e, certamente o mundo é imundo* (Serres 1994:58). Sim, optei por um caminho de tensão, movimento-energia, variações, estados cinemáticos, estados fluídicos, parece-me mais apropriado para dizer esse corpo caminhando no deserto – *O deserto é um modo de ser. É um estado-coisa* (SV, 111), no escuro. Martim também é um corpo caminhando na escuridão. A protagonista de *Água viva* também está perdida, expandida no que existe: *(...) – cada vez mais longe no deserto onde me perco com olhar vazio, eu mesma estátua a ser vista de longe, eu que estou sempre me perdendo. Estou fruindo o que existe* (AV, 68). Já personagem AUTOR fala de uma passagem estreita, um *deserto sangrento* que desemboca numa luz trêmula, aberta e macia, na largueza da Natureza:

> Tem uma passagem estreita dentro de mim, tão estreita que suas paredes me lanham toda, mas essa passagem desemboca na largura de Deus. Nem sempre tenho força para atravessar esse deserto sangrento, mesmo sabendo que, se me forçar a me doer todo entre as paredes, mesmo sabendo que desembocarei para a luz aberta de um dia trêmulo de sol macio (SV, 131).

Parece que há aqui um sistema epistemológico e ontológico: um corpo se formando a partir do zero (neutro, vazio, desconhecido). A perturbação, diz Serres a propósito de Lucrécio, é um espaço vazio, sem limite, atravessado por movimentos, choques, intervalos, vias, distribuídos ao azar, disseminados, opostos, disjuntos. Luta, guerra, violência. Os princípios estão separados pelo vazio. No início, o caos. Potência sem nome e sem forma. As coisas, ainda com Serres, se constroem originalmente da mesma maneira que se constrói o conhecimento. Reconhece-se a consequência do ser ao conhecer e vice-versa: *e isso quer dizer que tanto no real como no percebido se conservam idênticas sequências* (1994:63). Mas essa sequência é uma

distância inexpressável, teorema-limite: uma pele vazia, cheia, porosa, formada por uma rede conjuntiva que capta incessantemente o fluxo. Capta em desembocaduras, rios desviados: poros, portais: imediações das bordas: transbordamentos: bordados com o universo. Conhecer e ser é devir na Natureza. Encontramos em Clarice, para usar uma expressão de Zourabichvili (2014) no seu estudo sobre Espinosa, uma *teoria do universo pensante*: *Cuidado a Natureza pensa* (SV, 124). Seu *pensar-sentir* é um vitalismo, uma ética, vida estritamente imanente à experiência. De onde outros 'conceitos' como *ponto vivo de viver*, *ponto de trigo maduro*, aparecem como máxima de um exercício vital, de uma atenção-vida. Assim como a afirmação *meu único nível é viver* nos indica que a vida, na sua enésima potência, explicada ao máximo é a única lei irredutível:

> Mas também sabia que a ignorância da lei do irredutível não me escusava. Eu não poderia mais me escusar alegando que não conhecia a lei – pois conhecer-se e conhecer ao mundo é a lei que, mesmo inalcançável, não pode ser infringida, e ninguém pode escusar-se dizendo que não a conhece. Pior: a barata e eu não estávamos diante de uma lei a que devíamos obediência: nós éramos a própria lei ignorada a que obedecíamos. O pecado renovadamente original é este: tenho que cumprir a minha lei que ignoro, e se eu não cumprir minha ignorância, estarei pecando originalmente contra a vida (PSGH, 66).

Serres diz que ninguém dá ordens, ou seja, organiza ou conhece, à Natureza, senão obedecendo-a. O trabalho da existência e do conhecimento é aliar suas forças com a vida. Ser e saber assumem seu aspecto culminante quando expressam a vida.

Assim, ao comer a matéria viva da barata, muito mais que transgredindo uma lei humana, simbólica, G.H. está obedecendo à vida, está produzindo uma nova linha de forças e afetos: *é que um mundo todo vivo tem a força de um inferno* (PSGH, 27). Um mundo

vivo é infernal porque é pura potência – *O que fizemos nós, os que trotam no inferno da alegria? (...) Não posso mais deixar de ir* (PSGH, 87) [93] - que não podemos conhecer de outra forma que não seja experimentando nossa impotência, quer dizer, desfazendo de nossa prepotência, de nossas semióticas significativas, de nossos sentidos humanos para, a partir de nossa ruína, construir algo novo:

> E isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas.
>
> O inferno, porque o mundo não me tinha mais sentido humano, e homem não me tinha mais sentido humano (PSGH, 74).

Todavia, como diz Serres, nada pode se inclinar ou cair a não ser com referência ao que não está (1994:65). Assim que a este mundo esvaziado de sentido humano, Lispector chama de nada, neutro, núcleo: *O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo* (PSGH, 85). O neutro, por estar fora das coordenadas significativas humanas, não tem sabor, cor, cheiro catalogado, é imperceptível[94]:

> A hora de viver é tão infernalmente inexpressiva que é o nada. Aquilo que eu chamava de "nada" era no entanto tão colado a mim que me era... eu? e portanto se tornava invisível como eu me era invisível, e tornava-se o nada. As portas como sempre continuavam a se abrir (PSGH, 83).
>
> E o neutro era a vida que eu antes chamava de o nada. O nada era o neutro (PSGH, 89).

[93] O cavalo aparece novamente como uma força pulsante, um vestígio acústico do caos, um atravessamento rítmico e assignitivativo que cartografa micropercepções intensivas e inconscientes, as polinervuras do *pensar-sentir* em velocidades incapturáveis.

[94] Por imperceptível não quero designar uma impossibilidade, mas indicar a possibilidade de uma nova sensibilidade que percebe as intensidades. A intensidade, na esteira de Deleuze, *é o insensível e, ao mesmo tempo, aquilo que só pode ser sentido* (2000:207). Desse modo, o imperceptível coloca o perceptível no seu próprio limite, produzindo, assim, uma diferença. A diferença é a intensidade.

O neutro, o nada, é *a mais primária vida divina*, o *inferno de vida crua*, é o *núcleo da vida* (PSGH, 64). Não podemos perder de vista que a escrita lispectoriana é processual ou tensa, quer dizer, ela está no limiar onde algo se destrói para brotar algo novo. Sendo assim, quando ela diz nada, é fecundo entendê-lo como um espaço esvaziado de intenção humana*: Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. Sei que vi – porque para nada serve o que vi* (PSGH, 21); uma maneira de *substituir o destino pela probabilidade* (PSGH, 17), afirmar o imprevisto: *Não quero que me seja explicado o que de novo precisaria da validação humana para ser interpretado* (PSGH, 20-21); um espaço esvaziado das moralidades humanas:

> Para a minha anterior moralidade profunda – minha moralidade era o desejo de entender e, como eu não entendia, eu arrumava as coisas, foi só ontem e agora que descobri que sempre fora profundamente moral: eu só admitia a finalidade – para minha profunda moralidade anterior, eu ter descoberto que estou tão cruamente viva quanto essa crua luz que ontem aprendi, para aquela minha moralidade, a glória dura de estar viva é o horror. Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha? (PSGH, 26).

O nada, então, é a fissura original do acontecimento – as portas que continuam a se abrir: *a natureza não tem origem, sempre está nascendo* (Serres 1994:163) – do nascimento, *mas dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens* (PSGH, 32). Do nada nada procede, diz Serres, para nascer é preciso energia, *pois nascer é um movimento.* De onde vem essa energia em Clarice? Da ruína, do desabamento, da queda do universo moral das personagens. Acompanhamos, assim, a *necessitação* (tomada de contingência) de G.H. de comer a barata; ela é acometida por uma convulsão e cataclismo, uma queda-d'água do velho corpo para dar

lugar a uma nova textura ontológica, *pablum vitae*, a simplicidade larval de uma menina:

> O suor agora recomeçara, eu estava agora suada da cabeça aos pés, os dedos melados dos pés escorregavam dentro do chinelo, e a raiz de meus cabelos amolecia àquela coisa viscosa que era meu suor novo, um suor que não conhecia e que tinha um cheiro igual ao que sai de uma terra ressecada às primeiras chuvas. Aquele suor profundo era no entanto o que me vivificava, eu estava nadando lenta no meu mais antigo caldo de cultura, o suor era planctum e pneuma e pablum vitae, eu estava sendo, eu estava me sendo.
>
> (...) Avancei mais um passo. Mas em vez de ir adiante, de repente vomitei o leite e o pão que havia comido de manhã ao café. (...) E inesperadamente, depois da revolução que é vomitar, eu me sentia fisicamente simples como uma menina (PSGH, 168).

Eis, então, a mecânica: a energia da queda moral força a abertura de movimentos heterogêneos, intensos e afetivos que vibram em todas as direções, ou seja, há uma transformação da energia degradada em energia potencial. A esse mecanismo primitivo Lispector chama de caos: *Eu busco a desordem, eu busco o primitivo estado de caos. É nele que me sinto viver. Preciso da escuridão que implore, da receptividade das mais primeiras formas de querer* (SV, 85). O caos é, ainda, uma culminação do potencial vital (vida impessoal) que verte em forma de criação:

> Ultrapasso minhas fronteiras e entro no ar: o ar é o meu espaço. Antes tinha acontecido o caos e desse caos é que saiu o espetáculo (SV, 151).
>
> Pois exultava. Eu conhecia a violência do escuro alegre – eu estava feliz como o demônio, o inferno é o meu máximo (PSGH, 129).

No entanto, experimentar o neutro, o vital, o primário – e não foi somente G.H. quem comeu a matéria viva, a personagem sem nome de *Água viva* também teve que provar da fonte: *E eu estava comendo o it vivo. O it vivo é o Deus* (AV, 28) – requer um corpo apto a captar a diferença e as intensidades, requer, assim, a produção de uma nova

sensibilidade; uma sensibilidade que se obriga ir além da sensibilidade subjetiva, do comando sensório-motor, uma sensibilidade transcendental que sinta o insensível:

> (...) não quero sentir diretamente na minha boca tão delicada o sal dos olhos da barata, porque, minha mãe, eu me habituei ao encharcado das camadas e não à simples umidade da coisa (PSGH, 88).
>
> Não, não havia sal naqueles olhos. Eu tinha a certeza de que os olhos da barata eram insossos. Para o sal eu sempre estivera pronta, o sal era a transcendência que eu usava para poder sentir um gosto, e poder fugir do que eu chamava de "nada". Para o sal eu estava pronta, para o sal eu toda me havia construído. Mas o que minha boca não saberia entender – era o insosso. O que eu toda não conhecia – era o neutro (PSGH, 89).
>
> Ah, meu amor, as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais. Só a delicadeza da inocência ou só a delicadeza dos iniciados é que sente o seu gosto quase nulo. Eu antes precisava de tempero para tudo, e era assim que eu pulava por cima da coisa e sentia o gosto do tempero.
>
> Eu não podia sentir o gosto da batata, pois a batata é quase a matéria da terra; a batata é tão delicada que – por minha incapacidade de viver no plano de delicadeza do gosto apenas terroso da batata – eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva. Porque o material vivo é muito inocente (PSGH, 157).
>
> e a coisa vital não tem gosto, tanto que sangue na boca quando eu me corto e chupo o sangue, eu me espanto porque meu próprio sangue não tem gosto humano (PSGH, 146).

Folga dizer que este gosto primitivo que G.H. prova não tem nada a ver com substâncias ou essências, pelo contrário, sua dieta é de um rigor materialista espantoso. Mas não sem tensão, por um lado, é romper com o polo do *sentimento-humano-cristão*, para como as *macumbeiras que não rezam para as coisas mas rezam as coisas* (PSGH, 75), gozar, fruir as coisas:

> Meu amor, é assim como o mais insípido néctar – é como o ar que em si mesmo não tem cheiro. Até então meus sentidos viciados

> estavam mudos para o gosto das coisas. Mas a minha mais arcaica e demoníaca das sedes me havia levado subterraneamente a desmoronar todas as construções. A sede pecaminosa me guiava – e agora eu sei que sentir o gosto desse quase nada é a alegria secreta dos deuses. É um nada que é o Deus – e que não tem gosto.
>
> Mas é a mais primeira alegria. É só esta, enfim, enfim! É o pólo oposto ao do sentimento-humano-cristão. Pelo pólo da mais primeira alegria demoníaca, eu percebia longinquamente e pela primeira vez – que havia realmente um pólo oposto.
>
> Eu estava limpa de minha própria intoxicação de sentimentos, limpa a ponto de entrar na vida divina que era uma vida primária inteiramente sem graciosidade, vida tão primária como se fosse um maná caindo do céu e que não tem gosto de nada: maná é como uma chuva e não tem gosto. Sentir esse gosto do nada estava sendo a minha danação e o meu alegre terror (PSGH, 106-107).

Por outro, é fruir as coisas, afinar o paladar engrossado pela sentimentação, é *experimentar o gosto da identidade real, é estar vivendo na tessitura de que as coisas são feitas* (PSGH, 106), *fruir-se a coisa de que são feitas as coisas* (PSGH, 106), manar(-se) (n)o plasma vibrante da matéria:

> O neutro é inexplicável e vivo, procura me entender: assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo. E eu estava toda nova, como uma recém-iniciada. Era como se antes eu estivesse estado com o paladar viciado por sal e açúcar, e com a alma viciada por alegrias e dores – e nunca tivesse sentido o gosto primeiro. E agora sentia o gosto do nada. Velozmente eu me desviciava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para boca de criança. Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade – o que me era um sofrimento de grande saudade – com a perda da humanidade, eu passava orgiacamente a sentir o gosto da identidade das coisas.
>
> É muito difícil de sentir. Até então eu estivera tão engrossada pela sentimentação que, ao experimentar o gosto da identidade real, esta parecia tão sem gosto como o gosto que tem na boca uma gota de chuva. É horrivelmente insípido, meu amor (PSGH, 106-107).

E que ninguém se assuste com a palavra real. Que ninguém queira encontrar aí uma explicação, uma origem, uma fonte. A não ser que, aceitando essa chuva, essa maná, esse manar, essas emanações fluídicas, como Ângela, *impregnar-se toda com as físicas do que existe em matéria* (SV, 107), formando uma topologia dos enlaces ou uma hidrologia do que flui em rede; então, assim, o real, as coisas, são fontes: ondas de fluxos de sons, fragrâncias, calor, elétrons, fótons, luz: todas as coisas são emissoras, sem interrupção, e todas são azimutes; nossos sentidos são receptores; o espaço, correntes, entrelaçamentos de sinais: a percepção é um encontro, uma interseção de percurso entre outros (Serres 1994); nosso corpo é uma coisa, objeto do mundo submergido em fluências, ele mesmo a-fluente; também *a alma é corpo material* (*Ibidem,* p. 69)*;* tudo é física, caos alegre, perturbações criadoras. O polo oposto do humano-civilizatório-racional-platônico, é o mundo mesmo – *meu reino é desse mundo* (PSGH, 123) –; a libertação é uma cascata atômica fremindo no coração das coisas, para a qual a boca oferece sua vastidão: *É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata* (PSGH, 167); é noite alta e grande que nos come; é mastigar trevas e morder o grito; é *a raiz grossa e preta dos astros* (PSGH, 160); é comer geleia de rosas pequenas e escarlates, comer a própria placenta, é *vigor de tronco robusto, de raízes entranhadas na terra viva que reage dando-lhes grandes alimentos* (AV, 37)*;* é trigo maduro e a doçura do pão; é se alimentar de tudo*: Vou experimentar tudo o que possa, não quero me ausentar do mundo* (SV, 111) e transfigurar-se em água e luz: *Então – ao ter que me entregar ao Nada – aconteceu o milagre: senti como alimento no gosto da boca o sabor do Tudo. Esse sabor espalhou-se como luz e sensação de gosto pelo corpo todo, e eu me entreguei a Deus, com delírio de uma alma*

que bebesse água (SV, 136); é sentir o gosto vital: *Pois ser real é assumir a própria promessa: assumir a própria inocência e retomar o gosto do qual nunca se teve consciência: o gosto do vivo* (PSGH, 156). Assim, G.H. come a matéria viva da barata, a protagonista de *Água viva* o it vivo e Ângela mastiga trevas e *três pétalas de rosa amarela* (SV, 111), como quem experimenta as coisas na sua inocência, na fonte na qual elas foram escritas: nas letras de seus átomos, o que está escrito nas suas entranhas cristalinas, em suas moléculas engrenadas no seu nascimento, na sua conversão em natureza: a memória escrita de sua própria formação, de sua emergência do caos. A coisa é o tecido de sua gênese. A vida, enuncia Serres (1994), de acordo com a natureza permanece na proximidade do nascimento das coisas, de seu movimento modificado, desse espaço entre o mínimo e o zero, lugar do necessário e natural. Viver, assim, é estar na vizinhança de uma deriva, de uma agitação: a existência é perturbação.

Em Clarice, esse lugar vital é o instante. A heroína de *Água viva* no início do livro já declara: *Quero possuir os átomos do tempo* (AV, 9). Uma vez que nos átomos do tempo, na sua porção mínima (textura sem *a priori* e *posteriori;* movimento do seu próprio nascimento), está *a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável* (AV, 9-10). Desse modo, o universo que ela nos propõe, as coisas, percebidas na sua gênese, na turbulência de sua catarata atômica, não são mais nem isso ou aquilo, senão o percurso, as correntes e fluxos de sua existência: *a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente* (PSGH, 141). A protagonista de *Água viva,* para acompanhar o fluxo do instante escreve *um desenho eletrônico e não tem passado ou futuro: é simplesmente já* (AV, 11). O instante é o ponto vivo de viver, é quando a coisa ou a palavra nasce, alegria da

criação[95]: *o instante é de repente. E eis que é de repente que entro no pleno meio de uma festa* (SV, 28). O encontro de G.H. com a barata não é nada mais que entrar num de repente, no inferno de um instante, no corpo-circunstância de sua matéria viva e branca:

> Pois o inexpressivo é diabólico. Se a pessoa não tiver comprometida com a esperança, vive o demoníaco. Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre a ampla vida de um silêncio extremamente ocupado, o mesmo que exista na barata, o mesmo nos astros, o mesmo em si próprio – demoníaco é antes do humano. E se a pessoa vê essa atualidade, ela se queima como se visse o Deus.
>
> A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima. Vou te dizer: é que eu estava com medo de uma certa alegria cega e já feroz que começa a me tomar. E me perder.
>
> A alegria de perder-se é uma alegria de sabath. Perder-se é uma achar-se perigoso. Eu estava experimentando naquele deserto o fogo das coisas: e era um fogo neutro. Eu estava vivendo da tessitura de que as coisas são feitas. E era um inferno, aquele, porque naquele mundo que eu vivia não existe piedade nem esperança (PSGH, 106).
>
> Porque, ali sentada e quieta, eu passara a querer viver a minha própria remotidão como único modo de viver a minha atualidade. E isso, que é aparentemente inocente, isso era de novo um fruir que parecia com um gozo horrendo e cósmico.
>
> (...) Porque nesse fruir não havia piedade. Piedade é ser filho de alguém ou de alguma coisa – mas ser o mundo é a crueldade (PSGH, 127).

O uso de palavras como neutro, indiferença, inexpressivo, atonal – *E há também às vezes a exasperação do atonal, que é de uma alegria profunda: o atonal exasperado é voo se alçando – a natureza*

[95] Na obra de Clarice Lispector, a memória não revive o passado; quando ela aparece – e não aparece muitas vezes – é para sensibilizar o presente projetando uma intensidade; é, nas palavras de Deleuze, uma *explicação material* que abre linhas de aprendizagem sensível. Por estar ancorado nas sensações, o tempo por excelência da criação clariciana é o presente, o instante. Pelo mesmo motivo, a imaginação não é uma fantasia, representação do espírito descolada das nervuras do mundo, senão uma atualização de signos in-sensiveis. Imaginar é sonhar acordada, tocar as raias do impossível, tear a realidade. A criação, desse modo, é a efetivação de um virtual: *O sonho dos acordados é matéria real* (SV, 52).

é o atonal exasperado, foi assim que os mundos se formaram: o atonal exasperou-se (PSGH, 145) – indica, portanto, a ausência de sentido, significado, de qualquer tipo de codificação na natureza. A natureza não codifica nada, ao contrário, ela é turbulência de turbulência, cascata-caos, flutuação e torrente:

> Eu caíra na tentação de ver, na tentação de saber e de sentir. Minha grandeza, à procura da grandeza do Deus, levara-me à grandeza do inferno. Eu não conseguia entender a Sua organização senão através do espasmo de uma exultação demoníaca. A curiosidade me expulsara do aconchego – e eu encontrava o Deus indiferente que é todo bom por que não é ruim nem bom, eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma. A vida estava tendo a força de uma indiferença titânica. Uma titânica indiferença que está interessada em caminhar. E eu, que quisera caminhar com ela, ficar enganchada pelo prazer que me tornava apenas infernal (PSGH, 87).

Pois bem, o exercício dessa sensibilidade transcendental, manante do instante, da turbulência intraduzível da natureza, só é possível a partir das experiências perceptivas onde algo (um a mais, uma diferença), insensível para a percepção consciente, só pode ser sentido. A sensibilidade aparece como uma faculdade que excede o reconhecimento rompendo com o sentido comum e bom sentido. Isso acontece quando, num exercício transcendente, ou seja, que ultrapassa o sistema de reconhecimento onde as faculdades funcionam de maneira concordante, encontra-se algo que não pode ser sentido nem pensado desde o ponto de vista do sentido comum; isto é, força a pensar e sentir o insensível e o impensável. Este algo é a intensidade. Desse modo, quando proponho que a dieta de G.H. é materialista, teria que pensar essa proposição na esteira deleuziana, para quem a matéria não é extensiva, senão intensiva. A intensidade aparece não como mera causa fenomênica, mas como uma razão transcendental. Em *Diferença e repetição* Deleuze diz que *apreender a intensidade, independentemente do extenso ou antes da qualidade*

nos quais ela se desenvolve, é o objeto de uma distorção dos sentidos (2000:223). Olho na palavra distorção, para captar a intensidade é preciso passar por uma torção convulsiva, uma perturbação da sensação que faz com que o sujeito não seja capaz de reconhecer o objeto, forçando-o a um exercício sensível limite, conectando-o a um *momento original*; sendo que, para o filósofo, a sensibilidade transcendental é uma pedagogia dos sentidos onde experimentamos a diferença em si, a intensidade em si:

> Uma pedagogia dos sentidos volta-se para este objetivo e integra o transcendentalismo. Experiências farmacodinâmicas, ou experiências físicas como as da vertigem, aproximam-se disso: elas nos revelam esta diferença em si, esta profundidade em si, esta intensidade em si no momento original em que ela não é mais qualificada nem extensa. Então, o caráter dilacerante da intensidade, por mais frágil que seja seu grau, restitui-lhe seu verdadeiro sentido: não antecipação da percepção, mas limite próprio da sensibilidade, do ponto de vista de um exercício transcendente (*Ibidem*, p. 223).

Ora, o encontro de G.H. com a barata acontece, como já vimos, no quarto de sua ex-empregada Janair, que sofre várias transformações espaciais, ou ainda, intensificações. Contrariando o que ela pensava, que iria *encontrar escuridões*, *o quarto era um quadrilátero de luz branca.* Esse quadrilátero, como *virtual cauda de fogos* (Deleuze 2000:184), sobe como faísca, em torções visuais:

> O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento.
>
> Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solo acima e uma extensão ilimitada. Dessa impressão eu só percebia por enquanto meu desagrado físico.
>
> O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. Parecia a representação, num papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de

> ótica. Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício (PSGH, 42).

O quarto foi percebido por G.H. em intensidade, no *momento original*, por isso ele era branco, vazio: *O quarto era o retrato de um estômago vazio* (PSGH, 24); diferencial complexo, o quarto é as oscilações infindáveis da sensação, intensidade-caverna, intensidade-deserto, intensidade-miragem, intensidade-escrínio, intensidade-solar, intensidade-cintilante, intensidade-inferno, intensidade-montanha, intensidade-suor-rio, intensidade-nó-vital, ramificações sensíveis que se estendem em dimensões vitais. O quarto, nesse exercício intensivo da sensação, apresenta-se à G.H. como uma boca aberta, um estômago vazio, uma *necessidade sempre nascente* (PSGH, 177), como a erosão ontológica em que tem lugar o encontro. O encontro com a barata. Com a alteridade.

No entanto, em Lispector, o intenso, se é um delírio, uma distorção, uma perturbação, uma maneira de dar pulso às coisas mediante seu desdobramento no *instante-já*, é, nessa prática, uma dieta do mínimo, do conhecimento preciso das coisas na natureza, no seu campo de força. Comer a matéria viva é comer o menos e menor possível, comer o inexpressivo; saciar-se do elementar:

> Se eu conseguir voltar do reino da vida tornarei a pegar a tua mão, e a beijarei grata porque ela me esperou, e esperou que meu caminho passasse, e que eu voltasse magra, faminta e humilde: com fome apenas do pouco, com fome apenas do menos (PSGH, 127).

> E o leite materno, que é humano, o leite materno é muito antes do humano, e não tem gosto, não é nada, eu já experimentei – é como olho esculpido de estátua que é vazio e não tem expressão, pois quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva, aquela que transgride o pedaço de ferro e o pedaço de vidro, e o sorriso, e o grito (PSGH, 146).

No mínimo, no neutro está o manancial que não cessa, regime de um corpo larvar e um ventre feito para a terra, onde o pessoal devém impessoal: *E como ato mínimo, eu havia me deseroizado. Eu, que havia vivido do meio do caminho, dera enfim o primeiro passo de seu começo* (PSGH, 182); o local se conecta ao cósmico em distâncias inexpressáveis, em flutuações e fluxos de sensações:

> Pois minha raiz, que só agora eu experimentava, tinha gosto de batata-tubérculo, misturada com a terra de onde fora arrancada. No entanto esse gosto ruim tinha uma estranha graça de vida que só posso entender se a sentir de novo e só posso explicar de novo sentindo (PSGH, 168).

A barata é um buraco negro, *escuridões de baratas* (PSGH, 32), sedução, desvio, torvelinhos nos quais G.H., em fluxos de sensações e intensidades, descende, derrama, ondula, ondeia. Caminhos em declive, extrema pendente, onde ela, no pico, na intensificação máxima do instante, alcança suas altas montanhas: um corpo-balão na extremidade de si, para além de si:

> Eu era ao longe. Mas perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios: a atualidade simultânea não me assusta mais, e na mais última extremidade de mim não me assustava mais, e na mais última extremidade de mim eu podia enfim sorrir sem nem ao menos sorrir. Enfim eu me estendia para além de minha sensibilidade (PSGH, 183).

Clarice concordaria com Deleuze quando ele diz que *no eu existe uma tendência para aniquilar-se* (1997: 218). Assim como que desse eu aniquilado ou fissurado, da energia dessa degradação, forma-se uma energia potencial, *a vida das forças ou dos fluxos* (*Idem*), ou ainda, *a alma, como vida dos fluxos* (*Idem*). E nem de longe temos aqui um cenário metafísico; diria que, ao contrário, temos aqui uma física da alma. A alma, como propõem os atomistas, está composta de átomos sutis e móveis, princípio do movimento e da vida. O eu, voltando a Deleuze, tende a *identificar-se ao mundo, mas já é a*

morte, ao passo que a alma estende o fio de suas simpatias e antipatias vivas (*Idem*). Deixar de pensar-se e sentir-se como eu para viver como alma, ou seja, como fluxo, como força, como redemoinhos de quarks moventes e vitais que se aninham e se desaninham para encontrar o máximo de conexões (e disjunções) *é precisamente a física das relações, o cosmos* (*Idem*). Mas, estejamos atentas, a física dos fluxos de nenhuma maneira é uma lógica das relações, uma relação de causa e efeito, um reflexo ou juízo; nem tampouco o disjuntivo é um 'ou', um isso ou aquilo. A física dos fluxos é uma *physis,* e essa, como salienta Deleuze:

> Não é uma determinação do Uno, do Ser ou do Todo. A Natureza não é coletiva, mas distributiva; as leis da Natureza (*foedera naturai*, por oposição às pretensas *foedera fati*) distribuem partes que não se totalizam. A Natureza não é atributiva, mas conjuntiva: ela se exprime em "e" e não em "é". Isto e aquilo: alternâncias e entrelaçamentos, semelhanças e diferenças, atrações e distrações, nuanças e arrebatamentos (1994: 274).

O retorno clariciano ao larvar, ao mínimo, e podemos acrescentar, à alma (sopro de vida), desde a perspectiva que estou propondo, obedece a uma exigência não metafísica, mística ou religiosa, senão a uma física da alma, vida dos fluxos, a uma estética e ética das forças, a um *estado de vibratória fruição divina* que passa por uma aprendizagem dos sentidos[96]; que desqualifica o eu (ego ou consciência) como sujeito da sensação, para, como sugere Nietzsche (2004), apresentar a sensação como algo fora de nós, algo que nos acontece na *contemplação desinteressada,* quando a *vontade particular dorme* dando lugar ao *prazer do fenômeno*, à *dor do fenômeno,* à *ilógica atitude original diante das coisas.* Isso que

[96] Passa, assim, por uma fisiologia do sabor, *sapere* – uma epistemologia dos fluxos – e a composição de um corpo alegre e potente – ontologia dos afetos –, portanto, por uma dietética que visa maximizar as forças vitais e suas conexões e irrupções com a natureza.

Lispector chamou de *atrás do pensamento*, esse *estado de contato com a energia circundante, it*, atonal, vegetal perfumado, música eletrônica e coração batendo, onde é-se; eu impessoal, fissurado, corpo-larvário, em que a alma, libertada em cada pulsação (sístole-diátole/contração-distração) quer encontrar o espaço limítrofe entre o zero e o mínimo, entre o caos e o cosmo, encontrar o caósmico; a fonte, que não é origem, mas fluxo, correntes, turbulências que se formam e se desvanecem na dança imperceptível e lumínica dos átomos:

> E a morte já não pode mais comigo porque EU NÃO TENHO MAIS MEDO! Nado e refuljo em estados de vibratória fruição divina. Agora só quando eu me tornei nua as portas do céu e da percepção abriram-se de par a par para me deixar passar. Eu que sou tão faísca (SV, 94).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A carne do mundo: maçã, mar e manchas cósmicas

Há um trecho em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, que já citei outras vezes, mas quero evocá-lo novamente para agora situá-lo no mecanismo que indiquei anteriormente, de transformação da energia degradada em energia potencial[97]. No início do livro, Lóri, que se preparava para se encontrar com seu amado, Ulisses, tem um ataque de choro, assim narrado:

> (...) perguntou-se se o vestido branco e preto serviria, então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco duma forte dor abalada, do corpo todo o abalo – e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra – veio afinal o grande choro seco, choro mudo sem som algum até para ela mesma – sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil – afinal rebentados canos e veias, então sentou-se para descansar ... (ALP, 13-14).

Temos aqui um impulso ou energia potencial[98] extraída da degradação ou abalo de Lóri como sujeito amoroso estável – *Sempre se retinha um pouco como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e levá-la Deus sabe onde* (ALP, 41) –, como *árvore forte*: veias e canos rebentados: o pulso do fluxo que se expandirá em conexões e devires cósmicos. Esse argumento ganha proporção se recordamos seus banhos marítimos. O mar, *a mais ininteligível das*

[97] Penso esse mecanismo como uma economia existencial, ao estilo de Nietzsche quando diz: ainda tendes caos e colisões de astros em vós para poder originar uma dança sideral.

[98] Essa energia potencial, não só em Lóri, mas em todas as personagens claricianas, também é apresentada como uma *voracidade*, *vontade de destruir, força de destruição*, uma *paixão* (todas expressões foram retiradas do ALP), afeções que as introduzem num regime de forças e intensidades, *na pungência do que é bom* (e bom é viver) e *cabe dentro de nervos tão frágeis* (ALP, 114); ou seja, inauguram as personagens no exercício de uma finura sensível: *a força de destruição ainda se continha e ela não entendia por que vibrava de alegria de ser capaz de tal ira. E que estava vivendo* (ALP, 68).

existências não-humanas (ALP, 78), fluxo incessante, o desconhecido, será a força com a qual ela coliga sua potência para encontrar na impessoalidade de si mesma – ou um si mesma impessoal – a vastidão do universo:

> Lóri passara da religião de sua infância para uma não-religião e agora passara para algo mais amplo: chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto que ele era o mundo com suas galáxias: isso ela vira no dia anterior ao entrar no mar deserto sozinha. E por causa da vastidão impessoal era um Deus para o qual não se podia implorar: podia-se era agregar-se a ele e ser grande também (ALP, 81).

Há que dizê-lo que a experimentação do mar, antes que uma saciedade, é uma maximização de sua avidez; no sentido nietzschiano de que há que abrasar-se com a sede para descobrir a própria fonte. O mar se faz foz na medida em que é o desdobramento de suas forças, o vazamento de seus canos e veias. É, justamente, o quase-ponto onde o eu se decide e dá passagem à alma ou corpo sem órgão que desfaz qualquer organismo em movimentos intensos e cosmológicos: *Sua alma incomensurável. Pois ela era o Mundo* (ALP, 43). O amor de Ulisses é *descrito como uma onda que ela tivesse podido controlar até então* (ALP, 128), controle meramente mental, porque o corpo amoroso, assombrado com sua própria vulnerabilidade, fissura-se, fragmenta-se e abala-se na impossibilidade de se dominar e dominar o amante. Essa fragilidade da matéria amorosa ante a in-fluência erótica do amado, em Lóri, anuncia dois movimentos: uma experimentação ou aprendizagem sensível, ou seja, a prática de uma sensibilidade transcendental[99],

[99] Essa sensibilidade instaura uma *super-realidade do que é verdadeiramente real* (ALP, 30). Por sua vez, essa super-realidade é uma prática sensível que cria o impossível, não como imaginação, mas como verdade ética, que não fala sobre o mundo, mas no mundo, com o mundo, na experiementação e criação de novos mundos: *porque no impossível é que está a realidade* (ALP, 106).

que faz do mundo um laboratório multissensual e o amor como uma força ontogênica que dá nascimento a uma supermulher. É provando a carne do mundo que Lóri vai produzir um vigoroso corpo amoroso, com a *vitalidade de camponesa* (ALP, 146).

Atentemos, também ao título: *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a conjunção 'ou' não indica, nesse caso, alternativa ou opção, senão uma explicação ou paráfrase: aprendizagem, ou seja, o prazer, ou ainda, a aprendizagem é um prazer. Para entendermos melhor, quero relembrar um miniconto de Kafka, *O pião*. Trata-se de um filósofo que ficava encurralando as brincadeiras das crianças para que, quando o pião começasse a rodar, pudesse agarrá-lo. Ele acreditava que o conhecimento de uma coisa pequena, insignificante, o levaria ao conhecimento em geral. Mas sempre que o pião girava, sua esperança transformada em certeza era novamente reduzida a um mal-estar quando retinha nas mãos o *estúpido pedaço de madeira*, e, afugentado pela meninada, cambaleante, vacilava, ele mesmo *um pião lançado com um golpe sem jeito da fieira*. Carson (2015) considera que o conto trata da razão pela qual nos encanta apaixonar. A beleza giratória nos enche de vertigem e acreditamos que controlando seu mecanismo seja possível entender a estabilidade fugaz desse aturdimento. No entanto (e aqui temos outro sistema amoroso, não mais epistêmico-intelectual), completa a crítica, o prazer não necessita ir tão longe, correr possuída de beleza e vertigem vale por si mesmo: *um momento suspenso de esperança vivente* (*Ibidem,* sem paginar). Dito isso, melhoro minha formulação acima citada; em Clarice, o prazer – o momento suspenso de esperança vivente – é uma aprendizagem; ou mesmo, viver é aprender, viver é saber não-saber. Agora, como fui tratando de indicar ao longo desse percurso, viver, para nossa autora, é uma prática ética, estética, política e pensamental que, se não nos leva a

nenhum lugar (não tem finalidade), nos leva à nossa máxima potência. A aprendizagem de Lóri, portanto, não será o entendimento do que é o amor, senão experimentar a si mesma no mundo, dando-se ocasiões de jogar, girar e correr atrás do pião, renovar as perguntas e a vertigem*: estar viva através do prazer?* (ALP, 89).

Ulisses, que no primeiro momento nos dá a impressão de querer ensinar a Lóri como amar, anuncia seu método amoroso (que se intercepta com a arte, a escrita, a vida):

> – pensei que poderia agir com você com o método de alguns artistas: concebendo e realizando ao mesmo tempo. (...) conceber e realizar é o grande privilégio de alguns (...) não é mesmo com bons sentimentos que se faz literatura: a vida também não. Mas há algo que não é bom sentimento. É uma delicadeza de vida que inclusive exige maior coragem para aceitá-la (ALP, 52).

O que Ulisses está apresentando é um processo imanente de amar, que acontece quando *aprende-se quando já não se tem como guia forte a natureza de si próprio* (ALP, 51) ou quando se aprende *a viver com o que não se entende* (ALP, 109). Mas vejam, repito, não entender não é abrir mão do pensamento, é propor outra maneira de pensar: *"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* (ALP, 22); é *pensar-sentir*, *pensar sem ser com a cabeça*. O pensamento, assim, aparece como expressão, no sentido espinosista que já tratei, de implicação-explicação no tecido vital; mas que Clarice prefere usar a locução inexpressivo[100]. A expressão em Espinosa ou inexpressão em Clarice é

[100] Lispector usa a palavra inexpressivo para dizer aquilo que não expressa os dilemas humanos: *só quando esquecemos todos os nossos conhecimentos é que começamos a saber* (ALP, 52), para circular as força da natureza, ou em termos espinosista, a inteligência e potência divinas.

ponto em que vida e pensamento se articulam numa mesma ação. Pura imanência. Conceber e realizar ao mesmo tempo, viver e saber no mesmo ritmo são insurreições sem ideologia – *Minha alegria é áspera e eficaz, e não se compraz em si mesma, é revolucionária. Todas as pessoas poderiam ter essa alegria mas estão ocupadas demais em ser cordeiros de deuses* (ALP, 95) – enunciados que se experimentam, mas não se demonstram. Aprender a viver com o que não se entende, não tendo como guia a natureza pessoal é um estado de desesperação ou uma agitação dos sentidos que lança Lóri à Natureza impessoal, como nos indica sua conversa telefônica com Ulisses:

> – Que é que eu faço? Não estou aguentando viver. A vida é tão curta e eu não estou aguentando viver.
>
> – Mas há muitas coisas, Lóri, que você ainda desconhece. E há um ponto em que o desespero é uma luz e um amor.
>
> – E depois?
>
> – Depois vem a Natureza
>
> – Você está chamando a morte de Natureza.
>
> – Não, Lóri, estou chamando a nós de Natureza (ALP, 127-128).

Será acessando-se como Natureza que Lóri irá atingir *o impossível de si mesma* (ALP, 155). E no treino desse impossível, descobrir *que ela mesma era fonte de vida e de criação* (ALP, 82). No entanto, a descoberta de si como fonte de vida e criação é, na esteira de Nietzsche, algo outro do que nada sabemos; é *um além de mim e de ti! Sentir cosmicamente!* (2004 II[7]). Não entender é a vastidão desse algo outro que não dominamos, não explicamos, mas que nos implica na carne do mundo, nas malhas do universo:

> Compreender era sempre um erro — preferia a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não-entender. Era ruim, mas pelo menos se sabia que se estava em plena condição humana.

> No entanto às vezes adivinhava. Eram manchas cósmicas que substituíam entender (ALP, 44).

Instalados nessas manchas ou opacidades realizamos vários movimentos que fogem da nossa compreensão, que não são produzidos pela nossa vontade e permanecem desconhecidos para nós. Desse processo, afirma Nietzsche, só conhecemos os símbolos: o sentido da tato, da audição, da visão, do paladar. Não há fenômenos últimos, exceto para quem haja criado já um começo e um fim: *continuadamente se produz algo absolutamente novo* (*Ibidem* 7[64]). A tarefa da arte e do pensamento, assim, é *potencializar o fenômeno*, isto é, viver no muito (no intenso), encontrar *o prazer fora do indivíduo*, *entre os indivíduos.*

Nesse sentido, Bernardo Soares tem toda razão quando diz que *o único modo de haver coisas novas, de sentir coisas novas é haver novidade no senti-las.* Há que polir o sentir num exercício de delicadeza de vida: *De algum modo já aprendera que cada dia nunca era comum, era sempre extraordinário. (...) não era necessário que a coisa fosse extraordinária para que nela se sentisse o extraordinário* (ALP, 119). Afinar os sentidos:

> Nessa finura Lóri se banhava, nutria-se da vida melhor e mais fina, pois nada era bom demais para se preparar para o instante daquela nova estação. Queria os melhores óleos e perfumes, queria a vida da melhor espécie, queria as esperas as mais delicadas, queria as melhores carnes finas e também as pesadas para comer, queria a quebra de sua carne em espírito e do espírito se quebrando em carne, queria essas finas misturas – tudo o que secretamente a adestraria para aqueles primeiros momentos que viriam (ALP, 115).

Adestramento, preparação, treinamento dos sentidos até o ponto de tornar inoperante o limite entre carne e espírito – *ela começava sem querer a pensar, o que nela era sentir* (ALP, 125) –, até o ponto em que o corpo, no rígido exercício de um *empirismo*

superior, deságue em sua alma, em seus fluxos vitais. Desse modo, Lóri come e bebe na fonte, na matéria alegre das coisas:

> E Lóri continuou na sua busca do mundo.
>
> Foi à feira de frutas e legumes e peixes de flores: havia de tudo naquele amontoado de barracas, cheias de gritos, de pessoas se empurrando, apalpando o material a comprar para ver se estava bom. (...).
>
> As pêras estavam tão repletas delas mesmas que, nessa maturidade elas quase estavam em seu sumo. Lóri comprou uma e ali mesmo na feira deu a primeira dentada na carne da pêra que cedeu totalmente. Lóri sabia que só quem tinha comido uma pêra suculenta a entenderia (ALP, 123).

De acordo com Nietzsche, em toda comida há alguma revelação sobre o passado do qual saímos. Mas porque *o Deus era natural* (ALP, 147) tudo se derrama em tudo através de ritmos, texturas e fluxos, num tecido original e poroso. Assim, quando Lóri prova a maçã, passa por sua boca uma cultura e uma história num fragmento sensível do mundo, passam, todavia, processos singulares que reelaboram o sabor (*sapere*):

> Era uma maçã vermelha, de casca lisa e resistente. Pegou a maçã com as duas mãos: era fresca e pesada. Colocou-a de novo sobre a mesa para vê-la como antes. E era como se visse a fotografia de uma maçã no espaço vazio.
>
> Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca vira a sua redondez e sua cor escarlate – então devagar, deu-lhe uma mordida.
>
> E, oh Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso (ALP, 131).

Nietzsche argumenta que quem não crê num processo cíclico do universo, tem que crer num Deus arbitrário (*Ibidem* II [312]). Vimos como Lóri abandona seu deus religioso da infância por um deus que vibra nas suas mãos a gênese de todas as estações: *Em primeiro lugar devemos seguir a Natureza, não esquecendo os momentos baixos,*

pois que a Natureza é cíclica, é ritmo, é como um coração pulsando (ALP, 151). Esse deus natural que ela encontra em si, faz dela mesma uma fruta que, no seu processo amoroso, deve acolher as sazões ou os ritmos da natureza para chegar no ponto vivo de viver:

> Foi nesse estado sonho-vislumbre que ela sonhou vendo que a fruta do mundo era dela. Ou se não era, que acabara de tocá-la. Era uma fruta enorme, escarlate e pesada que ficava suspensa no espaço escuro, brilhando de uma quase luz de ouro. E que no ar mesmo ela encostava a boca na fruta e conseguia mordê-la, deixando-a no entanto inteira, tremeluzindo no espaço. Pois assim era com Ulisses: eles se haviam possuído além do que parecia ser possível e permitido, e no entanto ele e ela estavam inteiros. A fruta estava inteira, sim, embora dentro da boca sentisse como coisa viva a comida da terra. Era terra santa porque era a única em que um ser humano podia ao amar dizer: eu sou tua e tu és meu, e nós é um (ALP, 150).

Estejamos atentos, nós é um, porque *nós é original* (ALP, 148), quer dizer, o amor é isso que acontece. É, como belamente formulou Carson, *o começo do que estamos destinados a ser* (2015:196). Eros inaugura o vislumbre de um começo imortal – um momento de esperança vivente –: o instante. Quando entramos no agora aprendemos como é estar vivo. No entanto, voltando à poeta canadense, nesse momento em que a alma dá começo a si mesma, abre-se um ponto cego. Dentro desse ponto cego toda finalidade desaparece. O pião volta a girar, canos e veia estouram: Tudo mar, tudo meio-dia, tudo tempo sem finalidade, uma criança, um brinquedo, o que é um se faz dois, dois milhões, o mundo inteiro. Eros, realista nervoso de seu domínio, envolve o ser amado dentro de um mistério, de uma opacidade que suspende todo conhecimento, *mas o amor é como a violência que força a pensar* (Deleuze; Guattari 2010:93). Então giramos, alegres, mansas, furiosas nas estações que nos acolhe e nos transforma: *nos apresentamos ante nós mesmos transfigurados, mais fortes, mais ricos, mais perfeitos, somos mais*

perfeitos, porque experimentamos a carne do mundo: maçã, mar e manchas cósmicas. *Chegamos a ser o que ainda não somos: bons vizinhos das coisas vindouras.*[101]

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[101] O livro também expressa esse instante em devenir na pontuação: começa com uma vírgula (,), indicando uma pausa, um tempo suspenso, um tempo não pulsado; e termina com dois-pontos (:) – indicando a continuação e o inacabamento da experiência amorosa.

Viver dói: aspirina, estrela e morangos

A hora da estrela não é simplesmente a história da miséria de uma nordestina que imigra para o Rio de Janeiro e padece ali todas as injustiças imputadas às pessoas de sua condição social, não é, portanto, simplesmente uma denúncia ou uma contrapartida aos poderes governamentais. Se esse é o livro proclamadamente político da autora, se há uma política em sua obra, essa não é negativa e dialética, senão afirmativa e subtrativa. Em outras palavras, não se trata de reivindicar a legitimidade do povo, do oprimido como refundação ou constituição de uma identidade soberana, mas de evidenciar que o poder não é uma metaforça que controla e condena as potências, assim como não há uma entidade essencialmente justa e inocente; trata-se, dessa forma, de renunciar a qualquer identidade e legitimidade, de destituir o poder de seu fundamento, ou seja, da ideia que faz falta o governo, da ideia mesma de governança; trata-se da política como impoder, da afirmação de outra dimensão perceptiva, de uma percepção implicada no tecido contingente do mundo onde não há mais sujeitos ou coisas constituídas e sim potências em formação.

O título, nesse sentido, não se refere ao momento da morte de Macabéa como representação do destino trágico de uma gente sistematicamente humilhada – ainda que isso esteja presente, mas como uma força entre outras forças[102], não como finalidade ou

[102] Clarice joga com as possibilidades da palavra estrela: – *Sabe o que eu mais queria na vida? Pois era ser artista de cinema. Só vou ao cinema no dia em que o chefe me paga. Eu escolho cinema poeira, sai mais barato. Adoro as artistas. Sabe que Marilyn era toda cor-de-rosa?* Para desse modo apresentar a morte como um momento de singularização da existência: *a morte é um encontro consigo* (HE, 86) – recordando que para Lispector, como venho sinalizado, o 'si' é impessoal, só alcançável através de um exercício transcendental da sensibilidade, na subjetivação sem sujeito – onde o vivente encontra sua própria voz no

fatalidade, quer dizer, como coerção de uma força superior imperiosa, uma metaforça –, refere-se à sua transfiguração em estrela. Não por acaso o livro começa e termina com um *sim,* indicando por um lado a insurreição das potência vitais que conjuga *o último e o primeiro pulsar* (HE, 11) numa trama cósmica, e, por outro, a ontologia embrionária de Macabéa – *Era apenas fina matéria orgânica* (HE, 39) – como presença ou subsistência de uma potencialidade imanente, a vida como processos de criação, diferenciação e atualização – *Morrendo ela virou ar* (HE, 86) –, como processamentos morfogênicos (formas em formação), antes que morfológicos (formas instituídas) que dá possibilidades a transformações impensáveis. Desse modo, Rodrigo S.M., o personagem escritor, diz que mais do que narrar, isto é, relatar uma história que preexistia à narração, que deve, assim, ser transpassada ao papel, ele vai se inserir no meio de uma vida primária, vida que nasce do encontro de suas mãos com uma matéria densa e escura, dando início a um processo de reações nucleares:

> Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira. Material poroso, um dia viverei aqui a vida de uma molécula com seu estrondo possível de átomos. O que escrevo é mais que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. É meu dever, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida (HE, 13).

Rodrigo S.M., o escritor, aquele que tem o poder da fala, que tem o poder, em última instância, abre mão da sua identidade e legitimidade: *Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A*

---

canto coral, no lugar comum: *na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes* (HE, 29).

classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim (HE, 18-19), para transmutar-se no devir da escrita: *A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em cipó* (HE, 20). O autor, *na verdade Clarice Lispector*, – e aqui temos outra estratégia de subtração identitária, a de autoria – não reivindica nem para si, nem para sua escrita um empoderamento, pelo contrário, conduz ambos ao mínimo possível, *a estrutura do átomo* que *não é vista mas sabe-se dela* (HE, não paginado), para que dentro dessa nuvem molecular, instável e opaca, processos nucleares, matérias em colapso deem origem a uma estrela (a uma consistência acontecimental). Há, no entanto, uma força assumida como força criadora de uma sensibilidade entrelaçada no virtual e o atual: o corpo:

> Com esta história eu vou me sensibilizar, eu bem sei que cada dia é um dia roubado da morte. Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transfundidos de sombras que se entrecruzam desiguais, estalactites, rendas, música transfigurada de órgão. Mal ouso clamar palavras a essa rede vibrante e rica, mórbida e obscura tendo como contrato o baixo grosso da dor (HE, 16).

A palavra encarnada nunca terá autor, na palavra encarnada quem fala é o mundo; ela se encontra sempre no meio, entre as coisas, razão comum, onde a fala de um é fala de qualquer um, já que, desqualificado o eu como articulador de possibilidades, o verbo atinge um movimento transversal onde tudo é coextensivo a tudo. Ao invés do ser, a terra, como sugerem Deleuze e Guattari: *A voz da terra ou canto do cosmo*, todo livro tem seu grito – *Porque há o*

direito ao grito[103]*. Então eu grito* (HE, 13) – *pathos* sonoros que se metamorfoseiam em canto: *No fundo ela não passara de uma caixinha de música meio desafinada* (HE, 87) –. E canto é a vida cruzando todos os limites com todos os infinitos voláteis, vibráteis e acentrados: matéria enlouquecida, caos, força, intensidade, língua em fuga que acontece em silenciosas falas: *Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta* (HE, 17).

O livro é uma pergunta, *quem se indaga é incompleto* (HE, 15). Esse inacabamento permite a constituição de linhas de fuga potenciais, a capilaridade entre virtual e real. A pergunta, a incompletude, o desejo é uma fome. E por ter fome o humano é político. O vazio da fome não é o hiato que nos isola do mundo, ao contrário, torna impossível nossa existência como indivíduo soberano vinculando-nos ao mundo. Por ter nela somente *a pequena flama indispensável: um sopro de vida* (HE, 39), Macabéa *só tinha a grande fome* (*Idem*). Ela é um corpo *quase murcho*, *cariado*, com início de tuberculose que, no entanto, goza de grande saúde: o desejo:

> Esqueci de dizer que era realmente de se espantar que para corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse o seu sopro de vida quase ilimitado e tão rico como o de uma donzela grávida, engravidada por si mesma, por partenogênese: tinha sonho esquizóide como se ela tivesse vivido em épocas as mais remotas desta terra sangrenta (HE, 60).

[103] O grito pode ser percebido como uma desarticulação de estados de significância em favor de rodopios ou perturbações sonoras carregadas de partículas e partituras que sacodem o corpo da escrita em gestos assígnicos e agramaticais acolhidos num *pathos* ativo, ou seja, numa dor em dobraduras intensivas: *Devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta. Afianço também que a história será igualmente acompanhada pelo violino plangente tocado por um homem magro bem na esquin*a (HE, 24).

> Como é que num corpo cariado como o dela cabia tanta lascívia, sem que ela soubesse que tinha? Mistério (HE, 61).

Na infância, depois de comer um gato frito, perdeu o apetite, comia basicamente cachorro-quente, sanduíche de mortadela e bebia café e refrigerante. Reunindo as duas funções características de qualquer ser vivo, reprodução e nutrição, numa dieta partogênica ela *vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas* (HE, 37). Nem de longe esse regime, aparentemente escasso, mas potencialmente abundante, priva-lhe de um cuidado de si, de uma estética da existência, de uma fome de vida orientada por um desejo-deserto[104] que se transforma e circula em agenciamentos heterogêneos de afetos. Desse modo, padecendo de vida e desejo: *Ela sabia o que era o desejo – embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço. Tornava-se toda dramática e viver doía* (HE, 45), ela se alimenta e se efetua com tudo, com uma rosa: *até mesmo de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa* (HE, 32); com um batom cor-de-rosa: *como era alguém, até comprou um batom cor-de-rosa* (HE, 54), e vermelho: *daria uma festa para si mesma: A festa consistiu em comprar sem necessidade um batom novo, não cor-de-rosa como o que usava, mas vermelho vivante* (HE, 62); *além de uma vez por mês ir ao cinema: pintava de vermelho grosseiramente escarlate as unhas das mãos* (HE, 36); enriquecia-se com a visão de um homem belo: *a moça um dia viu num botequim um homem tão, tão, tão bonito que – que queria tê-lo*

[104] Na construção desse sintagma penso na afirmação deleuziana: *o vazio nunca foi contrário às partículas que nele se agitam* (Deleuze; Parnet, 1998:73); ou mesmo na física quântica que diz que o vazio está cheio de partículas instáveis que flutuam numa dança ritmada produzindo a energia do vazio.

em casa. Deveria ser como – como ter uma grande esmeralda-esmerada-esmeralda num estojo aberto (HE, 41); maravilha-se com as de cores do arco-íris: *a moça num aflitivo domingo sem farofa teve uma inesperada felicidade que era inexplicável: no cais do porto viu um arco-íris. Experimentando o leve êxtase, ambicionou logo outro: queria ver, como uma vez em Maceió, espocarem mudos fogos de artifício* (HE, 35); emociona-se com uma canção: *"Una Furtiva Lacrima" fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era. Quando ouviu começara chorar* (HE, 51); pulsa num som: *cais do porto para ir espiar no domingo, um ou outro prolongado apito de navio cargueiro que não se sabe porque dava aperto no coração* (HE, 31), *O cais chegava ao coração de sua vida* (HE, 83); revive com o canto dos galos e pássaros: *O cantar de galo na aurora sanguinolenta dava um sentido fresco à sua vida murcha. Havia de madrugada uma passarinhada buliçosa na rua do Acre: é que a vida brotava no chão, alegre por entre as pedras* (HE, 30), *Uma vez por outra tinha a sorte de ouvir de madrugada um galo cantar a vida e ela se lembrava nostálgica do sertão* (*Idem*); gosta de ouvir as gotas do tempo: Eu gosto tanto de ouvir os pingos de minutos do tempo assim: tic-tac-tic-tac-tic-tac (HE, 50); Encanta-se pela palavra: *enquanto isso a mocinha se apaixonara pela palavra efemérides* (HE, 40); indaga-se insistentemente pelos sentidos: *O que é que quer dizer "álgebra"?* (HE, 50), *o que quer dizer eletrônico?* (*Idem*), *o que quer dizer renda per capita?* (*Idem*), *o que quer dizer rua Conde de Bonfim? O que é conde? É príncipe?* (*Idem*); deseja a beleza:

> Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos, ficava só imaginando com delícia: o creme era tão apetitoso que se

> tivesse dinheiro para comprá-lo não seria boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo. É que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada (HE, 38).

Gira e dança num encontro consigo, num momento de solidão:

> Marias cansadas foram trabalhar, ela teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão. Tinha um quarto só para ela. Mal acreditava que usufruía o espaço. E nem uma palavra era ouvida. Então dançou um ato de absoluta coragem, pois a tia não a entenderia. Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e! Usufrui de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível, da vastidão do quarto sem as Marias. Arrumou, como pedido de favor, um pouco de café solúvel com a dona dos quartos, e, ainda como favor, pediu-lhe água fervendo, tomou tudo se lambendo e diante do espelho para nada perder de si mesma. Encontrar-se consigo própria era um bem que ela até então não conhecia. Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou. Não devia nada a ninguém e ninguém lhe devia nada (HE, 41-42).

E porque o desejo é alegria*, virtude que dá, e não falta ou procura* (Deleuze; Parnet 1998:81), de vez quando ela entrava em estado de graça, júbilo sem explicação:

> Um dia teve um êxtase. Foi diante de uma árvore tão grande que no tronco ela nunca poderia abraçá-la. Mas apesar do êxtase ela não morava com Deus. Rezava indiferentemente. Sim. Mas o misterioso Deus dos outros lhe dava às vezes um estado de graça.
>
> (...) Às vezes a graça a pegava em pleno escritório. Então ela ia ao banheiro para ficar sozinha. De pé e sorrindo até passar (HE, 63).

Desejar não é de forma alguma algo fácil, é um pathos. Se é uma vontade de potência, em termos nietzschianos, essa vontade é algo do qual não somos conscientes, é potência do inconsciente, portanto, como Macabéa, há que estar à altura do nosso corpo frágil.

> – Porque é que você me pede tanta aspirina? Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro.

– É para eu não me doer.
– Como é que é? Hein? Você se dói?
– Eu me dôo o tempo todo.
– Aonde?
– Dentro, não sei explicar (HE, 62).

Todas essas conexões ou desdobramentos do desejo formam o corpo-sem-órgão-macabéa. Não nos servem os aparatos interpretativos sociais, antropológicos, agendas macropolíticas, pautas identitárias, humanistas, feministas que reivindiquem a legitimação do sujeito Macabéa como órfã, nordestina, imigrante, mulher, pobre, oprimida, como corpo organizado ou rosto cifrado. É certo, a única "espontaneidade" do desejo é não querer ser explorado, subjugado, sujeitado, mas como, potente e politicamente advertem Deleuze e Parnet, *nunca se fez um desejo com não-quer. Não querer ser subjugado é uma proposição nula. Em compensação, qualquer agenciamento expressa e faz um desejo construindo o plano que o torna possível, e, tornando-o possível, o efetua* (1998:78). Numa política do desejo não há sujeito nem objeto, há somente fluxos de inconsciente, potências em formação. Enquanto houver a dialética constituído-constituinte, poder-empoderamento, haverá espaço governável. Não há dúvida que o desejo é assunto do povo, assunto da minoria – o poder é conservador, quer preservar seus privilégios, sua casta, sua casa, sua cor - ; desse modo, quanto mais as forças se organizam em função de determinados critérios, ainda que sejam supostamente revolucionários, menos possível se tornam as sublevações do desejo. O desejo sempre pode encontrar linhas molares que lhe objetiva ou subjetiva. Clarice nos dá um exemplo através do personagem Olímpico, namorado de Macabéa, que como ela, era nordestino, pobre, povo, oprimido. Mas ele era 'sabido', tinha discurso: *E não é que ele dava para fazer discurso? Tinha o tom*

cantado e o palavreado seboso, próprio para quem abre a boca e fala pedindo e ordenando os direitos do homem (HE, 44). Tinha demasiadamente capturado, organizado e rostificado seu desejo: *Sou muito inteligente, ainda vou ser deputado* (HE, 44), *não é que ele terminou mesmo deputado? E obrigando os outros a chamarem-no de doutor* (*Idem*). Há um empoderamento de Olímpico que passa diretamente pela questão alimentar como regime de forças legislado num corpo que se quer autoritário:

> Ele, para impressionar Glória e cantar logo de galo, comprou pimenta-malagueta das brabas na feira dos nordestinos e para mostrar à nova namorada o durão que era mastigou em plena poupa a fruta do diabo. Nem sequer tomou um copo de água para apagar o fogo nas entranhas. O ardor quase intolerável no entanto o enrijeceu, sem contar que Glória assustada passou a obedecê-lo (HE, 65).

O desejo, pois, é assunto do povo, mas não como força a ser constituída, organizada e governada (ainda que seja por si mesmo, o eu, a consciência, o último e eficaz ditador) –, o desejo, como argumentam Deleuze e Parnet, *só pode ser atingido no ponto onde alguém é privado do poder de dizer Eu. Longe de tender para um objeto, o desejo só pode ser atingido no ponto em que alguém já não procura ou já não apreende um objeto e tampouco se apreende como sujeito* (1998:72) –, senão como força que destitui o poder, destitui a necessidade de governo. O povo, em todos os casos, não existe, é algo a ser permanentemente inventado. Inventar um povo, isto é, uma possibilidade de vida, é uma saúde política e pensamental, produzir um corpo suficientemente veloz para evadir-se dos buracos negros do poder *construindo uma força que não seja uma organização* (Tiqqun 2014). Uma política do desejo, dessa maneira, assemelha-se mais aos vírus, forças não-orgânicas que espalham suas partículas virais numa maquinaria de sínteses proteicas e energias metabólicas, produzindo uma ingovernança. No mais, como

formidavelmente formula Tiqqun, *não é o povo o que produz o levantamento, é o levantamento o que produz seu povo, ao suscitar a experiência e a inteligência comum*, ou seja, as insurreições não têm nada a ver com ideologias políticas, são agenciamentos éticos e desejantes. Nesse sentido, Guattari em *Conversações* com Deleuze (1992) diz que toda *posição de desejo*, a mais mínima e local que seja, termina por questionar o poder e abrir-lhe uma fenda de fuga. Disso se trata o desejo, de provocar fugas por onde os fluxos escapem dos códigos individuais, sociais, políticos, de todos os códigos que inibem as convulsões de suas ontogêneses: *o desejo é revolucionário porque quer sempre mais conexões e agenciamentos* (Deleuze; Parnet, 1998:64). Macabéa, no seu regime ou campo de forças existencial, não parou de produz vazamentos, flutuações e escoamentos – *ela só sabia mesmo era chover* (HE, 63) –. Perdida na multidão, na praça pública, na rua, na hora crepuscular – *crepúsculo que é hora de ninguém* (HE, 64) – ela forma um sussurro, um canto coral, uma rede vital e imperceptível, uma ciranda de átomos, uma ingovernança: *Era supersônica de vida. Ninguém percebia que ela ultrapassava com sua existência a barreira do som* (HE, 53). Macabéa-chusma-chama, morfogênica, extensas nuvens moleculares que o desejo colapsa para formar um embrião estelar. Macabéa, meu pião, minha estrela dançarina. Gira gira gira gira

Formando espaços aéreos, desterritorializados:

a alma mais extensa, a que mais longe pode extraviar-se em si mesma [105]

O que é, o que se lança ao devir[106]

105 Nietzsche 2004: 104-17[40].

106 *Ibidem*

Gira gira gira gira, *ar energético*, núcleo convectivo:

circula retendo constantemente sua circulação[107]

Materializa a inclinação: tangência e contingência

Produz o equilíbrio no espaço da queda: levante

Cai lentamente,

Macabéa,

corpo careado: material poroso: terra ramificada: nervuras do sertão:

vazio fecundo de circunstâncias, danças de fogo e óvulos de morango

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

107 A maior parte das estrelas se formam a partir de grandes nuvens moleculares que se concentram formando uma densidade massiva onde a temperatura vai aumentando e, consequentemente, a pressão, até colapsar e atingir um equilíbrio hidrotástico (balanço entre o campo gravitacional e o gradiente de pressão).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[CONCLUSÃO]

os atravessamentos da travessia

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para dizer a verdade, não tenho a menor vergonha de, não sendo nada, ser tão poderoso: é que nós somos modestamente o nosso processo. Eu pertenci a meus passos, um a um, à medida em que estes avançavam e constituíam um caminho e construíam o mundo.

C. Lispector

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Ulisses desce da nau. Já não se sabe se deu com um abismo ou com seu destino ou mesmo se o abismo é o seu destino. Já não pergunta pelas sereias, pelo seu canto, por ceras e artimanhas. É manhã. Ulisses põe os pés na praia. Um prazer lúbrico assanha sua pele, o calor dos grãos acende um sorriso no seu rosto. Na boca um gosto de saliva, quase embriagado, contrai a língua no céu da boca como quem assobia a primeira sílaba. Mas não diz nada, engole o silêncio. Uma gaivota traduz o azul do universo num grito intraduzível: aaah aaaah aaaah! – repete a ave desaparecendo no firmamento. Ele fica um momento parado, sentido o mundo todo em movimento nas gotículas de suor salgado nascidas do encontro do seu corpo com o queimor do espaço. Um cheiro de maresia atravessa sua blusa e ganha uma fuga nas moléculas marinhas. Ulisses dá o primitivo passo. A confusão da luz do sol com a transparência da água devolve-lhe um eclipse. Com inesperada ternura, junta seu movimento ao escuro do incidente. Muito fisicamente, abaixa-se e desenha um germe na areia. Sabe que outros navegantes, ao desembarcarem, cansados da viagem, terão fome, então, num gesto infantil, alegre e fértil, rabisca alguns frutos.

Quem pode desenhar uma árvore sem tornar-se árvore? [108]

Como fazer uma travessia sem ser atravessada por ela?

Como criar uma cartografia heterotópica de sensações sem que as forças larvares do mundo, as contrações sinestésicas da existência não nos conduzam às metamorfoses caósmicas, tornando-nos uma molécula ou germe, *um componente de fuga que se furta à sua própria formalização*?

Onde, então, começa uma pesquisa? – No sim, no meio

[108] Nietzsche 2004:93 -17[7].

Onde termina uma pesquisa? – No meio, no sim

O ponto de partida não é uma realidade dada, não há algo que nos sirva de plataforma desde onde nos lançarmos em busca de fundamento. *O pensamento começa com um salto*. O ponto de partida é um sim-salto: uma quebra e uma dobra. Nem sequer um vazio, senão uma ruga, um risco, um vazio experimentável nas irrupções ontogênicas e movimentos emaranhados do corpo forçado a pensar. A pesquisa, assim, não se acomoda em resultados e demonstrações, tampouco se apresenta como caos. Ela é um traço no caos que cria um campo de composição, uma consistência permeável e heterogênea que age contra e com o caos, quer dizer, ao mesmo tempo que ar-risca um território, um ritornelo, dá passagem para suas linhas de fuga e desterritorializações. Essa tese – não esqueçamos que essa palavra nos evoca uma ocupação, nomeação de defesa de um lugar, a demarcação de um território e com ele todas as consignas do poder – é heterotópica não porque quer ocupar um lugar-outro ou um lugar dissidente (movimento, ao fim e ao cabo, demasiado dialético e negativo), senão porque quer fazer do espaço (pensamental) uma afirmação do simulacro, uma afirmação da diferença, quer fazer do espaço uma experimentação não apropriável (portanto, política, ética e estética). Há matérias, matérias sutis e móveis, matérias de grossor imperceptível: fluxos, forças, intensidades que o exercício da pesquisa – quando, igualmente, exercício de uma sensibilidade transcendental –, não regula ou controla, senão ritmiza. É no ritmo que conectamos *a ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro.* Escrever, pesquisar, pensar, antes que fundar um território, cria uma circulação, um circuito, *uma geometria fugaz que se escoa ao sabor das sombras das vagas do mar*, *un pasillo de rincones infinitos.* São linhas que vacilam entre uma

pergunta-problema e uma questão-saber: *Derrumbo mis cuatro paredes por ti. Salto verjas, abro ventanas, reviento cerrojos porque yo no tengo casa, sólo un horizonte que ofrecerte.* Escrever, portanto, é voltar ao ponto zero-mínimo-vital, à *força dos elementos e voz do abismo* que faz circular partículas assignificativas, átomos de tempo, intensidades puras numa taquigênese somente experimentável nos devires da escrita: *E era também o mínimo, pois tratava-se, ao mesmo tempo, de um macrocosmo e de um microcosmo. Eu me sei assim como a larva se transmuta em crisálida: esta é minha vida entre vegetal e animal* (ALP, 147). No entanto, *como prolongar o nascimento pela vida inteira?* (ALP, 128). Essa é a questão da sensibilidade transcendental, da sensibilidade inteligente, como atualizar o virtual, como criar? Que cada corpo, no exercício de sua verdade ética, na maximização de sua potência, encontre sua questão-saber. A minha aposta quer encontrar, em travessias perversas (*se é verdade que a perversão implica uma estranha arte das superfícies*) e clandestinas pelas geografias nômades, fractais, intensivas e intricadas das sensações, pelo *pensar-sentir* clariciano o corpo sem órgão do pensamento, a matéria-alegre do mundo, a matéria-viva da escrita.

Essa cartografia, assim, nada mais é do que uma carta de amor (toda escritura é uma carta de amor; o amor é a violência que força a pensar), um mapa sem começo nem fim, sem origem

Amada Clarice,

Escrevo-te para dizer:

Sim *Tudo no mundo começou com um sim,*
uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[BIBLIOGRAFIA]

> Buscar as fontes, as influências é satisfazer o mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, já lidas: são citações sem aspas.
>
> *R. Barthes*

ACKERMAN, Diane (1992): *Una historia natural de los sentidos*. Trad. César Aira. Barcelona: Anagrama.

AGAMBEN, Giorgio (1993): *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editoral Presença.

AGAMBEN, Giorgio (1999): *A ideia de prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia.

AGAMBEN, Giorgio (2007): *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo.

AGAMBEN, Giorgio (2009): *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícios Nicastro Honesko. Chapecó: Argos.

ALEIXO, F. M. (2007): *Corporeidade da voz*: Voz do ator. Campinas: Editora Komedi.

ANDRÉS, Ramón (2008). El mundo en el oído: el nacimiento de la música en la cultura. Barcelona: Acantilado.

ARRIGUCI JÚNIOR, David (1994): *Leitura*: entre o fascínio e o pensamento. São Paulo: FDE.

ARTAUD, Antonin (1975): *Para terminar con el juicio de dios*. Trad. María Irene Bordaberry e Adolfo Vargas. Buenos Aires: Ediciones Caldén.

ARTAUD, Antonin (2012): *Cartas a André Breton*. Trad. Jaume Pomar. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.

BACHELARD, Gaston (2003): *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes.

BATAILLE, Georges (1989): *A literatura e o Mal*. Trad. Suely Bastos. São Paulo: L&PM.

BARROS, Manoel DE (2004): *Ensaios fotográficos*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record.

BARROS, Manoel DE (2007): *O livro das ignorãças*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record.

BARTHES, Roland (1975): *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.

BARTHES, Roland (1987): *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70.

BARTHES, Roland (1984): *A câmera clara*: notas sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BARTHES, Roland (1987): *O prazer do texto*. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva.

BARTHES, Roland (2002): *Variaciones sobre la escritura*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland (2003): *Como viver juntos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

BARTHES, Roland (2003b): *O Neutro*. Notas de Cursos e Seminários no Collège de France,1977-1978. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes. pp. 86.

BARTHES, Roland (2004): *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes.

BARTHES, Roland (2004b): *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes.

BARTHES, Roland (2007): *Crítica e verdade.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva.

BENJAMIN, Walter (1984): *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

BENJAMIN, Walter (2006): *Passagens*. Trad. Irene Aron; Cleonica Moura. Belo Horizonte: Editora UFMG.

BERGSON, Henri (1999): *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.

BERGSON, Henri (2005): *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes.

BERGSON, Henri (2006): *O pensamento e o movente*: ensaios e conferências. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes.

BLANCHOT, Maurice (1987): *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.

BLANCHOT, Maurice (2005): *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes.

BLANCHOT, Maurice (2005): *El libro por venir*. Trad. Cristina de Peretti; Emilio Velasco. Madrid: Trotta.

BLANCHOT, Maurice (2008): *La conversación infinita*. Trad. Isidoro Herrea. Madrid: Arenas Libros.

BORELLI, Olga (1981): *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CAGE, John (1999): *Escritos al oído*. Trad. Carmen Prado. Murcia: Librería Yerra.

CARMO, Alexandra Margarida Moreira do (2014). Henri Maldiney: vertigem da existência e arte existencial. Tese de Doutoramento em Filosofia. Universidade de Lisboa, Departamento de Estética e Filosofia da Arte.

CARSON, Anne (2014): *Decreación*. Trad. Jeannette L. Clariond (Ed. Bilíngue). Madrid: Vaso Roto.

CARSON, Anne (2015): *Eros*: poética del deseo. Trad. Inmaculada C. Pérez Parra. Madrid: Editorial Dioptrías.

CARVALHO, Katyuscia (2015): *Vermelho Rupestre*. São Paulo: Patuá.

CHAR, René (1962): *O nu perdido e outros poemas*. Trad. Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras.

CHRISTENSEN, Iger (2014): *Alfabeto*. Trad. Francisco J. Uriz (Ed. Bilingüe) Coyoacán(México): Sexto Piso.

CHRISTENSEN, Iger (2015): *Eso*. Trad. Francisco J. Uriz (Ed. Bilingüe). Coyoacán(México): Sexto Piso.

CIXOUS, Hélène (1999): *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus.

CIXOUS, Hélène (2006): *La llegada a la escritura*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.

CIXOUS, Hélène (2009): *El amor del lobo*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Madrid: Arena Libros.

CIXOUS, Hélène (2010): *Poetas en pinturas*: escritos sobre arte: de Rembrandt a Nancy Spero. Trad. Javier Bassas, Joana Masó. Vilaboa (Pondevedra): Ellago.

COCCIA, Emanuel (2008): *Filosofía de la imaginación*. Trad. María Teresa D'Mesa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

COCCIA, Emanuel (2010): *A vida sensível.* Trad. Diego Cervelin. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie.

CORBIN, Alain (1987): *Saberes e odores*: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX. Trad. Ligia Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras.

CULLER, Jonathan (1978): *La poética estructuralista*. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura. Barcelona: Anagrama.

DE LANDA, Manuel(2011): Viviendo al borde del caos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WPehhzDplLI

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

DELEUZE, Gilles (1983): *A imagem movimento*. Trad. Stella Senra São Paulo: Editora Brasiliense.

DELEUZE, Gilles (1988): Abecedário de Deleuze. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wxIqWlrVdBc. Acesso em: 20 de maio de 2016.

DELEUZE, Gilles (1991): *A dobra*: Leibniz e o barroco. Trad. Luz Orlandi. Campinas (SP): Papirus.

DELEUZE, Gilles (1992): *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles (1997): *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34.

DELEUZE, Gilles (2000): *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água.

DELEUZE, Gilles (2002): *Espinosa*: filosofia prática. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta.

DELEUZE, Gilles (2002b): "A imanência: uma vida". *Educação e realidade* 27(2):10-18.

DELEUZE, Gilles (2003): *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro; Forense Universitária.

DELEUZE, Gilles (2004): *A ilha deserta e outros textos*. Tradução coletiva Iluminuras. São Paulo: Iluminuras.

DELEUZE, Gilles (2005): *Imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.

DELEUZE, Gilles (2005b): *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense.

DELEUZE, Gilles (2005): *La isla desierta y otros textos*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-Texto.

DELEUZE, Gilles (2006): *En medio de Spinoza*. Trad. Equipe Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.

DELEUZE, Gilles (2007): *Pintura: el concepto de diagrama*. Trad. Equipe Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus.

DELEUZE, Gilles (2009): *Francis Bacon:* lógica de la sensación. Madrid: Arenas Libros.

DELEUZE, Gilles (2017): *Espinosa e o problema da expressão*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles. (2010): *Sobre o teatro*: um manifesto de menos. O esgotado. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

DELEUZE, Gilles. (1992): *L'épuisé, Samuel Beckett. Quad et autres pièces pour théatre*. Paris: Minuit. Trad. Raúl Sánchez Cedillo. Disponível em: http://imperceptibledeleuze.blogspot.com.es/2016/05/el-agotado.html

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1995): *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, v.1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1995b): *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, v.2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1996): *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, v.3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1997): *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, v.4. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1997b): *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia, v.5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2003): *Kafka para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2010): *O que é filosofia*. Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1993): *¿Qué es la filosofía?*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claret (1998): *Diálogos*. Trad. Elena Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta.

DELIGNY, Ferdinnd (20015): *Aracniano e outros textos*. Trad. Lara de Malimpensa. São Paulo: N-1.

DERRIDA, JACQUES (2010): *Força da lei*: o fundamento místico da autoridade. Trad. Leyla Perrone Moisés. Sumaré-SP: Martins Fontes.

DERRIDA, Jacques (2011): *El tocar, Jean Luc-Nancy*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.

DERRIDA, Jaques (2012): *Pensar em não ver*: escritos sobre a arte do visível (1979-2004). Trad. Marcelo Jacques de Morais. Florianópolis: Ed. da UFCS.

DERRIDA, Jaques (2013): *Decir el acontecimiento, ¿es posible?*. Trad. Joana Masó; Javier Bassas. Pontes Caldelas (Pontevedra): Ellago.

DERRIDA, Jaques (2013b): *Artes de lo visible (1979-2004).* Trad. Julian Santos Guerrero. Madrid: Arena Libros.

DIDI-HUBERMAN, George (2007): *La imagem mariposa*. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito e Co.

DIDI-HUBERMAN, George (2009): *Ser cráneo:* lugar, contacto, pensamiento, escultura. Trad. Rosario Ibañes Jalón. Valladolid: Cuatro ediciones.

DIDI-HUBERMAN, George (2013): *Cuando las imágenes tocan lo real*. Trad. Ines Bértolo Fernández. Madrid: Circulo de Bellas Artes

DIDI-HUBERMAN, George (2015): *En la cuerda floja*. Trad. Mariel Manrique e Hernán Marturet. Santander: Shangria.

DIDI-HUBERMAN, George (2015b): *Fasmas*: ensayos sobre la aparición 1. Trad. Julián Mateo Ballorca. Santander: Shangria.

DIDI-HUBERMAN, George (2015c): *Falenas*: ensayos sobre la aparición 2. Trad. Julián Mateo Ballorca. Santander: Shangria.

DURAS, Marguerite (1974): *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco.

EMPÉDOCLES (2006): Fragmentos. In: *Os Pré-Socráticos*. Trad. José Calvante de Souza. São Paulo: Editora Nova Cultural.

FIADEIRO, João; EUGÉNIO, Fernanda (2012): " O encontro é um ferida". Excerto da conferência-performance Secalharidade, Culturgest. Disponível em: https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf

FONTELA, ORIDES (2006): *Poesia reunida* (1969-1996). São Paulo Coisac Naify.

FOUCAULT, Michel (1979): *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal.

FOUCAULT, Michel (1984): *O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa. Rio de Janeiro: Edições Graal.

FOUCAULT, Michel (1999*): As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*. Trad. Ángel Gabilondo. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós

FOUCAULT, Michel (1999*): A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola.

FOUCAULT, Michel (2001): *Ditos e escritos. Estética*: literatura e pintura, música e cinema. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3.

FOUCAULT, Michel (2013): *O corpo utópico e as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1.

FOUCAULT, Michel (2010): *El cuerpo utópico y las heterotopías*. Trad. Victor Goldstein. Buenos Aires: Nueva Visión.

GAIO, Raquel (2017): "Nascer pra dentro". Disponível em: http://sensacaodevioleta.blogspot.com.es/2017/05/nascerpra-dentro-como-uma-especie-de.html

GARCÉS, Marina (2009): *Entre nosostros*. La comunitat inconfessable. Disponível em: http://blogs.llull.cat/venezia2009/?p=1229

GARCÉS, Marina (2013): *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

GARCÉS, Marina (2015): *Filosofía inacabada*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

GARCÉS, Marina (2016): *Fuera de clase*. Textos de filosofía de guerrilla. Barcelona: Galacia Gutenberg.

GASQUET, Joachi (2009): *Cézanne:* lo que vi y lo que me dijo. Trad. Carlos Manzano. Madrid: Gadir.

GIL, José. *A comunicação dos corpos*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sCUpPp6uIAo

GIL, José; LINS, Daniel (2008). *Nietzsche, Deleuze*: jogo e música. São Paulo: Forense Universitária.

GUATTARI, FÉLIX (1992): *Caosmose*. Um novo paradigma estético. Trad. Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34.

GUATTARI, Féliz (2013): *Líneas de fugas*: por otro mundo de posibles. Trad. Pablo Ariel Ires. Buenos Aires: Cactus.

HARDT, Michael (1996): *Uma aprendizagem em filosofia*. Trad. Sueli Cavensh. São Paulo: Editora 43.

HOLANDA, Aurélio B. Ferreira (1975): *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

HUSSERL, Edmund (1980): *Experiencia e juicio*: investigaciones acerca de la genealogía de la lógica. Trad. Jas Reuter. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

JAQUET, Chantal (2014): *Filosofia do odor*. Trad. Michel Jean Maurice Vicent e Maria Angela Máralém da Fonseca. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

KANDINSKY, Wassily (1995). *Puntos y lineas sobre el plano*. Trad. Roberto Echevarren. Barcelona: Labor.

KLEE, Paul (1979): *Teoría del arte moderno*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires: Ediciones Caldén.

LAPOUJADE, David (2017): *As existências mínimas*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: N-1.

LINS, Álvaro (1946): Jornal de crítica: Romances. Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 17 mai. 1946.

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

LISPECTOR, Clarice (1995): *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

LISPECTOR, Clarice (1995b): *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.

LISPECTOR, Clarice (1998): *Água viva*. Rio de janeiro: Rocco

LISPECTOR, Clarice (1998b): *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de janeiro: Rocco.

LISPECTOR, Clarice (1998c): *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco.

LISPECTOR, Clarice (1998d): *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco.

LISPECTOR, Clarice (1998): *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco.

LISPECTOR, Clarice (1999): *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco.

LISPECTOR, Clarice (1999b): *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco.

LISPECTOR, Clarice (2002): *Correspondências*. Org. Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco.

LISPECTOR, Clarice (2004): *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco.

LISPECTOR, Clarice (2005): *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco.

LISPECTOR, Clarice (2007): *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco.

LISPECTOR, Clarice (2012): *O lustre*. Lisboa: Relógio d'água.

LISPECTOR, Clarice (2013): *Palavras*. Org. Roberto Côrrea do Santos. Rio de Janeiro: Rocco Digital.

LAPOUJADE, David (2017): *Existências mínimas*. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: N-1.

LOPES, Silvina Rodrigues (2012). *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da feira.

LUCRÉCIO (1985): *Da natureza*. In: Antologias de textos. Trad. Agostinhos da Silva. São Paulo: Abril Cultural.

LYOTARD, Jean-François (1974): *Discursos figuras*. Trad. Josep Elias; Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gili.

LYOTARD, Jean-François (1997): *Lectura de infancia*. Trad. Agoff de Ramos e Irene M. Buenos Aires: Eudeba.

LYOTARD, Jean-François (1998): *Lo inhumano*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Mantial.

MAILLARD, Chantal (2001): *Filosofía en los días críticos*. Diarios 1996-1998. Valencia: Pré-textos.

MALDINEY, Henri (2016): "La estética de los ritmos". *Cuadernos materiales* 1:38-57.

MARCIAL, Mónica Quiroz (2010): Semiótica del olor. Tese de Doutoramento, Universidade Nacional Autónoma de México, Facultade de Filosofia e Letras.

MATURANA, Humberto (1982): *Aprendizagem ou a deriva ontogênica*. Disponível: https://redes.org.br/wp-content/uploads/2016/05/MATURANA-Humberto-1982-Aprendizagem-ou-deriva-ontog%C3%AAnica.pdf

MENEGHIN, Augusto (2015): *O mar sem nós*. Bragança Paulista (SP): Urutau.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1991*): Signos*. Trad. Paulo Azevedo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1999*): Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2007): *O visível e o invisível*. Trad. Armando Mora D'Oliveira e José Arthur Gianotti.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2013): *O olho e o espírito*. Trad. Cassio Arante Leite. São Paulo: Cosacnaify.

MICHAUX, Henri (1983): *Ecuador:* diario de una viaje. Trad. Cristobál Serra. Barcelona: Tusquets.

MILLER, Jussara (2007): *A escuta do corpo*: sistematização da técnica Klaussa Viana. São Paulo: Summuns.

MITRY, Jean (1974): *Historia del cine experimental*. Trad. Javier Herrera. Valencia: Amorós.

MONTE, Marisa; ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos. A primeira pedra. In: MONTE, MariSA. *Infinito Particular***.** Rio de Janeiro: EMI Europe Generic, 2006. CD.

NANCY, Jean-Luc (2013): *Archivida* Trad. Marie Bardet, Valentina Bulo. Buenos Aires: Quadrata.

NANCY, Jean-Luc (2015): *El goce*. Trad. Mercedes Noriega Bosh. Madrid: Pasos Perdidos

NANCY, Jean-Luc (2016): *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena.

NEGRI, Antonio; HARDT, Michael (2001): *Império*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo, Rio de Janeiro: Record.

NIETZSCHE, Friedrich (1998): *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras.

NIETZSCHE, Friedrich (2004): *Fragmentos póstumos*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Abada Editores.

NIETZSCHE, Friedrich (2006): *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras.

NUNES, Benedito (1989): *O drama da linguagem*: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo.

OLIVEIRA Francisco Zmekhol Nascimento de (2013). A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Estadual de Campinas. Departamento de Processos Criativos.

ONFRAY, Michel (1999): *El vientre de los filósofos*. Trad. Silvia Kot. Buenos Aires: Perfil Livros.

PARDO, José Luis (1991): *Sobre los espacios, pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

PARDO, José Luis (1992): *Las formas de la exterioridad.* Barcelona: Pré-texto.

PELBART, Peter Pál (2007): "Mutações contemporâneas". *Estéticas da biopolítica* – Audivisual, política e novas tecnologias. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/cep/peter_pal.htm

PELBART, Peter Pál (2008): "Poder sobre a vida, potência da vida". *Lugar Comum* 17:33-43.

PENONE, Giuseppe (1999): *Respirar la sombra*. Trad. Nadia Poloni, José Antonio de Prado Díez. Santiago de Compostela: CGAC.

PIZARNIK, Alejandra (2010): *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

PLATÓN (1988): *Diálogos*. Trad. M. Martínez Hernández. Madrid: Editorial Gredos.

QUILICI, Cassinano Sydow (2004): *Antonin Artaud: teatro e ritual.* Coimbra: Annablume.

RAMOS, Nuno (1993): *Cujo*. São Paulo: Ed. 34.

RAMOS, Francisco (1994): *Guía de la Música Clásica Grabada*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

RANCIÈRE, Jacques (2002): "¿Existe una estética deleuziana?" In: *Gilles Deleuze*: una vida filosófica. Colombia: Revista Sé cauto e Revista Euphorion.

RANCIÈRE, Jacques (2005): *A partilha do sensível*. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EIXO experimental org.; Editora 34.

RANCIÈRE, Jacques (2009): *La palabra muda: ensayos sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

ROSA, João Guimarães (2001): *Grande Sertão*: Veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SÁ, Olga de (1979): *A escritura de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Vozes.

SALLES, Cecília (2004): *Gesto inacabado*. São Paulo: Anna Blume.

SANT'ANNA, Affonso Romano de (1973): *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2. ed. Petrópolis: Vozes.

SANTOS, Neli Edite dos (1999): A crítica jornalística sobre clarice lispector (1943-1997). Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

SERGUILHA, Luís (2017): *Plantar rosas na barbárie*. Valença: Poética edições.

SERRES, Michel (1993): "La distribución del caos". *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 13:27-34.

SERRES, Michel (1993b): *Filosofia mestiça*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

SERRES, Michel (1994): *El nacimento de la física en el texto de Lucrecio*: caudales e turbulencia. Trad. José Luis Pardo Torío. Valencia: Pre-Textos.

SERRES, Michel (2001): *Os cinco sentidos.* Filosofia dos corpos misturados. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil.

SERRES, Michel (2008): *Ramos*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil.

SIMONDON, Gilbert (2007): *El modo de existencia de los objetos técnicos.* Trad. Margarita Martínez, Pablo Esteban Rodríguez. Buenos Aires: Promoteo Libros.

SIMONDON, Gilbert (2009): *La individuación a la luz de las nociones de forma y información.* Trad. Pablo Esteban Rodríguez. Buenos Aires: Cactus.

SIMONDON, Gilbert (2012): *Curso sobre la percepción.* Trad. Pablo Esteban Rodríguez. Buenos Aires: Cactus.

SKINNER, B. F. (2006): *Sobre o behaviorismo*. Trad. Maria da Penha Villalobos. São Paulo: Cultrix.

SKODA, Vladimir (1995). Atelier 340, Bruxelles. Disponível em: https://www.artpress.com/1995/11/01/vladimir-skoda-atelier-340-bruxelles-7-juillet-29-octobre-1995/

SOARES, Bernardo (1998): *Livro do desassossego*. Obras de Fernando Pessoa/4. Lisboa: Assírio & Alvim.

SOURIAU, Étienne (2017): *Los diferentes modos de existencia*. Trad. Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus.

SOUSA, Carlos Mendes de (2000): *Clarice Lispector*: figuras da escrita. Braga: Universidade do Minho-Centro de estudos Humanísticos.

SÜSKIND, Patrick (1985): *O perfume*: a história e um assassino. Trad. Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Record.

TEOGNIS (1981): *Líricos griegos, elegíacos y yambográficos arcaicos* (Siglo VII-V a.J.C). Francisco Rodríguez Adrados (ed.). Madrid: CSIC, 1981.

TIQQUN (2015): *Comité invisible: a nuestros amigos*. Diponível em: http://tiqqunim.blogspot.com.es/2015/12/a-nuestros-amigos.html

ULPIANO, Claudio (1988): Pensamento e liberdade em Espinosa. Disponível em: https://acervoclaudioulpiano.com/2017/09/03/pensamento-e-liberdade-em-espinosa/

ULPIANO, Claudio (1995): Plano de imanência esse turbilhão de luz. Aula de 19/07/1995. Disponível em: https://acervoclaudioulpiano.com/2017/11/27/aula-de-19071995-plano-de-imanencia-um-fulgor-de-luz-dourada/

VELOSO Caetano. Cajuína. In: VELOSO, Caetano. *Cinema transcendental***.** Nova Iorque: Verve Record (Universal Music Group), 1979. LP.

WISNIK, J. M. (1999): *O som e o sentido*: uma outra historia das musicas. São Paulo: Companhia das Letras.

ZAMBRANO, María (1971): *Obras reunidas*. Madrid: Ediciones Aguilar.

ZAMBRANO, María (1977): *Claros del bosque*. Barcelona, Caracas, México: Seix Barral.

ZAMBRANO, María (1984): *De la aurora.* Madrid: Turner.

ZAMBRANO, María (1992): *El hombre y lo divino*. Madrid: Siruela.

ZOURABICHVILI, François (2004): *O vocabulario de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Centro de Interdisciplinar de Estudos em Novas Tecnologias e Informação/Unicamp. Disponível em: http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/wpcontent/uploads/2010/05/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf . Acesso em: 03 de out. 2015.

ZOURABICHVILI, François (2004b): *Una filosofía del acontecimiento*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrartu.

ZOURABICHVILI, François (2014): *Spinoza:* una física del pensamiento. Trad. Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus.