

revento com Escrevendo com  
o com Escrevendo com Es  
evendo com Escrevendo co  
o com Escrevendo com Es  
om Escrevendo com Escre

# CLARICE LISPECTOR

nte Percurso de uma sensibilidade inteligente Per  
lidade inteligente Percurso de uma sensibilidade i  
teligente Percurso de uma sensibilidade inteligent  
sensibilidade inteligente Percurso de uma sensibi

**Carmen Ines Debenetti**

sibilidade inteligente Percurso de uma sensibida  
e inteligente Percurso de uma sensibilidade intelig  
uma sensibilidade inteligente Percurso de uma sen  
Percurso de uma sensibilidade inteligente Percur



o de uma sensibilidade inteligente Percurso de um  
eligente Percurso de u sensibilidade inteligente  
idade inteligente Percurso de uma sensibilidade in  
eligente Percurso de uma sensibilidade inteligent

*Escrevendo com*

**CLARICE  
LISPECTOR**



UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO RIO  
GRANDE DO SUL

---

Reitor

**Carlos André Bulhões**

Vice-Reitora e Pró-Reitora  
de Coordenação Acadêmica

**Patrícia Helena Lucas Pranke**

---

EDITORA DA UFRGS

Diretora

**Luciane Delani**

Conselho Editorial

**Carlos Eduardo Espindola Baraldi**

**Clarice Lehnen Wolff**

**Janette Palma Fett**

**João Carlos Batista Santana**

**Luís Frederico Pinheiro Dick**

**Maria Flávia Marques Ribeiro**

**Otávio Bianchi**

**Sergio Luiz Vieira**

**Virgínia Pradelina da Silveira Fonseca**

Luciane Delani, presidente

*Escrevendo com*  
**CLARICE**  
**LISPECTOR**

*Percurso de uma sensibilidade inteligente*

**Carmen Ines Debenetti**

© de Carmen Ines Debenetti

1ª edição: 2021

Direitos reservados desta edição:  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Revisão textual: Berenice Sica Lamas  
Revisão editorial: Marleni Nascimento Matte  
Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica: Clarissa Felkl Prevedello

A grafia desta obra foi atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 1º de janeiro de 2009.

**Carmen Ines Debenetti** possui graduação em Psicologia com Mestrado e Doutorado em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pós-doutorado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo. Colaboradora do Instituto Contemporâneo de Psicanálise e Transdisciplinaridade de Porto Alegre. Trabalha como docente de psicologia, tendo suas pesquisas voltadas à prática da experimentação da escrita como clínica no fazer docente.



---

D286e Debenetti, Carmen Ines  
Escrevendo com Clarice Lispector: percurso de uma sensibilidade inteligente [recurso eletrônico] / Carmen Ines Debenetti. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2021.  
264 p. : pdf

1. Psicanálise. 2. Escrita. 3. Filosofia. 4. Escrita - Criação. 5. Processos de subjetivação.  
6. Filosofia da diferença. 7. Lispector, Clarice. I. Título.

CDU 159.964.2

---

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.  
(Jaqueline Trombin– Bibliotecária responsável CRB10/979)

ISBN 978-65-5725-047-1

À Tania Mara Galli Fonseca, por compartilhar comigo o prazer pela escrita. Por afirmar um conhecimento que é pensamento inexoravelmente ligado à vida, o que tornou possível pensar a produção de conhecimento neste livro por um novo viés. E, assim, atuar fortemente para o necessário encantamento de nossa profissão. E ainda, mostrando-me um caminho por mim desconhecido.

À Clarice Lispector que um dia fez existir sua poesia, fazendo-se obra de arte. Por me inspirar viver o que se escreve. Por sustentar o enigma sem abrir mão de não explicar o que não pode ser explicado. Por habitar meus escritos, ser o abalo para o novo e criar rupturas em meu modo de escrever. Por fazer fissuras quando escreve, a ponto de me proporcionar a alegria de poder compor alguns conceitos.



Narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa.

Maurice Blanchot, em *O livro por vir*.

A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz. Minhas desequilibradas palavras são o luxo do meu silêncio. Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas – escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio.

Clarice Lispector, em *Água Viva*.



# Sumário

## Prefácio

Conversas com Carmen e Clarice: diabólicas fabulações..... 11

## Movimento I

### **Começo ao meio:**

**um meio qualquer onde se avança infinitamente..... 17**

Começando ao meio e com..... 17

Avançar para os sem começos aos sem-fins..... 23

A poesia não ousa dizer seu nome..... 28

Passos para a transfiguração..... 31

Corpo incorporante..... 35

Fazer o inconexo aclarar o obscuro..... 38

Um alarme para o silêncio..... 42

Pelo tempo, nasce a escrita..... 45

O que não existe insiste para vir-a-ser..... 49

Uma espécie de canto me ocasiona..... 51

Signo que estoura o enigma que o contém..... 54

## Movimento II

**Tempo de viver, tempo de escrever..... 57**

Pode a palavra literária fundar um mundo?..... 57

Resistir ao intolerável..... 70

O mundo desdobrado da literatura..... 77

## Movimento III

### **Aventuras de vidas sem nome:**

**a escrita como testemunho do inominável..... 87**

Do silêncio e da ausência à fala poética..... 87

À arte da linguagem cabe dizer a mais delicada sensibilidade..... 101

Poética para reencantar o mundo..... 112

Testemunhar o inominável para inventar outro mundo.....	125
Inventando uma outra linguagem.....	140

Movimento IV

**A insensatez da palavra:**

<b>a loucura no solo do texto.....</b>	<b>147</b>
--	------------

Movimento V

**Escrita:**

<b>poéticas do tempo .....</b>	<b>177</b>
--------------------------------	------------

O homem no escuro era um criador .....	177
--	-----

Em busca do tempo que precede as palavras .....	183
---	-----

Ser desadaptado, sua fonte .....	190
----------------------------------	-----

Como criar uma <i>língua it</i> .....	195
---------------------------------------	-----

O instante-já e os começos e descomeços .....	205
---	-----

Recomeça a cada dia duvidando, interrogando.....	214
--	-----

Movimento VI

<b>Sensibilidade inteligente .....</b>	<b>221</b>
--	------------

<b>Referências.....</b>	<b>255</b>
-------------------------	------------

# Prefácio

## Conversas com Carmen e Clarice: diabólicas fabulações

Foi como membro da banca de defesa da tese de doutorado de Carmen Ines Debenetti, no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que fiz a primeira leitura da obra *Escrevendo com Clarice Lispector: percurso de uma sensibilidade inteligente*. Naquele momento, ao concluir a leitura da tese, iniciei o exercício previsto no mandato social para um professor que compõe uma comissão julgadora. No curso da leitura uma certeza: tais comentários não passariam pela condição de uma arguição no seu estilo tradicional, menos ainda como julgamento. O que Carmen nos apresentava como tese de doutorado superava qualquer expectativa nesse sentido. Meu propósito, imediatamente, se modulou: o encantamento com o que acabava de ler me deixou sem palavras.

Agora, na condição de prefaciante da obra *Escrevendo com Clarice Lispector: percurso de uma sensibilidade inteligente*, revivo essa experiência: o que dizer? Um silêncio se instala. Um silêncio que me remete ao que ainda está por vir. Um estado germinal de um texto-prefácio. Um estado intensivo, anterior a qualquer delimitação de sentido. As palavras se escondiam, como numa brincadeira de crianças. Afinal, como prefaciatar essa obra que Carmen nos apresenta agora como uma obra-livro? O que dizer nessa situação de prefaciante? Os significados encontrados no dicionário da língua portuguesa não me pareciam satisfatórios para meus propósitos nessa nova condição, pois não pretendia introduzir ou descrever de forma “sucinta” o objetivo da obra, sua estrutura e seus conteúdos, conforme se espera, muitas

vezes, de um prefácio. Caía, também, essa condição de prefaciante, pois não é essa a postura aqui adotada. Seria possível antecipar ou sintetizar o que essa obra nos oferece? Que palavras usar?

Buscava palavras que não conhecia ou que tinha perdido! Palavras guardadas esperavam por mim, e se ofereciam, loucas de vontade de serem escolhidas. Toquei cada uma delas, cheirei, provei, abri frascos com odores variados, toquei muitas palavras, mas quais escolher? Quais palavras tinham o cheiro e o sabor dessa produção que a autora nos oferece?

Diria que é um “texto-menor”, rigoroso em seus conceitos e com belíssimo estilo literário, que nos deixa momentaneamente sem saber o que dizer, produzindo inquietações, dessubjetivação, desmanchamentos, desassossego no curso da leitura, mas afinal é exatamente essa a proposta de uma obra de arte. A cada capítulo uma nova surpresa. Livro “Máquina de Guerra” que desorganiza, desarruma e nos arranca violentamente dos lugares confortáveis que habitamos. Ao contrário da calma, portanto, desterritorialização, no sentido que povoa os escritos de Deleuze. Desterritorialização de territórios existenciais consolidados, desterritorialização de agregados de crenças, valores, relações sociais, linguagem, comportamentos, que conformam uma certa paisagem de vida. Desterritorialização, como um movimento através do qual vai se dando o desmanchamento destes territórios definidos.

Como fazer alianças com o invisível? Como não ficarmos aferrados ao visível da obra? Como nos desprender dos discursos instituídos? O livro é um convite irrecusável a, como a autora nos indica a partir de Clarice Lispector, não suportar viver em moldes preestabelecidos de um tempo petrificado pelos ponteiros do relógio. Tocar o invisível! Esse é o convite que a autora faz ao leitor: acessar essa camada virtual que espreita todas as formas dadas. Fabula diabolicamente uma escrita.

Carmen nos indica: narra-se o que não se pode relatar. A autora nos propõe uma escrita-narrativa. Benjamin afirma em suas obras que as narrativas estão deixando de ser o modo mais habitual de transmissão, pois não temos mais tempo para contar. Fracasso da *Erfahrung*. Narrar é um trabalho artesanal. A lógica do capital se opõe aos movimentos do artesão. Velocidade contemporânea do produtivismo se contrapondo à lentidão dos gestos artesanais. Na narração, como modo de transmissão, o que importa é transmissibilidade, o ato de narrar, e muito menos sua veracidade: “a consistência da verdade submergida por sua transmissão”. O que verdadeiramente importa, nos fala Benjamin, é um plano comum que se constrói entre narrador e leitor-ouvinte: partilhar experiências. Acessar esse plano comum e construí-lo, pois o comum é *heterogêneo e construído*, não implica homogeneidade, mas compartilhamento – *Erfahrung*. Narrar é traçar um plano comum, que inclui participação, inclusão, transversalização e tradução. Experiência coletiva. Trabalho e tempo partilhados. Atividade de narração: maneira de dar forma à matéria narrável, articulação mão e voz, gesto e palavra. Como contar história, histórias, História?

Benjamin analisa maneiras de escrever pautadas numa concepção de tempo homogêneo e linear, opõe um modo de escrever história pautada num “tempo de agora”, plano de imanência. Escrita como devir, como acontecimentalização. Trata-se de fazer intervir uma multiplicidade de processos constituintes, que são heterogêneos entre si. Na escrita-narrativa a preocupação não é com a precisão dos fatos, mas trazer no fluxo narrativo problemas, o que nos faz questão, e não sua fidedignidade, completude. Escrever-narrar é procedimento de acontecimentalização, fazendo surgir singularidades, tempo marcado por intensidade e brevidade, prenhe de outros possíveis. Cada história enseja uma nova história. Escreve-se, narra-se experiência... Mas de que experiência se trata? Não a *Erlebnis*,

privada, intimista, solitária, mas experiência que busca linhas de intensificação da vida, que agitam potências inesperadas e impensáveis, que produz outramento, podendo delinear trajetos eticamente mais dignos e marcados pela dilaceração, já que produz desmoronamento do que nos é caro e habitual. A dimensão intensiva da experiência é, pois, abertura a outrem, pautada numa ética que não é submissão a códigos morais universais e transcendentais. Abertura a outrem! Não se trata de uma experiência voltada para uma história tomada como individual e privada, portanto.

Abandona-se aqui a ideia de um sujeito prévio como condição para a experiência. Experiência é necessariamente uma experiência de eu-mundo-outro em que a objetivação de cada uma dessas “coisas” depende de uma relação na experiência. A primazia da experiência tem se dado, exatamente, em relação ao que chamamos de Eu, de Mundo e de Outro, postulados como realidades independentes uma da outra e independentes da experiência. Habitualmente toma-se o Eu como ponto de referência da experiência, que passa a ser o centro das análises. Mas, o Eu pode ser tomado recursivamente e descentralizado, já que a todo o momento nos vemos forçados a mudar em relação a nós mesmos e assumir uma multiplicidade, às vezes, vertiginosa, de formas subjetivas dispares e, frequentemente, inconciliáveis. Somos convocados a encarnar diferentes “eus” a todo instante (Eirado, 2009).<sup>1</sup>

Esse me parece o caminho trilhado por Carmen: toma a experiência na sua dimensão essencialmente coletiva, escritora-narradora e leitor-ouvinte estão envolvidos num “fluxo narrativo comum e vivo”, como o que nos mantém abertos a um estado de avaliação complexa daquilo que nos atinge nos encontros. A experiência tomada como uma dimensão ontológica e genética é a base da gestação dos modos

---

<sup>1</sup> Extraído de uma conversa por e-mail com o professor André do Eirado em 2009.

de existência. Experiência na sua dimensão estética, mostrando a historicidade daquilo que, muitas vezes, tomamos como independente da experiência. É essa a matéria de uma escrita-narrativa que essa obra nos favorece.

Algumas pistas ficam a partir do livro *Escrevendo com Clarice Lispector: percurso de uma sensibilidade inteligente*: uma aproximação da atividade de escrita à atividade artesanal, ritmos lentos, fragmentário, recusando explicações definitivas, deixando que a escrita admita diversas interpretações, abertura para outras conexões, criação de possíveis. Não se trata de acabamento essencial da narrativa. Sua riqueza? Ausência de esquemas globais de interpretação e explicação.

Mas o que fazer com tudo isso? Pergunta Carmen numa vibração intensa. A essa questão não há respostas certas, apenas indícios. A autora nos convoca, com a força que lhe é peculiar, a um “trabalho sobre a terra e sobre si”, a outra(s) “experiência(s)” de nós mesmos. Multiplica os possíveis sobre o plano de expressão: escrever seria ato que devém político para além de políticas de Estado ou de governo. Carmen fabula diabolicamente, fabulação na sua dimensão estético-política, que traça uma linha de fuga. Expressão como potência. Escrever como ato político. Carmen, uma fabuladora que produz realidade, não se limita a corresponder-lhe. Máquina de expressão que extravasa o momento histórico fazendo com que entremos numa linha de transformação ou se consolide numa terra por vir. Expressão que porta um movimento projetivo que viabiliza configurações outras de territórios, de forma intempestiva. Não tenho receio de afirmar que se trata de uma obra que cria condições de expressão de outros mundos possíveis, capazes de desencadear a transformação do mundo existente, quando recusamos uma vida bestificada no seu mínimo biológico. Sua escrita é dispositivo de enunciação coletiva, para uma congregação da multidão, segundo novas linhas e novos objetivos.

A obra nos convida ao risco de experimentar ritmos não antevistos, nos convoca a outros compassos que não aceitam sacrifícios feitos em nome da sobrevivência. O que temos sacrificado e como temos sacrificado para nos mantermos vivendo de forma medíocre? Como caminhar na direção de uma exclusão que ameaça os que não marcham na mesma cadência ou que pensam de viés, os enviesados? O convite feito pela autora não é excluir o que enviesa, mas desafiar a mediocridade, privilegiar os inúteis, a inutilidade, uma escrita produzindo possíveis, diabólicas fabulações, máquina literária que antecipa uma máquina revolucionária por vir, como nos indicou Gilles Deleuze.

Parafrazeando Kafka (1904), em Carta a Oscar Pollak, digo que *Escrevendo com Clarice Lispector: percurso de uma sensibilidade inteligente* é uma espécie de livro que nos fere e trespassa.

Se o livro que estamos lendo não nos acorda com uma pancada na cabeça, por que o estamos lendo? Porque nos faz felizes, como você escreve? Bom Deus, seríamos felizes precisamente se não tivéssemos livros e a espécie de livros que nos torna felizes é a espécie de livros que escreveríamos se a isso fôssemos obrigados. Mas nós precisamos de livros que nos afetam como um desastre, que nos magoam profundamente, como a morte de alguém a quem amávamos mais do que a nós mesmos, como ser banido para uma floresta longe de todos. Um livro tem que ser como um machado para quebrar o mar de gelo que há dentro de nós. *É nisso que eu creio.*

E eu também...

**Maria Elizabeth Barros de Barros**

Psicóloga, professora do Programa de Pós-Graduação em Educação/UFES.

## Movimento I

# Começo ao meio: um meio qualquer onde se avança infinitamente

### Começando ao meio e com

Este é um livro inventado. Nele se faz uma experimentação da escrita sobre linhas de fuga. Ele já não tem futuro nem passado. “Ele é assim”. Já não há fantasia – na experimentação nunca se sabe de antemão. Cria palavras para acolher os afetos que se produzem em seu percurso e, assim, deixa o método atordoado, prefere a arte porque inventa a cada passo o percurso. Não escreve sobre, nem de. Escreve com. Escreve com Clarice Lispector e escreve com o mundo, num corpo a corpo em choque, conspirando. Estar com é estar na estrada, exposto a todos os encontros e contatos e apreender a vibração da alma na passagem. Apenas a simpatia para lutar e combater. Não usa ideias cheias de hábitos: fica com os bichos, as crianças e os vegetais e joga fora os álibis lógicos. Daí que necessita inventar palavras de uma *língua it*. Também toma algumas de empréstimo, transfigura outras. Usa conceitos já criados, sobretudo os que deixam atônito qualquer homem, mas também transfigura alguns em outros e cria uns que insistem. Com coautores anônimos de um processo. E ainda com. Pois há muitos elementos na escrita. Nenhum deles preexistentes, mas como potência que está sempre se atualizando em novos contornos. Autora com autores, com as flechas que atravessam, com um povo por vir, com os compostos históricos, sociais e políticos.

Todo começo é um meio. “O meio está em toda a parte. Curvo é o caminho da eternidade” (Nietzsche, 2003, p. 170). Começo ao meio é o que cai, desviando rotas. É o choque, o abalo. As relações estão no meio, essa exterioridade é um protesto vital contra os princípios. O começo é inocente e ignorante. Toca, afeta, prega a prática da infância entre os homens. E a prática do salto. Antes do começo, em meio ao começo e por todo o começo, experimenta. Escrever é cada vez mais como estar entre as coisas, acompanhando a fuga delas. Toma-se literalmente, espera-se pelas consequências. Vê-se o que dali flui. E recomeça-se sempre pelo meio.

Desejo de subverter a direção do ponteiro do relógio. Outro tempo. É que se espera o acontecimento da escrita, e se acalma um eu fugidio. No tempo um suspense: como chegará à escrita? Onde a escrita levará? Espera atordoada, que nada sabe sobre o que espera, apesar de todos os livros lidos. Sentir o alarme diante das inabilidades para os vãos, para os silêncios, para as insignificâncias. Vez por outra espreitam a autora, já que ainda se sente mais à vontade com livros do que com intensidades. Simplesmente à mercê da eternidade que dura.

E o ponteiro faz um tempo desaparecer no tempo flutuante e insistente que prefere a experimentação, a complicação e a designação. Passa o ponteiro para o tempo de revirar os olhos onde capta a intuição, a qual leva a ultrapassar o estado de experiência em direção às condições dessa experiência real.<sup>1</sup> Bergson aponta a necessidade de buscar a experiência em sua fonte, naquilo que ela tem de mais puro. Lá onde faz contato com o movimento dos fluxos de toda a natureza, em suas tendências. Lá onde atravessa a vida e força o pensamento. Uma experimentação que faz violência ao pensamento.

---

<sup>1</sup> Esse ultrapassamento não consiste em ir em direção a conceitos gerais e abstratos, mas em encontrar as articulações das quais as particularidades da experiência real dependem. E se se pode ali encontrar conceitos, estes serão talhados sobre a própria coisa, convindo somente a ele e não sendo mais amplo do que aquilo de que ele deve dar conta.

Em direção ao meio do percurso propôs-se com escrita um devir, uma escrita-tempo, criando uma “pluralidade imetódica” de prática da escrita “[...] constituída pelas práticas já existentes, mas acrescidas daquelas que pudermos e necessitamos criar, se e quando saltamos [...]” (Corazza, 2007, p. 122).

Não olhar as pontas para ir até a outra ponta. A escolha por Clarice se fez no próprio contágio pela sua escritura. Onde a leitura se faz leitura em intensidade a mente foge e fornece ao pensamento ideias que verificam algo, algo que está por vir. Estava contraída a poesia, veio a transfiguração. Poesia não se descreve, não se desvenda, apenas se inventa. Se transfigura no encontro e no salto.

Aposta na criação de um território movente. Experimentações literárias podem ser moventes quando promovem experiências de estranhamento e problematizações, ativando o pensamento e com ele os olhos de transver o mundo. Então, é possível compor atravessamentos entre escrita e tempo. Articula-se desordenadamente escrita e tempo e a esses dois conceitos, acrescenta-se a ideia de criação e invenção. A tarefa é a de sustentar um movimento movente para ambos: tempo e escrita. Aqui se trata de uma prática no tempo e com o tempo e de levar o pensar a ato perigoso sem fixação nas palavras, desnaturalizando objetos e sujeitos (Lemos; Rocha, 2012). Inventar uma escrita que não carrega sentidos habituais, pois que não faz bem ao homem, nem ao viver, nem à pesquisa.

Para essas experimentações, a escrita de Clarice é a matéria de inventar escrita. A partir dela acionam-se forças presentes nas formas para movimentar “[...] um lócus de vida onde imagens virtuais intensas misturam-se aos vetores da matéria concreta e extensa” (Zordan, 2005, p. 262). Matéria de fazer fabuladores. Flagrante delito de fabular captando a imagem-tempo. Composto de turbulências. Maquinaria com a qual busca criar modos de atravessar o pensamento com a violência das forças ativas e, assim, fazê-lo pensar.

Isso já põe a escrita no caminho da invenção. Clarice caminhando com, dando a mão. Despersonalizando-se uma na outra. Cada uma já é muitas. Mais ainda Deleuze, Bergson, Blanchot, entre outros. Mais orientações seguras. Todos, excelentes motivos para acreditar na escrita e na vida.

Pelo corpo todo se usufrui de livros de Clarice. Também de Deleuze, Bergson. O número de livros passa de muitos, lidos e relidos. O trabalho é criar com fragmentos de textos e com a teoria, tecendo uma escrita num tear fabulador. Usar Clarice é uma entrada costumeira. Mesmo assim é visível que se instalando num movimento turbulento de instantes, a autora primeiro desconjunta-se, para depois decolar de qualquer coisa que não seja invenção. Nesse contexto a autora se coloca em obra, para ver ela se transformar, sem quem nem alguém, movida pelas forças do fluxo do tempo, dos encontros impessoais. Nesse movimento é preciso abrir vãos. Enquanto essa transformação sacode, acontece o escrever. E emerge um desejo de escrever. Simplesmente escreve-se, escreve-se em qualquer hora e sempre. Há textos tortos, fragmentos, partes desconexas, folhas rasgadas, coladas. Há pouco de tudo. E começa a haver muito. A escrita coloca-se no dia a dia da autora. Rasga sua escrita e sua vida ao meio. Interferem uma na outra, e a experimentação da escrita coloca-se no dia a dia.

Compartilha-se, e, daí, um comum se faz. Escrever é construir uma experiência comum, na qual se conjugam todas as diferenças de uma multidão dispersa. O solo comum é apoio para o salto à diferença. Linguagem de poesia não é para informar, mas para tornar comum, então se pode inventar. Daí, é possível vislumbrar o corpo da escrita se fazendo de múltiplos corpos, compartilhamento. Ali, a autora desconjunta-se e vira outra. Vira Clarice, e Clarice vira a autora. Tudo num triz sustentado por um fio, um fio comum, tecido de trama e arte. As formas não resistem a esse “morrer-se”, que foi

pegando, virando elas e virando nelas. É que quando a escrita toma corpo, ela deixa de ser Clarice ou Carmen. Ela se eleva ao infinito.

Bem no meio, um atravessamento pela flecha. Com ela vem um composto de instantes grávidos de matérias nascentes e velozes, de infinitos que transpassam a autora num átimo que persiste e insiste, que dura sem fim. Neste tempo intensivo do escrever, há tateios e experimentações da palavra em seus deslimites, mirando o instante do enlaçamento da escrita com o tempo para dispô-la no rumo da invenção. Vem também o encontro com uma invenção de intensidade chamada escrita-tempo, que faz a autora em pedaços, partindo ao meio, e no meio estava tudo. Com fragmentos de si e do mundo é montada uma escrita atônita, bem ao gosto de Clarice. Atônito é aquele que é assombrado, atordoado, espantado. Atônito é o que sobra da autora depois que o percurso começa e se dá o encontro sem começo nem fim. Encontro que a torna exatamente o que nele coincide. Torna-se vida a experimentação da escrita que se compõe como livro.

Nos movimentos da escrita se está sempre em estado de vir-a-ser, em eterno fazer-se. Uma escrita é feita de entres, silêncios, nadas, e com eles, suas infinitas virtualizações. A escrita move um tornar-se. Fazer-se outro, um desvio criador. Estoura e deforma, porque lançada no triz dos instantes. Há também o grito de alerta e fuga. Escrever como acesso ao devir, produzindo um conhecimento a partir de um pensamento que antes era um silêncio, um vazio, um entre, que afirmam a vida.

Trata-se de considerar o gesto da escrita em sua potência inventiva, afirmando-a como processo de vir-a-ser. Utilizam-se muitas vezes estratos duros para deles saltar. Furos foram se fazendo nas formas mais rígidas. Transita-se entre configurações bem delimitadas e a emergência de movimentos inventivos – abertura à variação, ao fluxo dos instantes, à produção da diferença – como

movimentos contínuos e intensivos das espirais do tempo. Busca-se transitar este entre fronteira e indecível, esse triz e quase nada, potência virtual que toda existência porta. Entre – espaço de interferência pelo qual o pensamento não se estanca e flui no que a vida não pode ser contida, equilibrada (Barros; Zamboni, 2012). O que ela queria mesmo, em meio à escrita e em meio ao viver, era retirar da natureza as naturalidades. Fazer vaca voar como em Chagall.

Escrita composta na descontinuidade dos instantes em intensidade pulsante e insistente que não deixa a fenda fechar. Enredo que provoca interrogações e inquietudes que instigam o corpo movido a grito: escrever pode algo? Faz frente aos modos habituais de viver, de pensar? Faz frente às linhas duras que aprisionam a vida do homem? Pode a escrita fazer-se intervenção ético-estético-política, dessas que não estão presas em um território fechado, mas que se fazem em ato, bifurcando percursos, produzindo experiências de desvio das formas habituadas de escrever, viver, pensar?

Já não se precisa traçar um caminho para atingir o fim desejado, um que impõe que se tenha de antemão uma configuração de regras para seguir. Ao invés, é necessário sustentar a força dos termos construindo o caminho ao caminhar. É necessária, também, uma transgressão que se dá pela pluralidade metódica no exercício apaixonado de criar entre fissuras. Experimentar, subverter movimentos, teorias, para fazer dessa escrita o antióbvio. Partir em espirais cada vez mais amplas e insistentes que confundem os tempos, abrindo-se para encontros ignorados. Assumir o sentido atravessado que corta, rasga ao meio.

É com um tempo de múltiplas temporalidades que se procura compor descomportamentos para as palavras e as coisas. Como andarilha do tempo intempestivo sem antes nem depois, sempre devendo, insistindo. Tudo se dá no fazendo. E partindo de interrogações. Pelo labirinto, mais do que perguntas e respostas, afetos que atraem o

olhar. Não compor uma totalidade. Fragmentar. Não há verdade a desvendar nas dobras do tempo. Só há liberdade no tempo. Trata-se de inventar. Criação de todo homem no mundo, uma coisa inventada e reinventada em experimentações e ditos. Trata-se de lançar flechas e se lançar no que se compõe: construir procedimentos de escrever a transfiguração, procedimentos que se querem potentes para criar uma escrita-tempo.

### **Avançar para os sem começos aos sem-fins**

Qualquer coisa com potência para fazer mover serve à poesia, ao gesto da escrita, à pesquisa. Qualquer coisa que se possa dizer: “Sinto em mim uma violência subterrânea, violência que só vem à tona no ato de escrever” (Lispector, 1999h, p. 56).

Pois é em forma de abalo que essa escrita avança na direção de fazer desvios que se afirmam poéticos, éticos, políticos. O que precipita ao precipício do devir pode ser qualquer coisa, devir e menor. Pode ser insignificante. Se devir é minorar, quanto mais insignificante melhor. Qualquer inesperado é violência que desmonta. Invenção por contágio, por transversalidade. Uma escrita-tempo opera de modo imperceptível no silêncio audível de instantes barulhentos, como acontecimentos que a linguagem poética porta e que atravessam os estratos duros para dispor a própria linguagem ao contato com sua despraticada natureza processual.

Assim, vai-se de poesia para fugir da linearidade e dos moldes quando esses se fecham ao novo. Com invasão do tempo em seu se fazer. Vai-se com Clarice para ser estrangeira na própria língua, instrumento para compor uma máquina de guerra em luta que

desapropria tanto a linguagem quanto a escrita, jogando-as numa língua menor.

Vai-se de encontros intensivos pelo mundo, encontros que não cessam de fazer deslocar, de atrair e fazer partir, compondo-se com multiplicidades. Foi logo aí, ao iniciar a escrita, que um procedimento se fez necessário. Saltar e fazer saltar, emergindo nos encontros dos primórdios do pesquisar, criando uma urgência emergente. Um longo ano de um estado cheio de incertezas e dúvidas para com a vida e a escrita desaprumou o rumo. Então foi preciso ousar. Criar um modo especial de instalar-se na duração do tempo e acompanhar os movimentos que se transfiguram em escrita quando consistem em intensidades. Encontrar aí um mínimo de superfície para manter-se à espreita e viva. Quando no pensamento for possível expressar um tempo livre das amarras dos contornos, parte-se para uma experiência-limiar – descaminha-se a economia da vida cotidiana e não é mais possível parar de escrever ou prever onde a escrita vai parar. Processo de escrever que encontra seus meios de irrupção num pensamento descontínuo, intempestivo, nômade, que aposta na potência da cisão do tempo, em seu jorrar entre o que era e, ao mesmo tempo, aponta para um inacabamento. Porque sempre há por fazer, sempre mudando, porque a vida levada cristalinamente não se fecha numa identidade, sempre prolifera. Tecem-se corpos: a escrita e o corpo da autora.

Movida por acontecimentos, procura pontos capazes de fazer saltar. Seguir um sonho, rizomar o percurso ao invés de representar. Sonhar que compõe com inventar e com fabular, como um trabalho artesanal do qual a escrita e pesquisa só podem vir depois, fabricadas por aquilo que força a pensar (Dias, 2012). Engendra-se, então, o procedimento de saltar para dentro do buraco tal qual Alice ou Clarice – que percorre todo este pesquisar.

Nele precisa-se fazer aparecer potências ainda não experimentadas, tampouco conhecidas. Mesmo que impliquem cair ao invés de saltar. Impulso de encontrar aquilo que cria condições de sustentar, ao mesmo tempo, seu comum e sua diferença. Aprende-se a saltar e tomar o salto como aquilo que resgata o acontecimento singular de natureza incorporal que se prolonga, que corta diferentes corpos e se efetua em diversas direções. E cada salto lança instantes recorrentes de um tempo que se liga em todas as direções, mantendo-se disjunto para destacá-lo do espaço e inseri-lo na intensidade.

Para compor um salto, é preciso perder um tanto a inteligência das coisas para vê-las. Ficar à espreita e distraída. E também aprender a desesperar. Para dar visibilidade aos deslocamentos, é preciso um método que possibilite acompanhar processos, nos quais a pesquisa da sensação, como um território de passagem, inventa procedimentos. Procedimentos são criados à medida de sua necessidade, no confronto com as forças que violentam o pensamento e o põem em movimento.

E desse modo avança-se, entre saltos e precipitações no abismo, na direção de acontecimentalizar a escrita. Ao invés de dizer a escrita é, ou explica, trata-se de expressar um acontecimento: expressar implica invenção. A escrita é inventada e inventa, devém. Cada ação de um corpo sobre o outro desfaz sua organização dura e constitui o acontecimento escrita. Tudo novo, pois se evidencia o que ninguém disse antes. Escrever é um acontecimento que não se encontra circunscrito numa lógica temporal cronológica. Escrita-tempo é permanecer sendo e se fazendo poesia. Preferindo os movimentos moventes, saltando do estado das coisas àquilo que acontece. De salto em salto, construindo um solo para o gesto da escrita e de encontrar sentido na proporção de uma escrita como desvio, que se faz no correr dos instantes transversais.

Transversal é também o procedimento-Clarice de operar a escrita, procedimento que opera de modo a estabelecer movimentos que dão conta do inconsciente feito rizoma que traça a multiplicidade de conexões. Conceito criado por Deleuze e Guattari para abarcar as questões do inconsciente e seu modo de estabelecer relações. Procedimento de construir transversais que atravessam, em todas as direções, os encontros e todo território constituído por diferentes pessoas, coisas ou momentos da escrita. Tudo aquilo que compõe as possibilidades da escrita, aquilo que impede de saltar e o que é experimentado nos encontros. Tudo provoca uma tensão em toda a linguagem em direção a um fora que transborda. Estilo-Clarice de compor uma escrita que se guia pelo percurso incerto dos instantes que decorrem, de um tempo que dura no signo acontecimento, confundindo tempos e atravessando espaços. Estilo que necessita de silêncio e trabalho e, assim, cava na linguagem diferenças potenciais, entre as quais alguma coisa pode passar, um clarão pode iluminar. Transversalizar os pontos é como fazer uma trama: tecer o todo aberto da escrita.

Para saltar é preciso que pelo menos certos signos sirvam de trampolim e que certos efeitos proporcionem o impulso necessário (Deleuze, 2003b). À autora coube catar no chão da escrita signos e afetos potentes para dar impulso ao salto. Aqueles que insistem e não despregam o olhar. Atitude necessária que requer seguir o método de Bergson de aproximar-se da intuição. Tarefa que atordoa a autora e, por isso mesmo, a prepara para saltar. Porque quer coincidir com as coisas, antes de prender-se à clareza da inteligência. Daí a violência como um conceito que faz mover, pois é como combate. Em meio ao combate, a feitiçaria. Meio hábil de agir, existindo invenção. Cada palavra fecha ou abre, conforme seja possível acessar a intensidade que faça devir. É preciso criar o golpe certo, o qual faz saltar. Também fazer feitiçarias para ludibriar o tempo cronológico, ludibriar o entendimento já-aí e desmanchar sentidos habituais.

Entra em cena a função autora-pesquisadora. Escrever o impessoal que faz a mistura por intercessores seguindo instantes insensatos. Cada encontro provoca desvios engendrados neles mesmos. Assim, cada desvio a que os instantes levam liga-se a outros, dado por interceptores de signos comuns e incomuns, signos raros e diferentes. Precisa-se de distração, inércia, certa atenção, também certo rompimento quando o primado da experiência é de um tempo de afetar. Trata-se de, sem lembranças, registrar os mais atordoantes instantes na trama que vai se tecendo, e que já não se distingue do próprio corpo, e saltar no lugar mais exato para onde esse devir impessoal possa levar, para, ali, ver nas imagens cristais uma intuição. Embaralha-se, então, o conteúdo dos textos, exatamente porque não pode separar esse conteúdo dos encontros que neles acontece. A cada encontro, uma violência. Na violência, movimentos. Nos movimentos, procedimentos que vão sendo construídos. E, com os procedimentos, efeitos.

Por fim, por meio e começo, precisa-se de uma feitiçaria potente para carregar cenários inteiros, levar um encontro ao outro em seus instantes fugidios que portam as transformações virtuais inaugurando novos modos de escrever. No rastro desses instantes do acontecimento, segue a pesquisadora. Como moventes em pleno acontecer, todos esses signos são afetos potentes. Tanto eles quanto seus efeitos transfiguram-se plenos de impessoalidade. Desse modo, as relações que se estabelecem entre si são variantes e improváveis, articulando línguas estrangeiras. Contra línguas próprias e, ainda assim, acompanhando-se no sentido, pois o afeto não é um sentimento pessoal, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que faz “vacilar o eu” (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 22).

Muitas vezes se faz imperiosa vontade de recuar, aceitando-se a atitude de espera e espreira, uma vez que não se sabe de antemão

como escrever. Privilegiando sempre o inesperado, o que se inventa e que, no e pelo pesquisar, acontece. Também inesperado em relação à inexistência de uma direção prévia. No começo-meio, selecionam-se livros a cada parte da escrita, este selecionar-criar se faz a cada encontro experimentado no gesto da escrita. Muitos livros escolhidos tornam-se signos-saltos; outros, só fazem saltar em outra parte da escrita. O salto é o traslado pelos instantes-signos. Daí por diante passa-se a saltar com os signos que emergem. E então, o nada começa a aparecer.

### **A poesia não ousa dizer seu nome**

Parte-se para o meio sabendo: não há eus, pois a invenção não é obra de um eu. E, assim, inventam-se mil entidades temporais relativas à liberdade, que se traz na espera para compor a matéria em transfiguração. É preciso trair, fazer deslocamentos de causas, perder a identidade, tornar-se desconhecido. Parte-se em desequilíbrio, porque eu é noção fabricada, e escrita é processo, incessantemente construída em meio, onde se dá o encontro com alguém ou animal que povoa e traz ideias que invadem. E mais: nenhum texto pode ser reconhecido como de autoria de um eu. É como toda e qualquer escritura de um escritor, povoada de muitas vozes operando silenciosamente, mas fortes o suficiente para mover a mão que inventa uma escrita de um tempo fora do tempo.

A autora pôs mão à obra, pois só se faz fazendo. Certamente não se escolheu a escritora. Foi-se afetada por sua escrita. É toda a escritura de Clarice que compõe este livro. Ali, encontra-se um prazer de escrever e outrar-se, desejar fazer-se e já se tornando outra.

Encontra-se, então, a operação desmonte, a qual desloca, desequilibra, interroga. Invasão de um tempo de um eterno recomeço. Ação que corta e desarticula formas e sujeitos. Escolhe-se, então, o despessoal Clarice, como um eu desterritorializado em Deleuze e a duração em Bergson, duração como o ser do tempo. É também a escritura de Clarice que inscreve os procedimentos inventados nessa experiência de escrita que extravasa o vivido (Deleuze, 2004). Porque escrever está sempre em vias de se fazer, a partir da coisa experimentada e, por isso mesmo, nunca diz tudo.

Impessoal que abre passagem. Força impessoal para assim poder inventar novas forças, fabricar os próprios instrumentos a favor de uma invenção anônima, feita de “[...] matéria anônima e impalpável dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraindo partículas e afetos” (Pelbart, 2008, p. 35). Dar mãos ao caos para inventar novos modos de escrever. O que invoca o elo de produção de efeitos-linguagem em sua estreita relação com os processos de linguagem. Um e outro em mútua afetação, naquilo em que consiste a matéria intensiva da escrita de Clarice. Um fluxo revelador do próprio atravessamento entre literatura e invenção. O poeta transfigura personagens, opera por transfiguração. Faz a natureza do tempo, devir escrita. Cada personagem é uma perspectiva sobre o mundo, e o poeta se entrega a várias perspectivas postas em sua obra. Ele é arrastado para algum lugar: expulso do mundo que lhe prometia um chão.

A tarefa é escrever em um modo que arromba as gramáticas. Equivoca ditames linguísticos. Recusa formulações, também a linguagem, também o pensamento. Pois é a linguagem que o procedimento do escritor desestabiliza; pois é ao leitor que a escritura de Clarice convida à desestabilização, rompendo com o natural entendimento do romance. Desmanchamento. Provoca rupturas criativas em seres e coisas, racha personagens, animaliza humanos.

A escrita se faz no fluxo da duração e, para acompanhar esse movimento, compõe-se uma aproximação da escrita, que é pensamento da escritora, ao pensamento da filosofia de Bergson, Deleuze. Trata-se de escrever como fazer filosofia aonde o inteligível vem do sensível. Nessa aproximação, tece-se Clarice com Bergson. No encontro entre escrita e tempo, procura-se inventar e proferir algumas variações estilísticas, num procedimento que se une ao próprio estilo-Clarice. Para potencializar seus efeitos, afirmar a insistência de consistir na invenção do que falta: povo. Essa invenção é o que se ousa inventar, tratando de acreditar no mundo e, por isso, suscitar acontecimentos que escapem ao controle, numa espécie de erosão do mundo “normal,” em favor de outra coisa. Esta outra coisa é um tempo outro, uma intensidade outra. Outro de todo o mundo, como um avesso que está em toda parte, esse Outro é uma virtualidade desse mundo.

Pesquisadora imperceptível, sem ponto de vista, capaz de romper suas formas-eu doadoras de sentidos às coisas. Sentidos não se revelam, eles são inventados. Afirmam outro sentido, retirado de um outro sentido de estar no meio. Sabendo que isso que descomporta é exatamente o que faz ser. Na firme disposição de atravessar a pesquisa, é necessário habitar um tempo intensivo e aguardar, em espreita-espera, até que “ele” se apresente. “Ele”, aqui, é criatura de todo o entorno do infinito entorno que atordoia. Até captar o signo raro, pois que acontece como acontecimento.

A direção é avançar num devir escrita que passa necessariamente “[...] por intensidades que brotam e se fabricam nos limiares ou zonas de passagem, por variações que se insinuam nos interstícios das formas, por insistência e pressão de um real apenas virtual [...]” (Fuganti, 2012, p. 76). Assim, é necessário andar com o pensamento e percorrer os afetos que tocam quando se escreve. É necessário,

também, encontrar um modo de expressão para percorrer essas passagens de sentido e, ao invés de prender-se nas constantes da linguagem, insistir nas variações que buscam um estilo. E desejar o que está sendo inventado.

E, assim, a escrita vem sem nome, vem imprópria. Desesperada. Sem órgãos. Feita de uma feitiçaria menor para um povo ainda por vir. No encantamento, profere o que vem, o qual é capaz de arruinar hierarquias e superioridades. Faz de sua existência movimento potente e transitório, fabula seu próprio devir. Palavra sem fim.

## Passos para a transfiguração

A escrita foi tecida no encontro, encadeando intuição sensível e pensamento, para atordoar os códigos linguísticos, para, assim, assumir um modo de escrever, que opera por contágio e propagação na reverberação dos instantes. Trabalho silencioso de experimentar instantes, nos quais o ser, como diz Bergson, é um ser ao mesmo tempo idêntico e mutante. Aproximam-se os planos. A aproximação se faz gradual e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. A autora vai se aproximando dos textos, ao mesmo tempo, instalando-se no salto para ver abrir o plano de um tempo movente. As velocidades que compunham o entorno – a velocidade da multidão-autora e a velocidade da multidão-eternidade – desmancham as formas de uma escrita constituída, quando banhada na virtualidade, abre-se a transfigurações. Assim, a trama é bem complexa. A operação é saltar para fora e trazer para dentro o que está voando. Trabalho de pegar na superfície algo. Gesto de fazer falar o que está aí na superfície. Essa maneira de escrever relaciona a escrita com o fora.

Escolher livremente o livro a ler, ler tudo, ler parte, ler em fragmentos. Como escrever? A ignorância que invade o autor diz menos de um não saber escrever e mais de um saber naturalizado, que orienta e cria a escrita. Os sentidos produzidos, quando se estranham as obviedades, abrem caminho para a invenção de um estilo próprio a ser experimentado, bem como um exercício ético que traz a liberdade de pensamento, para afirmar uma escrita, que se faz no encontro com a arte de viver. Escreve-se, escrevendo e vivendo, dizia Clarice. Escrever, escrever como experimentação, tal como se experimenta a escrita de Clarice, num modo de experimentar que já considera o ato de ler como ato de inventar. Mas, vai também além e aquém deste ato, na medida em que a intuição sensível procede por movimento violento, e faz saltar e traz para o corpo a poesia em tal violência que sai pela mão daquele que escreve.

O gesto de escrever como um tecer da escrita acompanha todo o percurso. Movimento de ler-escrever na experimentação da escrita, ir e voltar num mesmo texto lido, da autora ou da escritora, pois cada linha é sempre outra. Diferença que se faz ao acaso, pois a autora lê para seu próprio Outro.<sup>2</sup> Também para fazer ler as muitas vezes até fazer girar o texto. Movimento entrelaçado com o procedimento de saltar. Mas é mais. É em si mesmo um proceder que compõe. É um modo de ler-escrever em meio à pesquisa e à vida. Escrever-ler

---

2 O outro é posto como enigma. O ponto de partida é a diferença. O ponto de vista do autor é a todo momento transformado pelo outro, é o próprio tempo da nossa sociedade pós-moderna que é posto em questão: tempo dos cronômetros, da aceleração da vida que abole o diferir e nos reduz a uma dimensão única, identitária. O conhecimento do outro constrói-se e desconstrói-se na narração, é inevitável. Amorim (2004, p. 26) atribui “[...] à alteridade uma dimensão de estranheza porque não se trata do simples reconhecimento de uma diferença, mas de um verdadeiro distanciamento: perplexidade, interrogação, em suma suspensão da evidência”. O autor abandona seu território, desloca-se em direção ao país do outro para construir uma determinada escuta da alteridade e poder traduzi-la e narrá-la. Lugar de passagem para o estrangeiro. É exatamente ali, onde a impossibilidade de diálogo é reconhecida, onde se admite que haverá sempre uma perda de sentido, que se constrói um objeto e que um conhecimento pode se dar. Como encontrar o outro, como fazê-lo falar. A resposta, geralmente, aparece lá onde não se espera, lá onde não há nenhum método. O método serve mais quando fracassa porque indica o grau de alteração que o olhar do autor pode sofrer.

que compõe. Modo de ler, modo de escrever em que se pode ler o murmúrio dos instantes do mundo. Escrita do mundo. Escrever é inventar o tempo e inventar vidas.

Colocar os textos na roda junto com a escrita. Procurar frases, palavras, porque há aquelas que jogam uma linguagem contra a outra e assistem ao choque. Sua tarefa não é a de conduzir a si um sentido nascido alhures, mas descaminhar (Foucault, 2011c). Para buscar a marca da singularidade, para encher de ideias e sensações até deixar uma marca numa memória de fogo potente para retornar e doer. Transfigurar as palavras para usá-las como signo para o salto, ainda que em queda. Procedimento inventado para construir transversais entre os encontros no espaço-tempo, escancarando as fissuras, mas mantendo a intensidade que movimenta. Sustentar essa abertura na qual importa transversalizar a experiência da escrita como produção de conhecimento vivo, intensificando os devires já virtualmente presentes, que perturbam as teorias das escritas. E estar à espreita de emissões de novos modos de escrever e pensar.

Seguir o movimento dos textos e dos instantes insistentes. Correr movimentando-se como um redemoinho em espiral. Voltar e voltar, num movimento em que opera o sentido, para experimentar de modo diferente e pôr o movimento da repetição em ação. Repetição inventada, que a reverberação dos instantes repetidos e insistentes traz. Focar e dispersar neles. Até que comecem também a girar. Giro da repetição para o salto. Instantes girando como repetição. Excesso transbordante. Espécie de giro feito também no pensamento. As vozes vão compondo frases, algumas desfocadas dos sentidos habituais. Os giros forjam fragmentos, pedaços de escrita, pedaços de si. Gira também a autora. E, a cada volta, abandona o território, para o qual só retorna outra: uma impregnação corporante. O instante-signo convoca ao salto, pois impregnar é fazer um corpo atravessar o outro. Transpassar o corpo ou deixá-lo

cheio de palavras. Nesse tecer do movimento é que se opera um sentido. No signo do giro que vai ao salto e faz repetir. Voltar e voltar ao texto. Para atravessá-lo no corpo.

É, então, a partir do próprio signo do jorrar dos instantes, contendo todo o tempo em espirais que se abrem aí, que se instala o procedimento de salto. Salto do signo para a experimentação de uma repetição para voltar a ser outro ao voltar. Forçar o pensamento na direção do texto, fazê-lo transbordar para fazer delirar a linguagem pela força da repetição, fazê-la girar em fuga, já que a repetição é a potência da linguagem, e assim contaminar o pensamento. Repetir dos instantes como modo de pôr a escrita em estado de excesso (Deleuze, 2009), para fazê-la tombar limites em diferenciação incessante. A cada encontro, encontros atordoantes transversalizando pela passagem, nos quais, efetivamente, se faz com palavras a frase. Movimento sustentado pelo signo que se faz instante e ergue a passagem ao salto. Instantes colocados em palavras. E as mãos desabrocham poesia. Na conexão corpo-poesia, a escrita povoada e silenciosa é a entrada para alçar o corpo-escrita, só feito pelo corporar.

No giro que faz habitar um entre, composto pela reverberação do correr dos instantes: quando os olhos chegam, os instantes já foram. A autora está e não está lá o tempo todo. Mas entende. É preciso estar em atenção distraída e à espreita para que a conexão aconteça. Algumas brechas se abrem, forçando contornos visíveis. Na disposição de fazer palavra delirar para nela e por ela fazer escrita, é preciso atizar as forças. Que os olhos que sustentam o vaivém passem a desejá-lo. Isso se vê quando os olhos são atraídos, quando os olhos têm sede antes que se faça algum sentido.

Não se trata de escapar da palavra habituada, mas de como destacar essa linha virtual que atravessa toda a linguagem, todo pensamento, toda vida, fazendo com que a fuga aja e crie. Doe vida e transforme. Cavar a cada procedimento os componentes de

passagem, virtualidades passíveis de atualização como senhas inscritas nos instantes, importando transpor as passagens à morte, em favor das transformações. Um poeta contrapõe a noção de possível à de virtual, um virtual que se atualiza criando linhas divergentes (Bergson, 2006c).

Assim, a função-escolha da autora faz valer a complicação, eu fugidio à espera da situação propícia para lançar-se ao salto no movimento dos instantes que se alastram em espirais cada vez mais longínquas. Também como procedimento, todos os movimentos são convocados a cada fazer, assumindo desde o início que o ato de buscá-lo “seria criar” (Deleuze; Guattari, 2005, p. 269).

## Corpo incorporante

Os começos se dão ao meio e agora ao meio do corpo, para que seja convocado ao mesmo tempo em que se convocam as forças do texto. Na entrada dos olhos, todos os sentidos preparando o corpo para fazer o giro. Para ler além dos olhos, para ver as coisas que cintilam, para ler com o corpo. Ler agora é tomado por intensidades, afetos, perceptos, fluxos de fora, reverberando naquele que escreve. Ler que dá potência ao escrever inventivo, abre aos processos de virtualização do atual e atualização do virtual, fazendo-se expressão poética (Axt, 2012). E a escrita vai se fazendo, contagiando, pegando ser estranho no ar. Olhar oblíquo, transfigura as coisas no ato, ao mesmo tempo em que se rompem as formas.

No procedimento de corporar, trata-se de olhar, transolhar, experimentar, tatear e sentir o tempo no corpo e com o corpo. Olhar também é escutar. Escutar o silêncio da noite, as ondas do mar, o leito do rio, as vozes da eternidade que cada silêncio traz consigo. Escutar

é tudo isso e é também outras letras, outras línguas. Combinações infinitas. Potência de escutar que foi sendo aprisionada, tornando-se uma escuta delimitada por pressupostos nos quais se enquadrar. Trabalho árduo para acolher a palavra e recolhê-la, fazê-la entranhar-se no corpo da autora, tornando-se coisa experimentada.

Trazer, assim, a arte ao corpo. Arte de Clarice pega na gente, pois diz que escrever não é para compreender, é para ser. Impregnação do tempo no corpo. Afirmar a ideia de movimento de trazer a poesia do tempo para o corpo, sabendo que também é um corpo, é um além e aquém do corpo. Corporar não é tornar-se, é algo como um aspecto físico, o qual interfere para que algo seja um corpo. Corpo em passagem ao meio, para a escrita se fazer.

Tudo é corpo, textos, folhas, mãos. Linguagem. Estão todos no mundo. Aquém e além deles, estão seus duplos, quase-seres (Deleuze, 2003a). Efeitos desses corpos no encontro, efeito de suas misturas com os virtuais – tempo infinito pleno de ser. Passagem infinita que só se dá na experiência. Traça-se uma espécie de experiência, que é sempre dada no se fazendo, pois a reflexão sobre a escrita já é experimentação, ela mesma uma forma de experiência que modifica a própria experiência. Assim, na experimentação da escrita, um signo toca o corpo e faz corpo. Por isso, tontos, ouvimos o desalinho dos instantes, porque eles trazem, em suas cintilações, imagens cristais que desarrumam a linguagem e, por sequência, constituem um campo inventivo.

A escrita como potência pode, mas é preciso despersonalizar o corpo, abri-lo ao afeto que o atravessa. Uma pergunta que insiste com sensações. O que se vê primeiro é a força, motor que aciona a máquina capaz de desorganizar um corpo. Depois, já despersonalizado o corpo, é a força quem opera os deslocamentos abrindo passagens. Território atravessado por devires, incitado pelo afeto que convoca o movimento de escrever. Caem as regras, debandam os

hábitos, e o pensamento leva à deriva. Daí, quando voltam os órgãos do corpo já recriados, aponta a escrita transtornada, que faz falar das forças moventes. Encontra-se, então, uma escrita que surpreende por uma vizinhança poética, que se faz no limiar entre a ficção e a vida, entre a vida e a morte. “Vejo que escrevo aquém e além de mim”, diz o autor Rodrigo (Lispector, 1999c, p. 72). Movimento sustentado pela lógica da incerteza, a qual atravessa o ato criador e implica admitir o imprevisível e, por consequência, a obra como uma possibilidade entre tantas.

Há uma ideia compondo esse procedimento, como um procedimento que está no outro como um agenciamento complexo. A ideia é estar inteira em estado de escrita. Deixar-se penetrar por um devir não escritor, onde fluxos arrastam consigo toda espécie de coisa, porque, em cada combinação frágil, é uma potência de vida que se afirma. Longe de qualquer conceito preestabelecido, as frases vão sendo lembradas e fluem por elas mesmas no ato mesmo de invenção. Escrever sofre de inocência e ignorância, que corroboram o desnudamento de si. E, para completar o movimento de corporar através do trabalho com o texto, invoca-se, na contramão, a necessidade do procedimento de saltar. A força dá impulso e sinaliza que algo está acontecendo: o puro movimento de afetar, pois era para trabalhar o texto, mas chegou uma hora que aquilo não é mais para se trabalhar. Aquilo está sendo. Ser que a gente está escrevendo. Um procedimento liga ao outro, corporar e saltar, forçando, deixando a escrita entre força e impregnação.

Quase sempre houve surpresas, e elas eram maiores, porque vinham intensivamente. Escrever é encher-se de poesia com tal intensidade que todos os órgãos saltam do corpo. Um instante que evoca, nesse instante, um corpo-sem-órgãos, puro, disforme. Instantes indecifráveis, cada um, um suspense, um estilhaçamento para fazer-se artista. É preciso colocar o germe da poesia no corpo.

Clarice diria: “Eu hoje injeto germes no corpo e espero. Espero que assim devesse ser uma poesia”. E depois, associar o germe ao meio. Formas voltarão a se formar, mas terão experimentado o salto.

## Fazer o inconexo aclarar o obscuro

Romper com o poeta sempre já aí.

Ruía o corpo organizado dos textos. Fica um tanto sem órgãos. São fragmentos de leituras, anotações, citações em pedaços de papel. O organizado é a matéria da escrita usada para compor outras escritas. Liberação de qualquer relação com um mesmo que não seja outro. As ideias podem juntar-se de modos inusitados, livres da lógica. Trata-se também de uma revolução no pensamento, pois não convém reorganizar, mas agir a partir da contaminação das leituras, dos instantes do tempo que decorrem, do atualizar a névoa que deixa em seus rastros. Pode-se agora fazer novas conexões diversas daquelas conhecidas. Tarefa silenciosamente povoada do procedimento de corporar e saltar.

Desde então, desandou-se da escrita primeira, jogando ao alto toda a organização, desmontando. Ficar sem caminho e ter liberdade com as misturas mais insanas e delirantes. Descaminho demoníaco que faz saltar nos intervalos. Movimento de atingir a palavra, arrancando o chão que lhe resta. Escrita implicada.

Feito um pequeno caos. Caos que fez efeito. Lançamento à invenção. Assignificantes potentes operam no encontro, engendram afetos. São signos nos quais importa identificar o duplo, o atual e os virtuais colados a ele. Em favor das decifrações e não das recognições. Permanecer um tanto animal à espera e à espreita, sabendo que o que se espera é o imprevisível, nada que está na obra de arte. “Talvez

o nada seja esse instante de passagem, uma espécie de obscuridade total. Para passar do estado de signo ao estado de poema” (Foucault, 2011d, p. 20). Indecidível que por indeterminado pode inventar. Sabendo desejar um não saber, onde o imprevisto seja mais atraente. Num esforço, torcer o habituado, desejando tão somente experimentar, corrompendo com os veios comuns do entendimento.

O que se sabe é do representado, e não do silêncio, do inconexo, dos instantes que transfiguram. Usar a experimentação no tempo que jorra em instantes, está ali a preparação da autora. Uma nova maneira de estar no mundo: inocentemente, sendo capaz de assumir a existência como puro jogo, tendo se tornada dançarina das linhas da vida (Nietzsche, 2003). Alçar o olhar para horizontes menos estreitos, menos conformados, afinando o ouvido para escutar mais e andar distraída para ver o que está bem na superfície. Preparar-se para abandonar o conhecido prático e lançar-se na coincidência com seu objeto de estudo. Imprescindível para reencantar o mundo.

Para inventar uma escrita há um modo de entendimento a desfazer. A inteligência dirige-se ao espaço físico da matéria para fazer com ela instrumentos úteis a si mesma. Maestria em fabricar objetos artificiais, mas perdendo de vista o movimento. Até que os olhos mudaram, condicionaram-se à imobilidade. Agora, o olho só reconhece instantâneos imóveis. Só recorta da sucessão movente os fragmentos com os quais vai operar. Age tão somente sobre objetos imóveis. Inteligência viciada em certezas prontas e bem delineadas, que exige um olho parado que contaminou os sentidos. Agora percebe sempre o mesmo do que pode.

Bergson mostra como fazer para abandonar um tanto a inteligência. Faz filosofia, fazendo arte. Pois já está o poeta em contato com a emoção criadora, força por ele engendrada e que desorganiza o modo próprio de operação do entendimento. Daí que ele dá entrada para se fazer devir gestos de escrita. A emoção é uma força

desestabilizadora: coloca a inteligência em contato com uma experiência que pode fazê-la transfigurar-se ao dar um salto no sentido da intuição. A intuição é uma multiplicidade qualitativa e virtual e se atualiza em diversas direções (Deleuze, 1999). A virtualidade não age, remete a um inconsciente. Conforme o grau de atenção à vida, ora mais próximo das exigências da ação, ora da dispersão da vida do sonho. Não é um espírito que trabalha a frio, combinando ideias a muito vertidas em palavras ligadas por um sistema de linguagem. Então, os materiais fornecidos pela inteligência entram previamente em fusão, metamorfoseando-se em ideias, que desta vez são informadas pelo próprio espírito. Diferença entre a inteligência que compreende, discute, rejeita, se atém, enfim, à crítica, e aquela que inventa.

Está posto um modo outro de conhecer. No ato de composição literária, o escritor necessita de estudo, de colheita de dados e de seu próprio exame. Mas, também, ainda de outro salto, cuja força de impulso é já a própria intuição. Este pertence a qualquer um no “artista” (Corazza, 2006). Nele, as visões são um ato poético do olhar, pois dão a ver o ser como devir. É preciso saltar atravessado, invertendo o modo habitual de pensar prenante no intelecto. A inteligência tem que se desprender do já pronto e ligar-se ao “se fazendo” (Bergson, 2005, p. 258). Reinstalar-se no divino para ir buscar tão profundamente quanto possível um impulso pelo qual basta deixar-se levar. Modo de gerar ideias novas.

Saltar e, na levada desse impulso, ir ao encontro da essência viva das coisas. Sê-las para conhecê-las. Sendo a coisa que conhece no próprio ato de conhecer, a autora coincide com seu objeto. Passa a captá-lo nele mesmo. O conhecimento absoluto fala a partir de ninguém, uma vez que aquele que conhece coincide com aquilo que é conhecido, numa experiência única de ser, na qual intervém a intuição. Não há instância alguma separada da invenção, todos podem

tocar o absoluto e criar o novo, tocar a alegria do divino. A vida, ela mesma, pulsa de desmesura excepcional: “[...] a do artista que realizou seu pensamento, a do cientista que descobriu ou inventou” (Bergson, 2009, p. 23).

É, então, preciso criar para si o olho que engendra uma intuição inicialmente obscura. Só quem revira os olhos vê. Vê que não têm margens as palavras, que a linguagem perdeu seus limites. Vê que a linguagem é ela mesma que altera os seus limites e se devolve ao plano da vida, para a insistência de consistir na invenção de um povo que falta (Deleuze, 2004). Para isso, a escritura de Clarice é ferramenta marginal ao olho padrão. Ela convida à transgressão para colocar a razão distante do gesto de escrever. Se ela dissesse “uma bruxa”, seria como dizer “uma louca”. É que já há muito a magia das coisas foi devidamente domesticada, assim como a da escrita. Falar de escrever é falar de uma relação onde há silêncios, entres, fissuras, nada: matérias da escrita. Mas, para ver, é preciso fazer com que o delírio seja sensatez, pois as fissuras são da ordem da arte, e a arte afirma sensações que são matérias móveis e fluidas, sem substâncias e cheias de forças. Compõem um fluxo contínuo feito de espirais, onde o tempo se expande, se engrandece e se perde no cosmos. Seu gesto: criar e inventar.

Resta lançar-se a partir de intercessores na condição de ficcionar. Inserindo-se no tempo do acontecimento pela função fabuladora. A fabulação é uma potência virtual de invenção que coloca o pé no inconexo, pois vai além e aquém da razão. Impulsiona um salto no olhar antes inatingível. Nele se salta da inteligência para a intuição, na qual há movimento inventivo. Invoca virtuais, aqueles que são potentes para operar transformações no existente. Dá acesso a novas modalidades de expressão e, então, os movimentos da escrita convocam a produção de novos universos.

Aí nascem novas ideias que surgem no espírito por força de um arrebatamento, como se a emoção as fizesse surgir ainda obscuras, coincidentes com o autor que as intui, para só depois irem se desdobrando em clareza e distinção. Inscreve-se poesia no papel branco.

## Um alarme para o silêncio

Se há coragem, não se luta mais. Entra-se nele, vai-se com ele. Que não se espere o resto da escuridão diante dele. Será como estar num navio tão descomunalmente enorme que se ignora estar num navio. Pois se de começo o silêncio parece aguardar uma resposta – como se chamados a responder –, cedo se descobre que ele nada exige. Que se espere. A espera é o mais frágil dos estados. Não o fim do silêncio, mas o auxílio de um terceiro elemento: a luz da aurora. Silêncio antes do vir-a-ser. Depois nunca se esquece.

Entra-se sabendo que o silêncio não deixa provas e não se diz. “Não se pode dizer a ninguém como se diria da neve: sentiu o silêncio desta noite? Quem ouviu não diz” (Lispector, 1999f, p. 74). Ele é o tecido intersticial que põe em relevo os signos “[...] que, estes, dão valor à própria natureza do silêncio que não deve ser concebido como um meio” (Orlandi, 2013, p. 68). É o silêncio fundante, princípio de todo o sentido. Necessário ao sentido que ele instaura falando.

É uma viagem nômade pelas intensidades do percurso pleno de silêncios e de potência. Dizer alguma coisa em outro lugar é viajar. Não há sequer um intermediário. Um insolúvel pelo outro. Um ao lado do outro, duas coisas que se veem na escuridão. Escreve-se com o silêncio que se cria entre a teoria e o encanto com a experiência de escrever com Clarice. Ele é o que há entre os instantes, entre as palavras, entre as linhas, entre os seres, transversalizando. Não é,

portanto, a ausência de sons ou palavras. É, antes, a atitude de, a cada encontro, buscar mergulhar em um remetimento ao plano das dimensões do tempo. Uma atitude que parte para forjar os signos e forças circulantes, construindo uma natureza muito especial de coincidência impensável, que afirma a própria intuição bergsoniana como método (Bergson, 2006c).

Escrever é partir dos signos que emergem nos encontros. E para ouvir os signos, procura-se pelos entres. No entre, tudo se esquadreja no triz do abalo. Abalo que faz mudar de direção, andar de través, ouvir fulgurações. Nele, vive-se a instabilidade, a zona limiar, limiar das forças suportáveis, pois é exatamente nesse movimento que emergem forças que inventam uma escrita. Pois é exatamente o que movimenta. E tudo vai tomando seu lugar, o qual também pode mudar a qualquer novo ajustamento. É violento. Pelos silêncios. Presta-se atenção nos buracos, nas brechas, onde há pequenos sopros. Se há entres, dá para escapar. É mesmo pelo entre que se pode deixar vazar uma política na qual a invasão do pensamento habituado implica no desmonte. Um certo olhar distorcido que produz encantamentos. Pois na escrita dos hábitos, há corpos fechados, sem discordância. Mas, não há corpo que seja completamente fechado, ou se repita completamente igual. Só há sentidos habituados. Na repetição dos instantes, busca-se a diferença. Busca que desencaminha os sentidos habituados e desorienta o sentido que fecha o corpo, fazendo abertura. Para fazer aberturas, usa-se Clarice.

Clarice mexe com a gente e faz fazer coisas. Move sem pausas. Se a escrita é boa, transtorna, mexe, faz girar. E as palavras começam a desalojar o lugar. Impertinência que provoca e desapruma. Ver o que não está ali é delírio? Para experimentar, é preciso nenhuma aliança com cronos, dar adeus à razão e assumir que só a insensatez e o delírio são matérias precisas da escrita-tempo. Abrir mão de

qualquer arremedo de resposta para dar movimento a ideias, para acolher. Mais importa dar passagens e fazer colheitas.

É necessário trocar de olhos. Trocar de si. Aproximar-se de um modo desabituaado ao pensamento. Desse modo, o salto depende “do toque no impensado” (Fonseca *et al.*, 2006), seu ponto de apoio é esse toque, alavanca primordial que a arte porta como prática: cria territórios, rompendo com formatações de si e despersonalizando. E é para paradoxalmente voltar do “morrer-se” que se busca esse proceder de escrever, assim, aberto ao que acontece, disposto ao risco de tentar um procedimento que dê conta do movimento atordoado dos instantes, escancarando as portas ao inesperado, ao trabalho árduo para “[...] apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão” (Deleuze; Guattari, 2005, p. 262). Exercício de descomportar palavras para talvez usar algumas ainda sem idioma.

O modo como operar na escrita está completamente em aberto. Mas, vai ficando certa escolha, e quando a calma invade o espaço da escrita, diante da aposta na incerteza, a autora torna-se experiente no assunto de lidar com imperceptíveis. Estar conectada com tudo. Às vezes pega-se alguma coisa no ar, que surge ali, na hora. Quem vive sabe: estar conectada pela via da incerteza, pelo fato inequívoco de não saber o que esperar, é uma experiência insensata e perigosa, dizia Clarice. A proposta é abrir mão do entendimento, tal como ele vem sendo conformado. Assim, fica-se cada vez mais experiente em lidar com instantes atordoantes, recusando-se em favor de ficar no movimento silencioso e esperar. Assim, os movimentos da escrita vão se fazendo com o mínimo de território para garantir a visão do próprio movimento de intensificação da experiência ontológica.

Estamos nesse entre-aí, onde corre o desejo. Palavras mais carregadas de sentido vêm à tona. Mas vêm também seus entornos. Veem-se os estratos habituaados, mas veem-se também os silêncios,

as fissuras que vão cortando. Surgem espirais abrindo-se à eternidade. Cada uma, cada vez mais longe, propagando-se em sucessão umas às outras, produzidas em geral pelas multidões que se espalham na eternidade do cosmos. Aqui e ali, atravessam-se fissuras, vazios. Pura agitação ontológica. Assim, faz-se parte dos estratos e dos instantes, fazendo-se neles e, por eles, vagando, fazendo aberturas.

Assim, nesse meio, primeiro, veio um organizado. Veio com seus limites contornados. De repente, uma palavra de poesia rasga um tantinho de forma. Porque quando se escreve, a presença de uma eternidade convoca à solidão povoada silenciosa. Por um instante, perde-se o texto. Desaparece a autora e faz desaparecer o mundo. E é compondo essa intimidade povoada que o silêncio se faz. E, no movimento de atravessar a escrita, cabe mais um esperar. Há sinais a serem seguidos que dão entrada ao próximo movimento. E eles vêm. Então, usar um traço desabituaado. Aos poucos, as palavras. Palavra-poesia que em sua materialidade rasga formas. Palavra forte o suficiente para desestruturar a linguagem. Colheita no abalo. Também efeitos do procedimento de saltar. Eis a escrita bem ao gosto de Deleuze. E de Clarice. Uma coisa experimentada que traz o transtorno para a escrita como coisa experimentada. E o estilhaçamento se impõe. E cada signo busca apoio no outro. E encontra.

## **Pelo tempo, nasce a escrita**

É o tempo que perturba nossas ideias. Tempo é o que não para de mudar a natureza a cada instante. Exercício de despraticar a vida prática e avançar por um universo, para sempre não começado, de memórias inventadas, nas quais tudo se funde, insiste, lateja. O tempo, em suas dimensões, muda o curso das existências tocadas

por ele. Tempo que, pelo encontro com corpos em variação, traz a potência do novo. Porque nele há murmúrios infinitos do mundo.

Autora afetada pelo tempo. Anda em desalinho, atordoada. Os olhos mais soltos sinalizam abertura e escutam o signo por debaixo dos escombros de uma eternidade. O repetir dos instantes reenvia a outro plano de produção, no qual nada está dado. Experimentar o repetir dos instantes já não porta sentido comum, mas faz plano comum. E no que se faz em gesto é pura afetação, empurrando as palavras a embaralhar suas formas. Dela extrai-se o embaralhamento. Do embaralhamento, a invenção.

Para experimentar, é preciso construir um modo de permanecer no processo em curso que solicita invenção. Como construir um percurso que seja inventivo? Fora preciso instalar-se na duração do tempo, e, ainda, um esforço atento de como a crítica afeta o modo de escrever (Lazzarotto; Carvalho, 2012), deixando-se à espera e à espreita, acompanhando as perturbações causadas nas tensões entre o eu e o mundo, a teoria e a sua experimentação na escrita, num modo de escrever que insiste em expressar as multiplicidades. Neste contexto, a autora acolhe a diferença, que invade o pensamento, quando a representação não dá conta de expressar o que acontece. Então, outro modo de escrever começa a ser inventado.

Coloca-se o problema mais em função do tempo do que do espaço, ultrapassando a experiência em direção às condições produtoras de experiências. Somente na composição com essas condições, há o encontro com a diferença, que emerge na tensão entre um modo de escrever e o movimento de virtualizar-atualizar outras formas de escrever. A atualidade do tempo carrega a afirmação de uma virtualidade que se atualiza e para a qual atualizar-se é inventar (Deleuze, 1999).

A direção da autora, que é também a direção de Clarice, é curva. Enroladas, estão para acompanhar os instantes eternizados do

tempo. Pois, a cada instante, a memória faz um gesto inventivo, pois a invenção se dá no tempo. Trama complexa, não paralisa. Estar envolvida é o risco do contágio que nada recusa, e o território é tecido no que se tece. Neste sentido, todas as dimensões do tempo com todo tipo de elementos que contém – seres, coisas, pré-coisas – já não podem ser separados, sem que a escrita deixe de acontecer. É, aqui mesmo, entre um tempo e outro, neste enredo, como uma contingência de forças que irrompe e se encarna em desenhos-palavras.

Seguir o signo-salto. Com a atenção aos signos, segue-se o percurso do movimento, cuja configuração se diferencia a cada um dos instantes, sem que nada se perca em sua completude. O tempo é parte constitutiva da natureza. O instante esperado dissolve-se. Espirala-se sem antes, nem depois: não é agora, nem antes que a escrita é engendrada, a palavra não nasce, ela irrompe, já com suas medidas. E não responde ou explica. Apenas experimenta-se a potência de instalar-se no tempo que deixa fora de foco, instante de emergência de uma diferença desestabilizadora. O chão não está mais. Vem um signo e tira o lugar de baixo. Acontece, assim mesmo, depois de um movimento imperceptível, quando se está preso de espera e espreita. Signo que toca o corpo e desapruma.

Daqui, vê-se a imagem atual e a imagem virtual cristalizarem-se, e se vê no cristal a imagem-tempo. Intuições tão inventadas que configuram uma cena, uma paisagem que muda o sentido. Vidência que faz da imagem algo legível, torna-se pensamento. Campo problemático no qual a autora está envolta. As questões, aquelas que consideram a composição da escrita, afetam e fazem compor invenções. E passa uma palavra sopro, uma palavra-olhar e outra visão. Inaudíveis e audíveis compondo sentidos. O sinal vem, não há significados. Há traços informes, partículas agramaticais, escorrendo no papel repleto de inacabamentos.

Colher, juntar pequenos pedaços e fragmentos. Apenas uma pequena amostra do que se pode ver, porque sempre há mais. Não insiste no sentido, mas lança ao mundo pequenas partículas assnificantes. Trabalho com pequenos fragmentos transversais compostos de pedaços, restos, silêncios, gestos, imagens cristais, uma preparação que ocorre no avesso das formas visíveis. Invenção que se realiza por deformação. Isso é fruição. É no giro dos instantes que o não senso permite, por um triz, um sopro nascente. Invenção do tempo. Palavra inventada no balbuciar de uma criança, esculpida por forças onde nada se vê, nada percebe, nada se lembra. Apenas responde aos signos que atravessam o corpo com intensidade. Signos como ondas, fazem saltar, coagindo. Signos-saltos, como aqueles que vêm se tecendo para ligar a tessitura da imanência dos encontros.

De seguir os movimentos turbulentos dos instantes silenciosos, resulta a escrita. Trechos despedaçados. Linguagem fragmentada, palavras que embaralham seus limites. Exercício de exercitar a teoria na prática. Arte que pertence a qualquer um, pois qualquer obra “[...] que contém uma parte de invenção, todo ato voluntário que contém uma parte de liberdade, todo movimento de um organismo que se manifesta espontaneamente traz algo de novo para o mundo” (Bergson, 2005, p. 260). Acessar o ato livre, para Bergson, bem poderia ser dito como um fruir a alegria do vivo por entre os estratos. Agir livremente é situar-se na pura duração e retomar a posse de si.

## O que não existe insiste para vir-a-ser

O movimento da escrita em permanente devir se faz por transfiguração. Livre de qualquer relação causal: “A invenção confere ser àquilo que não era, ela poderia não ter surgido nunca” (Bergson, 2006c, p. 54-5). Cria-se em ato voluntário algo novo, gesto de escrever e, por vezes, fissuras em que quando alguém se instala no tempo movente, permitem intensificar intervalos para ouvir o que não se vê. Não é trazer para a superfície o que está oculto e, de tão oculto, verdadeiro. Tudo está ali, na superfície latejando, insistindo nas dobras do tempo. Daí que a tarefa é a prática do tateio, da experimentação e de conexão, para tornar visível o que só é invisível por estar excessivamente na superfície das coisas.

Escrever confirma uma questão a ser pensada desde outro lugar. Isso que lateja é o tempo como fora – texto tecido de linhas caóticas insensatas, abrindo-se em buracos, para serem lidas. É necessário deslocar os termos profundidade e superfície. “O mais profundo é a pele”, dizia Paul Valery. A redescoberta da superfície e essa crítica da profundidade fazem parte de uma constante na literatura contemporânea, afirma Deleuze. Dentro e fora, um em continuidade ao outro e, por isso, potência em direção a um transbordar expressivo ao fora. Invenção. Ali, múltiplos fios se transversalizam, e o que se destaca não são os fundantes, mas o que se forma. Porque o tempo do livro é o “[...] tempo da incidência e da repetição, tempo inacabado e da origem perdida. Imperfeito” (Foucault, 2011e, p. 18).

Esta é a escolha da autora. Não a análise, mas um percurso que pontua insistências; tudo ali, na superfície, múltiplos fluxos constituindo o acontecimento da escrita. Múltiplos sentidos, mas também os jogos do sem-sentidos: a estranheza e o paradoxo. Acontecimento que se faz por contágios, aderências, encarnando-se num certo

estado de coisas, dando a ver, no modo de uma escrita, uma invenção, uma transfiguração. Presentificação tanto do presente quanto do passado. Já não se traça pelas amarras da interioridade. Efetua-se num movimento, de um lado, a partir do acontecimento que se realiza e se cumpre, de outro, a partir do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar (Deleuze, 2003b).

Talvez fosse melhor falar de solidão povoada, repleta de outros, muitos dos quais nem se imagina existir, mas convivem nas dimensões do tempo fugidio. Velocidade e lentidão que vêm de fora e violentam o habituado e aí se misturam e se fragmentam. Para escrever, é preciso considerar o ato de voar para fora no triz. Está feito o salto, voar para fora. Saltar quando vem a passagem, sem a qual a escrita acaba. Ao voar para fora, a autora instala-se nesse tempo, banhando-se nos virtuais, que povoam o entorno, do tornarem-se instantes prenes de acontecimentos e devires, que deixam vazar rumores cheios de história, cheios de povo. Voar na névoa escura, aos poucos se adensando, mas também vidências que se apresentam como obscuras, no início. Zona de indiscernibilidade. O movimento é lançar-se ao devir e, por isso mesmo, vir-a-ser algo. Não para saber como as coisas se comportam, mas inventar comportamento para as coisas, mesmo que seja uma escrita, exercício de liberdade que se expressa no infindável questionamento da experiência ontológica. Na folha em branco, o nada. Nada, como espaço-tempo onde virtuais podem atualizar-se e onde atuais podem desfazer-se. Nesse lugar potencializa-se o escrever.

Escrita-tempo trata de um encontro sempre inesperado e inacabado. Acontece aos que se instalam nesse outro tempo. Será raro e fugidio como preferir em encantamento: diz sempre respeito ao fora, a um fora indomesticável e louco. Pois não é louco quem sai de si? Disse: “vou”. Talvez numa mesma-outra Clarice “Vou, bruxa que sou. E me transmuta” (Lispector, 1999f, p. 71).

## Uma espécie de canto me ocasiona

O mundo força por toda a parte como mar tempestuando e ondulando, eternamente se produzindo, se rompendo, se recompondo, se reconstruindo. “Tudo vai, tudo torna, a roda da existência gira eternamente” (Nietzsche, 2003, p. 169). Aí, cada instante traz em torno de si todo o passado e todo o futuro que ele projeta. Enlaça-os e agita-os como em um caldeirão, lançando-os em seguida como num jogo de dados. Assim, cada instante retraça o destino, no que ele tem de grandeza e de pequenez. Isso já enlaça, agita e recria a autora em cada instante em que o ser recomeça, em cada um dos múltiplos instantes em que o ser retorna. Escrever é fazer retorno, voltar à origem para sempre já perdida, reapoderar-se do primeiro momento, estar de novo na manhã (Foucault, 2011b). Passa forçando as brechas do já-rompente território. É, pois, ele mesmo, o movimento que retorna, voltando-se criador.

Todo tempo é trazido pelos instantes. O homem aprende a atribuir ao instante o caráter de eternidade, torna possível o amor ao destino, sem rancor com o retorno do tempo, pois o tempo agora é o que cria. Repetição feita procedimento de escrita. Por repetição, retorna um fragmento, uma ideia, um gesto de escrita qualquer. Força da repetição dos instantes, em que já urde a fragmentação. Salto que intensifica e perde o centro e faz o giro do sentido. Pode, então, que essas pequenas não coisas virtuais colem-se às coisas, sustentando o não sentido. E convoquem forças para ser. Fragmentos reescritos soam como se fosse pela primeira vez. O que no tempo pulsa é a diferença. Aguarda-se, a cada vez, o instante seguinte e, neles e por eles, a autora sofre decomposições poéticas. Decomposição compósita.

Na repetição uma força desmancha as formas. Cria rupturas tais que a autora tem a completa impressão de perder o equilíbrio e cair. Com a repetição desarticulam-se sentidos prévios. Como marcas

constitutivas de um território, que se faz e se refaz em seus limites, a cada instante. Fazer poético da escrita: movimento de fazer-se incessantemente. Proposta da experimentação da escrita que já declara a opção pela desestabilização das formas, pela invocação de sentidos inauditos. A forma de lidar com a repetição é por meio da transfiguração das lembranças; uma forma de imaginação que, a partir de um composto de sensações, se abre, vibra e se enlaça para uma experiência: ficciona e reescreve os vestígios deixados, produzindo da lembrança aquilo que não havia se produzido. A transfiguração das lembranças através da linguagem dá escrita à autora, a poesia necessária para romper a unidade do olhar. Fazer em que tateiam as dimensões do tempo em suas partículas virtuais e atuais. Ponto cristalino e contraído do mundo naquele agora de instantes que se repete e, nessa repetição, provoca uma espécie de fratura virtual, que abre um espaço de liberdade e de transdução possível. Contraído é o movimento do tempo; dilatar o tempo é o movimento quando a autora pega algo estranho no ar. Assim, devém a escrita. O procedimento é inventar as operações de tomar e concretizar.

Escrita que não cessa de ensaiar seus começos, uma escrita simulando seu próprio fazer-se. Pela desarticulação, o livro arquiteta-se sem medo de mostrar suas falhas de construção:

Mas não tenho 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. Na desarticulação haverá um choque entre você e a realidade [...]. Nos piores momentos, lembre-se: quem é capaz de sofrer intensamente, também pode ser capaz de intensa alegria (Lispector, 1998c, p. 98).

Desarticulação necessária que move a autora e a escrita. Escrever ensaia, fracassa, refaz, abre começos. Não almeja qualquer totalidade,

porque escrever se faz aos poucos como viver. O “instante-já” da criação é o tempo mesmo em que se vive a vida.

É necessário um mínimo de eu, situado na borda, no limiar da passagem extraterritorial, à deriva, entrando e saindo de territórios, importando, então, seu entre ao meio, pois a invenção é sempre antes deixar-se atrair pelas dobras do tempo. Fronteira, limiar, onde se atravessam a repetição e a invenção. Não é descrever. Experimenta-se. E ainda, as palavras não se contentam em dizer o que contam, elas o formam. Elas não relatam um destino, elas o obedecem como as ondas, os deuses. Elas também pertencem à palavra mais antiga de todas, ligam o poema e o tempo.

Despersonalização, eis o projeto comum, o movimento em que escrita e tempo se atravessam. Invenção de um estilo, invenção de si e do mundo. Estilo como parte efetiva da experiência, na qual as sensações levam a um imaginar que acrescenta sempre novas variedades ao escrever. A imaginação opera no movimento levado pelos afetos e torna visível uma força que não está visível, de modo que imaginar é sempre deslocando, sempre oscilando entre uma escrita anterior e uma posterior (Dias, 2012). Potência da repetição na direção do invento, pois é nela e por ela que a diferença se expressa.

Fazendo e desfazendo, mas também criando de novo pela primeira vez. Morrer incessante em cada gesto, em cada fragmento, porque “morrer-se” é matéria do fazer poético. Fragmentos que reescritos trabalham a favor da invenção, porque quando o fragmento é reescrito, soa como se fosse pela primeira vez. Escrita que não cessa de ensaiar um começo, seu próprio começo, escrita que simula seu próprio fazer-se. Personagens e fragmentos de textos reaparecem e criam, por linhas de fuga, algo real. Ângela aparece e reaparece aqui e ali. Ângela, como Clarice, perde a mãe aos nove anos. Ulisses, o cachorro quase humano de Clarice, também é o cachorro de Ângela.

Ulisses também é um personagem que pode aparecer em qualquer lugar. Fragmentos de textos e frases também fazem suas reaparições. Repetições que, a cada vez, “[...] muda alguma coisa no espírito que a contempla” (Deleuze, 2009, p. 111). Assim é a escrita de Clarice: fragmentos que retornam, cada fragmento com um sentido singular. E, assim, também é a escrita da autora, em fragmentos que também fazem retorno.

### **Signo que estoura o enigma que o contém**

Quando o signo expresso, na repetição dos instantes, força as formas, faz-se ato de linguagem, uma linguagem que intervém no mundo, pois as expressões se inserem nos conteúdos (Deleuze; Guattari, 2007). Língua que já não diz o que sabe, instaura realidades, cria seres, corpos. O corpo-escrita, o corpo da autora.

Fala-se de flechas lançadas e colhidas. Flechas banhadas na virtualidade. Fala-se, portanto, de invenção e colheita que deslocam a funcionalidade representativa, desmanchando-a, para abrir-se a transfigurações. Tecendo e transfigurando. Propôs-se lidar com a linguagem em sua imanência, e as ferramentas para fazê-lo são ofertadas por Deleuze e Guattari (2007), com sua pragmática, que desafia os postulados tradicionais da linguística, deformando suas formas. Abertura da linguagem ao mundo, liberando-a de representá-lo, para que aconteça de alguém falar o que não entende e, ainda assim, outro acolher e completar. Insistindo na imanente relação linguagem-tempo-mundo, sua transversal invenção. O que se faz é convocar o mundo empírico para compor o plano da escrita. Esse ponto contraído do mundo que contém todo o tempo e todas as vidas, sustentado pelo movimento que dura. A operação de inventar uma linguagem para a escrita é colocar-se dentro do enigma e decifrá-lo.

Trata-se de afirmar a relação linguagem-tempo como pura inauguração de uma escrita que rompe com pressupostos implícitos na linguagem, conjunto de circunstâncias com poder para determinar o sentido pragmático. Sua força está num real-virtual que se atualiza de diferentes maneiras e pretende ser uma invenção de mundos. Processo de gênese de mundos. Resultado de um tempo de outras e todas as vidas, de formações políticas, processos históricos, construindo modos de dizer e viver.

Linguagem que fala da vida e das coisas do mundo. Age, em sua constituição, como agenciamento que “[...] não fala ‘das’ coisas, mas fala diretamente os estados de coisas ou estados de conteúdos” (Deleuze; Guattari, 2007, p. 28). Mas, vai-se além. Para que se possa propor uma escrita-tempo, é necessário considerar a linguagem e o tempo na relação de forças de produção, que faz emergir os dois termos: o tempo e a linguagem, o tempo e a escrita. Escrita-tempo. Nela, as palavras buscam seus deslimites.



## Tempo de viver, tempo de escrever<sup>1</sup>

### Pode a palavra literária fundar um mundo?

Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi e terei que acrescentar: não é isso, não é isso! (Lispector, 2009, p. 18).

Necessitava de uma palavra que não encontrava. Palavra qualquer que permitisse iniciar o texto. Algo que permitisse marcar e parar o tempo num ponto determinado. Mas é impossível parar o tempo: fluxo transbordante portador de um germe que incorpora o meio e força a expressão. Nada detém a intuição insistente que percorre o movimento. Atravessar a experiência de escrever é um ato de entrega a um pacto com a agonia imanente e, ainda, o mais grave, manter a escrita no limiar da agonia e fazê-la durar. Sensação de morte de um estado de coisas, cujo preço de atravessá-la é o esfacelamento da alma. Alma que desaparece sempre e sempre se perde. E é, justamente nesses momentos, que se conhece o pulsar da escrita e da vida, na maior parte das vezes difícil de suportar, porque a agonia é mesmo a ferramenta daquele que vive e escreve. Tanto viver quanto escrever dependem do tempo como movimento da existência. Vida e narrativa se tecendo – tentativa sempre ensaiada de tornar indissociável viver e narrar. Tortura daquilo que não quer fazer-se em palavras já dadas. Agruras de um ofício de quem não pode viver sem escrever. Caminho sem garantias que se abre pela atitude de se

---

<sup>1</sup> Artigo publicado primeiramente em *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p 16-38, 2015.

“violentar para precisar mais” (Lispector, 2009, p. 151). A raiz do precisar é ficar vazio e necessitado. “O grande vazio em mim será o meu lugar de existir [...]” (Lispector, 2009, p. 152).

E nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo. [...] para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E, para escrever, o único estudo é mesmo escrever. Adestrei-me desde os sete anos de idade para que um dia eu tivesse a língua em meu poder. E no entanto cada vez que vou escrever, é como se fosse a primeira vez. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever (Lispector, 1999b, p. 101).

A flecha fora lançada milênios antes no deserto. Mais do que um espaço era um infinito. Resistia no tempo. Insistia em voltar. Os instantes deslizam, as palavras fugidias e oscilantes tomam o primeiro plano numa perpétua inconclusão de um momento. A escrita está do lado do inacabado. Eterno devir. Movimento pelo meio que corta. Morte e nascimento. Pois o que seria deste sujeito inacabado, se um dia viesse a se completar? Seria a própria morte, afirma Blanchot. Nesse ponto, escrita e vida se fundem e se confundem. Ter uma escrita é tê-la sempre inacabada. E terminar uma obra é ter momentaneamente a ilusão de que se pôs um término ao interminável. A escrita, longe de ser uma imagem pronta que chega ao fim, dá sempre lugar à outra. Movimento incessante que restitui a vida.

Não é possível regozijar-se das alegrias da vida sem reconhecer que o encadeamento que a efetuou está permeado de violência e combate. Aqui, todo peso estaria justificado porque com ele retornarão também os momentos de leveza, mesmo que insustentável leveza. Nem todos são capazes sempre de fazer esta viagem e nem todos a fazem. Nesse ponto preciso, essa filosofia da vida pode ser entendida como uma filosofia da morte. Se o pensamento é fratura, dissolução do limite do eu, e se esse eu e seu limite são da mesma

natureza daquilo que os fratura, o pensamento concebe o morrer como momento imanente ao todo que é a vida. Ele afirma a morte e ao mesmo tempo a transmuta, tecendo linhas, criando mundos.

Buscava talvez a solidez em que pudesse confiar e que tornaria o mundo previsível e, portanto, administrável. Recurso parcamente eficaz. Seu ponto de desequilíbrio era a insistência do jogo de forças. Desejar é a coisa mais simples que há. E porque era inconfessável e tão difícil de trazer o desejo à palavra? Desejava um gesto de equilíbrio. Desejava um mundo menos contraditório, que seu universo se equilibrasse por completo. E quando tudo tivesse encontrado uma ordem e um lugar, começava a não olhar mais nada digno de nota, a não ver mais. Porque ver quer dizer ver também o invisível, ver as diferenças antes que se uniformizem num cotidiano previsível. Então, o olhar passaria a escorrer numa superfície lisa e sem ranhuras.

Ver com olhos desconhecidos, ver pelo seu valor. Permitir lançar-se em um deslocamento deslizante entre conhecido e desconhecido. Novo país, fase em que tudo que se vê tem um valor próprio. Excluir mapas simbólicos e algumas áreas e tais lugares permite que o resto brilhe e prolifere sentidos. O mapa é pouco mais que um grafismo sem alma, enquanto é dobrado e esquecido no bolso para que possa preencher os vazios com impressões que o lugar desperta. Ideia do trajeto seria ir em direção ao desconhecido, tratando sobretudo de torná-lo conhecido e mapeável. Incontáveis mapas diminuíram o desenho do mundo, porque não havia lugar para o desconhecido. Do não conhecido sequer se intuía. Sequer se pensava que outro universo persistia em equilíbrio com o conhecido: deserto dos lugares ignorados. Viajar, desbravar e conhecer tratava de ir e vir. Definido infinito de chegar e voltar. Tudo que provocasse dobras, hesitações, medos, constituía aventura. E a aventura não era percurso daquilo que nunca foi simplesmente ir e vir. A hesitação provocada pelo

desconhecido e pelo jogo de forças é o que conduz a realizar uma cartografia do coração cheia de espaços intensivos, de entornos informes feitos de figuras suspensas, que vão e vêm em ziguezague.

Escrever devia ser viajar sem mapas, ao balanço das tensões infinitas. Ponto de equilíbrio inconstante, ponto de unidade disforme. Sem mapa, insiste um certo desejo de compreensão. Lembrar, esquecer, conhecer, desaparecer, ir e voltar se encontram. Escrita de encontros, de mil incidentes que constituem a trama do romance, mas subtraído dos suportes pessoais. Descontínuo, móvel, por essência em fragmentos (Barthes, 2004a). Blanchot (2005) insiste em um exercício de entendimento da escrita através da própria escrita. Lançar-se por liberdade poética. Escrita poética porque não descreve e não explica. Elaborar, reconhece, relembra, esquece e sinaliza percursos. Viagem nebulosa. Lança um raio de luz pelas frestas de zonas nebulosas da memória que tenta compreender algo de um universo sobre o qual insiste pensar que não entende. Não pretende lançar uma verdade sobre a obra, pode fazer vislumbrar uma verdade possível. Apenas uma de suas possibilidades. Um ponto no infinito.

A escrita enquanto um encontro implica pensá-la como acontecimento único, no qual se modifica o autor e o texto. Encontro de partículas exteriores que entram numa zona de pertença mútua e não cessam de desfazer e modificar sujeitos, tornando-os outros. Escrita contaminada de mundo, misturada com a vida, confundida com o estilo daquele que escreve. Vida e cotidiano são categorias essenciais a essa escrita. Há nesse tipo de escrita como uma mediação silenciosa, algo que Deleuze chamou de acolher o acontecimento, em que as escolhas tomadas na escrita não se dão com vistas a dar voz a um eu e sua vida privada, mas em função de expressar o acontecimento enquanto dinâmica da vida: expressar “uma vida...” (Deleuze, 2002). Assim, no infinitivo. Vida enquanto acontecimento

impessoal, pré-individual e, no entanto, sempre singular, repetida cada vez diferentemente. Talvez seja o acolhido da efemeridade do tempo de que fala a escrita de Clarice, em que este escoamento, essa passagem temporal, aparece não como sucedendo a um eu, mas enquanto passagem: fluxo ininterrupto da vida a se repetir indefinidamente. Assim é, porque as coisas estão irremediavelmente encadeadas na infinitude do tempo, onde tudo se combina até esgotarem-se todas as possibilidades, para logo retornarem uma a uma todas as combinações já ocorridas.

Persistência de um tempo amoroso que vive intensamente a sobreposição de tempos, marca insistente do retorno. O círculo, o retorno ao passado, as espirais que sobrepõem os tempos, espaços, lugares da infância na percepção presente no coração. Durante muito tempo se esperava que o texto atestasse a verdade que se originava do exercício de um pensamento abstrato. Pensamento tão linear quanto se pretendia que fosse o tempo. Tão distinto é o gesto poético. A poesia está aí para ser vivida, não a vida para ser escrita. Vida que entra na poesia, e a própria poesia que invade a vida, o cotidiano. O controle significa antes e acima de tudo amansar o tempo, neutralizando seu fluxo, uniformizando-o. Ele não amansa o tempo, antes é atormentado por ele. A escrita pode mostrar o quanto de poético pode existir na desconstrução.

No espaço da poética de Clarice, passado, presente, futuro são indissociáveis. Tempo do pensamento insistente. Não busca o controle. Mantém-se em equilíbrio em determinado ponto do universo por um instante? Lugar do eterno retorno. Espirais persistentes cujo movimento pode se realizar de dentro para fora e de fora para dentro. Este é o jogo da morte. É também o jogo do tempo. Eterno se fazer das coisas. “Nascimento e Morte” (Lispector, 1973, p. 42). Eterno-retorno, pensamento “abismal” de Nietzsche.

Um tornar-se e perecer, um construir e destruir, sem qualquer imputação moral, com uma inocência eternamente intacta, possui, neste mundo, somente o jogo do artista e da criança. E então, assim como a criança e o artista brincam, o fogo eternamente vivo brinca, constrói e destrói, inocentemente – e tal jogo o Aíon joga consigo mesmo (Nietzsche *apud* Cunha, 2007, p. 102).

Tornar sensível o movimento de escoamento do tempo independente dos corpos em que ele se efetua – quase como se o tempo aqui fosse um corpo tornado sensível e impessoal. Tempo do acontecimento. Escrita-acontecimento, escrita-tempo: gesto limítrofe de uma criatura desgarrada que vive diante da longa noite sem consolo dos homens (Blanchot, 2011). Seu vigor reside na abertura ao encontro como acontecimento não previsto outrora e vagamente esboçado ao modo do não saber clariciano. A escrita é acontecimento, uma construção é feita no texto a partir do material bruto da vida, uma combinação única e irrepetível. Puxar os fios, não para decifrar, mas para criar sua tessitura. A escrita se constrói na superfície, vem na forma de um tempo, de um pulso estranho. Depende muito mais do que não se vê, do não dito e não entendido que perfura a superfície das coisas e das palavras. Escrever para acolher o acontecimento e conseqüentemente a vida: escrever para captar o tempo, o movimento da vida.

Sai-se do teatro para se alcançar a vida, insensivelmente se passa no tempo, e é saindo dele que se apresenta um futuro como uma nova realidade que não existia. Onde começa a vida? Importante questão levantada por Deleuze (2009). O tempo diferencia-se em dois movimentos. Tudo que é passado recai no cristal e nele fica: dança das lembranças, para lembrar Bergson; ensaio indispensável para a outra tendência, a dos presentes, sair do palco e lançar-se em direção ao futuro como vida jorrando. Então, o real é criado ao mesmo tempo em que escapa do eterno ricochete do presente e do passado.

Aposta-se numa certa problemática para pensar a apreensão de uma experiência da temporalidade que produz o texto, a vida. O tempo não é o que foi, passado estagnado, mas o que está inserido na dimensão instantânea das intensidades – virtualidades –, meras possibilidades de existências únicas e insubstituíveis, formando a complexa textura dos devires, e transborda aquele que passa por eles, tornando-o outro. Não são, portanto, vividos de um passado, nem histórias de um eu, mas, sim, o fluir do tempo, experiência do instante que transforma porque desmancha as formas instituídas de vida, lugar privilegiado de cortar circuitos de momentos de vida. Tempo que age e produz realidades. Tempo da criação e da arte. Para essas experimentações, a escrita de Clarice Lispector é a matéria de inventar escrita. Além de Deleuze, Bergson, Blanchot e outros. Escrita que se faz com autores e com o mundo. Estar com é estar na estrada, exposto a todos os encontros e contatos e apreender a vibração da alma na passagem. Escrever é cada vez mais estar com as coisas e acompanhar a fuga delas.

Tudo depende, seja na escrita, seja na vida, da atitude que se adota em face a esse tempo: apresentam-se caminhos desviantes, a confusão que faz sucumbir diante da faceta fragmentária das sensações dos instantes, inviabilizando toda articulação. Ou o simples endurecimento da alma que anestesia a infamiliaridade e a estranheza do mundo, e assim, corta o infinito do tempo, não o permitindo livre para que se banhe no fundo de suas próprias virtualidades. A questão gira em torno de como lidar com o grau de inumanidade que pode alargar as possibilidades de captar o tempo puro. Atitude de colocar-se visitante do inumano, contrabandeando-se entre os planos – humano e inumano – em um equilíbrio instável, estabelecendo alianças e contágios.

Colocam-se algumas questões. Como achar o vínculo da criação da escrita e da vida com o pensamento movente, quando nem sequer se sabe ver no fundo do tempo, na medida em que falta “o olho do espírito?” (Deleuze, 2000). A escrita faz frente às linhas duras que aprisionam o homem? Pode a escrita ético-estética-política, dessas que não estão presas em um território fechado, mas se fazem em atos, produzir experiências de desvios das formas habitadas de escrever, viver, pensar?

É um estranho tempo que se desenrola como o pensamento de uma bailarina, que encontra a mais sublime alegria na dança porque teima em fazer seu corpo transformar-se em cisne, em movimento que parece quase impossível ao espectador. Seu corpo não é mera dissolução no caos, apenas a ordem que ele instaura, sem seguir qualquer princípio de um saber. E o que ele inventa é uma dança que libera afetos colocados em circulação, inventando afetos em outrem.

Estranhas ideias. Conquistar para si essa inocência pode doer. Inocência é a ausência de qualquer dívida. Para conquistá-la é preciso ter a coragem de viver e pensar em imanência com o real, sem garantia de uma instância organizadora, de estar disponível para o caráter avassalador da duração do tempo que fissura. Tudo isso pode ser violento, porque o corpo, tornado sem órgãos, constitui uma exploração e expansão dos limites do corpo, e o pensamento, que não se separa do corpo, experimenta um uso das faculdades que não supõe nenhum acordo, nenhuma harmonia prévia. Então, viver e escrever são sempre por um golpe que provoca uma tensão e atrito com o mundo constituído como dado, nesse embate com um cotidiano que anestesia a estranheza do mundo.

Há uma forma de se integrar às convenções sociais, que Clarice chama construção de uma “montagem humana” (Lispector, 2009, p. 11); um modelo de ação baseado em formas já dadas de pensar e sentir, que condiciona de antemão o contato com o mundo,

paralisando aquele que vive, em um “modo utilitário e sentimentário de humanização” (Zorzaneli, 2006, p. 36). Quando se furta desse controle que se exerce sobre a vida, encontra o que Clarice chama de o “gosto do vivo” (Lispector, 2009, p. 153): percebendo a delicadeza e a inocência da matéria, instala-se num plano de imanência e segue os sinais do tempo, orientando-se por ele.

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 (Lispector, 2009, p. 154-5).

A escrita, portanto, encontra esse tempo, revela esse tempo, recria esse tempo que é inexistente para a “montagem humana”. Impunha-se viver, e a vida exige que se apreendam as coisas em sua relação útil. Mas, e se a alma vibrasse em uníssono com a natureza? E se os olhos, ajudados pela memória, recortassem no tempo quadros inimitáveis? E se o olhar captasse de passagem, esculpidos, no mármore vivo do corpo humano, fragmentos tão belos quanto não se pudesse alcançar? E se se ouvisse cantar no fundo da alma, como música alegre, a melodia ininterrupta da vida interior? Tudo isso está no entorno. Tudo isso está no homem e, no entanto, nada de tudo isso é percebido distintamente. Entre a natureza e o homem. Entre o homem e sua própria consciência, um véu se interpõe tão leve e quase transparente que só o artista consegue ver (Bergson, 1980). Dimensão temporal que constitui o homem. Tempo que faz experimentar uma espécie de dissolução do eu que fala nas

palavras, no fluxo do tempo, permitindo o empreendimento que leva Blanchot (2011, p. 35) a dizer: “A palavra poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala é ninguém, mas parece que somente a fala se fala”. Uma violência que faz pensar. Só se pensa quando se alcança a exterioridade impessoal, porque pensar depende de forças desconhecidas que esvaziam nossas certezas. Pensar é resistir, é combater, é criar “uma vida...”, fazer existir aquilo que ainda não existe.

Na obra de Clarice, o tempo ganha contornos problematizáveis. Sua escrita só se compromete “[...] com vida que nasça com o tempo e com ele cresça [...]” (Lispector, 1973, p. 9). As tramas são despropositadas, não há um enredo propriamente dito; o que há é uma série de pretextos e pistas que conduzem a um constante descentramento e interrogação sobre o sentido da narrativa e da existência. Experimentação cujo objetivo é partilhar tudo o que foi vivido e experimentado na construção da escrita. As situações são banais, um fato desencadeia a narrativa que em si não contém nada de espetacular... O espetacular está no modo como a situação é apreendida, vivida, construída. Ela não privilegia fatos inéditos, ela os torna inéditos e incomuns na abordagem que confere a eles em seu trabalho com a linguagem. Direciona um olhar não conformado pelas formas preestabelecidas de expressão e experiência, combatendo os modos já dados de olhar o mundo em que tudo assume um caráter rotineiro.

Trata-se de um tempo dispersivo e fugidio, no qual opera um movimento de instantes fragmentários que se insinuam, perdem-se, ressurgem. Tempo feito de sensações e instantes que se rebatem, ininterruptamente, sobre a experiência. Movimento sem sujeito construtor das tramas de tudo o que existe. Há uma vontade espiritual anterior ao sujeito que contempla a repetição da matéria

dos instantes que nascem e se desfazem, e o espírito, ao contemplar, retém o primeiro elemento e antecipa o segundo, juntando-os (Ulpiano, 199?).<sup>2</sup> É a construção da duração bergsoniana, construção do presente.

Essa realidade é mobilidade. Não existem coisas feitas, mas apenas coisas que se fazem, nada de estados que se mantêm, mas apenas estados que mudam (Bergson, 2006c, p. 218).

Entre cada desarticulado instante, uma dor de existir e uma agonia da finitude destes instantes, sem garantias de um porvir. Sempre como necessidade – para só então estar apto para viver e escrever. Inscreveria cada instante nas palavras? “Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito” (Lispector, 1973, p. 114). O melhor está sempre entre os instantes, ali onde se inscrevem. Movimento que libera ideias como iluminação, sempre fragmentadas e aos poucos, “[...] é próprio do devir-presente, é a gagueira das ideias; isso só pode se exprimir na forma de questões, que de preferência fazem calar as respostas” (Deleuze, 2000, p. 53).

E é inútil procurar encurtar o caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crúcis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. [...] A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto do poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição. A desistência é uma revelação (Lispector, 2009, p. 176).

---

<sup>2</sup> Provável década em que a aula foi ministrada pelo autor.

Além de estar fadado sempre a recomeçar, também fadado sempre a desistir do poder. Desistência como “verdadeiro instante humano”, como uma eterna busca da criação de sentido, tendo como guia a revelação. O que se mostra é sempre algo simples que quebra com todas as demonstrações ou com ideias que representam. É o tempo que se torna escultor, nascedouro de uma experiência autêntica.

História subordinada a uma potência do tempo. Escrever não é narrar histórias. Há histórias demais no mundo. A história não é experimentação, é apenas o conjunto de condições que possibilita a experimentação de algo que escapa à história (Deleuze, 2000). Escrever é uma aventura que se entrega à improvisação e ao fluir do tempo, descomprometida. Trata-se de fazer com que elementos do tempo estejam em função de outro tempo que se poderia chamar de tempo por vir. A escrita emerge desse meio onde os tempos se misturam e habita a virtualidade. Uma espécie de escrita que encontra uma terra deserta onde: “Tudo olha para tudo, tudo vive o outro; neste deserto as coisas sabem as coisas” (Lispector, 2009, p. 65). E se escreve. Desvio da história em que se tem as condições para criar.

A arte permite essa outra experiência com o tempo. O instante rompe com o instante do relógio, fazendo emergir o movimento inconsciente do tempo que cria e inventa realidades que se fazem através dos corpos. Inverte-se o tempo para fazer um desvio de si e deste mundo. Tempo que age e produz realidades. Movimento inconsciente que constitui o homem. Tempo da criação e da arte. Viver é criar uma fábula sobre o tempo. O pensamento capta a vida e faz a arte. Aquilo que leva a escrever é o que permite que uma vida se expresse. A escrita é uma expressão destes mundos.

[...] nós lucraremos também por nos sentirmos mais alegres e mais fortes. Mais alegres, uma vez que a realidade que se inventa diante de nossos olhos dará a cada um de nós, incessantemente, algumas das satisfações com as

quais a arte brinda, de longe em longe, os privilegiados pela fortuna; irá nos descortinar, para além da fixidez e da monotonia percebida de início por nossos sentidos hipnotizados pela constância de nossas necessidades, a novidade incessantemente renascente, a movente originalidade das coisas. Mas sobretudo seremos mais fortes, pois da grande obra de criação que está na origem e que se desenvolve diante de nossos olhos nos sentiremos participar, criadores de nós mesmos. Nossa faculdade de agir, ao recobrar-se, intensificar-se-á (Bergson, 2006c, p. 120-121).

Entrar em contato com as forças desse tempo desdobrado está em jogo, tempo que trabalha em todas as coisas e se pode senti-lo. Escrever: “É apenas um reflexo de uma coisa que pergunta. [...] Escrever é uma indagação” (Lispector, 1999h, p. 16). Os personagens da escritora expressam esse mesmo ponto de vista. Ainda quando contam uma história, o que buscam é perguntar tudo e o que almejam é ler o ilegível, afirmando em suas histórias o desespero em busca de um modo próprio de habitar e agir no mundo. Eles se veem obrigados a se livrar do condicionamento cotidiano para conhecer esse outro lado da vida. Não é um movimento consciente, se faz sem que percebam e faz-se perceptível na forma em que interferem na realidade, mudando sua posição diante do mundo. Tudo na obra de Clarice remete os personagens à apropriação de seu modo de viver, de se relacionar consigo e com o mundo. Eles estão ali apenas para se desenrolarem em fluxos moventes, numa tentativa de entendimento, cuja capacidade aumentar-lhes-ia a potência do espírito, porque conhecer é criar, produzir o mundo e se produzir. Ali, onde o passado se consubstancia com o presente e libera o pensamento. Não é a representação daquilo que observam. É vida, a nossa e também a dos outros, que só pode ser captada pela intuição, sendo para Bergson (2006c, p. 187), “[...] a simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, por

consequente, de inexprimível”. Instantes fugidios e incessantes dirigem a consciência para um ponto preciso em que há uma intuição a ser apreendida. Aí, a vida torna-se suficientemente poderosa para desprender-se da vida prática e abarcar a vida inteira da pessoa, como algo continuamente presente e continuamente movente: passado que dura (Bergson, 2006c). Encontra-se aqui uma sucessão de estados que se pode identificar como sendo a duração, movimento inconsciente que caracteriza a existência interior colocada no texto.

## Resistir ao intolerável

Temporalizar a vida, a escrita, o pensamento é voltar-se para o impensado: o próprio corpo e a vida. Desvio que faz conectar-se com as linhas futuras e desfaz previsibilidades. Expor-se a um tipo de ficção que não se sabe muito bem como manejar, nem por onde se será conduzida, porque o corpo tem suas cruéis exigências. “Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências. Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante. O corpo grave” (Lispector, 1998a, p. 7). O lugar para escrever é chegar ao limite e ter nessa sensação uma face do medo e outra da excitação, porque levar ao limite a linguagem é prescindir de um sentido prévio. Querem a morte é ansiar a uma integração sem palavras – vida que ainda não deu o seu mistério – os seus sentidos. “O medo agora é que meu novo medo não faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo? Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade” (Lispector, 2009, p. 11).

Na escrita, como na vida, uma mudança parece ser introduzida quando algo se passa no cotidiano e tem o efeito de uma

violência que faz enigma. Um ato cotidiano ínfimo, como ver uma barata no quarto da empregada, produz na protagonista de *A paixão segundo G. H.* um arrebatamento que ativa uma “[...] aventura de descortinar-se, desumanizar-se, despersonalizar-se” (Zorzaneli, 2006, p. 45). Restava-lhe, diante de um ato anônimo, uma nova forma de sentir que experimentava ali, a qual abria uma continuidade entre ela e a barata. Em *Perto do coração selvagem*, Joana também conhece esse estado insólito de contato: “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” (Lispector, 1998b, p. 68). Momento que dá lugar à experimentação, a substância da barata é tão barata quanto a dela. Tornaram-se indiscerníveis, só restaria realizar o ato ínfimo de comungar daquela matéria viva e neutra que G. H. experimentava em si. Ato que é a culminância, resultado de uma vida que já não cabe em si, de uma entrega à vida larga, impessoal: “[...] a pessoa que ousa entrar neste segredo, ao perder sua vida individual, desorganiza o mundo humano” (Lispector, 2009, p. 143).

Trata-se de um ato ínfimo que promove um ultrapassamento quando G. H. já não se detém em sua suficiência e se coloca em questão. Assim, cumpre-se viver uma experiência que se situa entre o limite e o limiar (Deleuze; Guattari, 2012b), onde há uma experiência de errância que se estende para além do limite, e o que resta é a borda do limiar, que atinge um grau de suportabilidade que se estende, se alastra: já não é mais possível parar. Há alguém que se vê incitada a lambar a substância da barata. A maior prova de transmutação de si era botar na boca a massa da barata que a aproximava do divino, esse real incapturável. Ao ganhá-lo, retiram-se de si as características como livrar-se da pele. Atingir o real seria atingir a própria largueza e, assim, milhares de tantos outros ficariam alargados pela sua largueza. “Seremos inumanos – como a mais alta

conquista do homem. Ser é ser além do humano. Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento” (Lispector, 2009, p. 172). Clarice fala do desconhecido que nos habita, fala, assim, de um estado de contato, de vida. Ela só podia se imaginar pensando e sentindo, dois atributos do ser. Assim, se pode alargar a coisa para transpassá-la. Vida vista como uma aventura que destitui antigos e habituais modos de se haver consigo e com o mundo e se converte em novas sensibilizações que se abrem às formas humanas da experiência, apreendendo, ali, visões e audições nos instantes do tempo (Zorzanelli, 2006). E nós, atravessados por essa passagem, podemos encontrar outras, com Deleuze, Nietzsche, Bergson, que também experimentam essa necessidade de se lançar em busca de um tempo que afirma a vida, a arte, o jamais pensado.

Experiência audaciosa porque fere e desloca. Todo instante é despersonalizante. Em Clarice, encontra-se essa experiência apreensível no tempo: ela a nomina despersonalização; não haverá, nos momentos em que a existência é tomada por tal experiência, qualquer sentimento de integração, utilidade e coerência da experiência em si, vivida temporariamente, como um equilíbrio instável (Zorzanelli, 2006). As formas se dissolvem na irrupção do instante-já, irrompendo um tal estado de destituição e impessoalidade, através do qual vêm à tona as singularidades que se abrem para sensibilizações e, por meio delas, se pode criar. Dessa forma, localiza-se, no desdobramento dos instantes, uma forma peculiar de relação com o tempo que mantém estreita relação com a experiência despersonalizante.

Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será ir apenas indo, e como uma cega perdida num campo. Essa coisa sobrenatural que é viver (Lispector, 2009, p. 16).

É exatamente aí que se rompe uma certa “montagem humana”. Nesse sentido, há na literatura um confronto a ser travado com o sujeito pessoal, que deve desaparecer para liberar as forças impessoais e inumanas do tempo, experimentando-se outro na própria destituição. O impessoal – o virtual – é anterior ao indivíduo orgânico e psíquico. O espírito não age, ele contempla a repetição da matéria e, ao contrair-se, altera-se (Ulpiano, 1999?). O espírito afeta a si mesmo, ou seja, a maneira pela qual somos interiormente afetados por nós mesmos (Deleuze, 2004). Aí, passam linhas inteiramente novas e intensas que desorganizam o humano e criam. Limiar que deflagra um tempo intempestivo apagando uma possível história, um eu, um enredo. É a perda de tudo que se pode perder; perder o nome e tornar-se anônimo. “Dentro de mim sou anônima. Viver exige tal audácia” (Lispector, 1999h, p. 41).

Há, na despersonalização, uma atitude de fazer-se de si uma perpétua destituição trazendo consigo uma experiência que abre um campo de impessoalidade e *non sense*. Despersonalizar-se é tornar-se o próprio devir que não se deixa representar e insiste sobrevoando um estado de coisas. Se o devir é tudo ao mesmo tempo, ele destrói sujeitos e remete a um impessoal livre de significações. Quarta pessoa de que fala Deleuze, em seus escritos, o “se”, o “morrer-se” que aniquila qualquer sujeito. Andar sem rumo. Instalar-se na própria realidade cuja tendência é mudança de direção sempre em estado nascente. Há raízes entranhadas na terra e águas vivas – grandes elementos – uma vez que a intensidade desta despersonalização é sentida no corpo. É quase insuportável viver neste desarranjo do tempo. Perceber-se no correr da escrita e da vida que passa e toma o corpo através do que experimenta, é um ato de entrega a uma sensação de morte que atravessa a alma como um modo de habilitar-se ao mundo, criando nele as próprias realidades.

Essa é a face excêntrica do tempo na qual os personagens da autora, como sombras despersonalizadas, estão sempre prontos a “[...] transfigurar a realidade. Quero o inexpressivo. Quero o inumano dentro da pessoa [...]” (Lispector, 2009, p. 158). Vida sempre latejante que foge dos vetores personalizantes e adentra o plano da “vida larga”. No ato de escrever, há uma tentativa de fazer da vida algo mais que pessoal, de liberar a vida daquilo que a aprisiona. Equilíbrio pouco garantido. Porém, não é a despersonalização que quebra os personagens claricianos. É antes o excesso de vida que viram, provaram, pensaram. Escreve-se a partir deste povo por vir e que ainda não tem linguagem, diz Deleuze (2000). É a potência de uma vida não orgânica, aquela que pode existir numa linha de escrita. Despersonalizar-se para enxergar a vida e, com a escrita, indicar uma saída para a vida.

Será que passei sem sentir para o outro lado? O outro lado é uma vida latejantemente infernal. Mas há a transfiguração do meu terror: então entrego-me a uma pesada vida toda em símbolos pesados como frutas maduras. [...] Uma parte mínima de lembrança do bom senso de meu passado me mantém roçando ainda o lado de cá. Ajude-me porque alguma coisa se aproxima e ri de mim. Depressa, salva-me (Lispector, 1973, p. 21).

Neste sentido, o que pareceria ser uma limitação do corpo fragmentado, que lhe daria um limite, é sua potência. Ao mesmo tempo revela uma impotência própria e constitutiva: experiência-limiar que força a criar. A criação traça seu caminho entre impossibilidades. O criador é alguém que traça suas próprias impossibilidades e, ao mesmo tempo, cria um possível. Contudo, enfrentar essa aventura despersonalizante é uma questão de vida ou de morte, porque o perigo é cair num vazio que impede toda a articulação. Seria preciso transpor a linha que despersonaliza, conseguir dobrá-la, para construir uma linha vivível, onde se possa apoiar, respirar, pensar.

“Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar é sempre atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer” (Deleuze, 2000, p. 132).

Eis a potência transformadora da despersonalização, plena de singularidades e virtualidades: acolhe os traços sem nome, sem sentido e os fecunda. A matéria viva do tempo é o fio terrível e incessante que tece a escrita e a vida e sua criação propicia um ato intermitente de produção de sentidos. Experiência que é sempre uma ruptura e se torna a tarefa do escrever e viver. Porque não há apaziguamento para o trabalho da escrita, não há preenchimento para o vazio. Resta um desejo incessante de metamorfosear-se na busca da palavra. “Mas é inalcançável e, quando está ao alcance, eis que é ilusória, porque de novo continua inalcançável” (Lispector, 1973, p. 86). Deixar sobreviver essa defasagem alarga e aprofunda o tempo que dura e interfere na realidade. Acessar esse campo virtual, deixar-se arrastar e interferir nele, em favor de um tempo que virá, pode fazer o acontecimento sempre recomeçar. Sempre produzir novos territórios. Textura conceitual forjada por Deleuze (2000).

É, portanto, o homem despersonalizado que cria, e não o “demasiadamente humano”. Há máquinas de escrever que criam uma linguagem intensiva que dilui as pessoas num campo de intensidades variáveis e contínuas. Escrever é essa prática intensiva na qual habitam linhas que estão para além do saber. Escreve-se com um tempo dispersivo e fugidio produtor de atos de ultrapassamento que supõem resgatar um tempo obscuro que revela a potência de criar. A escrita se instaura nessa fissura: a faz avançar, é o desejo de dar palavras a esse outro tempo de funcionamento inesperado que cria uma língua afetiva capaz de provocar surpresas e saltos. Vê-se, aí, o tempo que libera sua força ativa (Pelbart, 2004). Força que extrai do tempo a possibilidade de movimento, abrindo novas direções que alteram a realidade, produzindo conhecimento, que

está na experiência, e esse conhecimento traz modos de escrever, modos de estar no mundo. Aqui encontramos a indissociabilidade entre produção de conhecimento e criar-se.

Modos de escrever que, quando há personagens, eles estão sempre dispostos a se libertarem dos hábitos, e sempre aptos a se entregar à despersonalização que provoca uma mudança de orientação, até então, voltada para o por vir, e absorvida pela necessidade da ação. E então, veem desenrolar-se à sua frente um cenário movente. Nesse sentido, não agem mais de acordo com o que percebem. Falar e agir o quanto lhes aprouver não os farão contatar com as forças do tempo que trabalham em todas as coisas. Agora, encontram-se numa situação cotidiana que transborda e deixa-os sem reação, porque algo é forte demais e rompe a ligação sensório-motora da ação. O que experimentam é um desassossego, um mal-estar, um alheamento por habitarem um tempo vertiginoso. E aí, afirma Deleuze (2007a), é outro tipo de imagem. Uma certa visão captada com a pele os faz ver o que não viam antes. Matéria da vida. Não é apenas a ação e a narração que desmoronam, são as percepções e as afecções que mudam de natureza, porque aqui o espaço perdeu suas conexões, torna-se um espaço desconectado ou esvaziado, propício a novas sensibilizações, as quais fazem passar devires, encontrar novos territórios, novas terras. É dessa terra que fala Clarice, é esse real que sua escrita faz fugir, faz passar por um devir-menor que insere nas palavras uma variação: motor da invenção. Seus personagens são “personagens conceituais” e o que eles vivem são as paisagens “espaço-tempo” (Deleuze, 2000). Eles mergulham na despersonalização para ver no tempo; liberar a vida ali onde ela está aprisionada, e traçam linhas de fuga, para pensar o que permanece na sombra.

Então, o que eles fazem é transformar a situação intolerável que vivenciam em uma questão de vida. O que eles buscariam, segundo Ulpiano (1995b), seria a questão incluída na situação, e essa

questão envolve a dimensão tempo. Escrita-tempo teria de ser a escrita que tem de ser vital para definir “a vida vista pela vida”, para elevá-la para além de todo conhecimento. Escrever inventando a vida e inventando o texto. Pensar é abrir-se para esse tempo para não se deixar petrificar pelos códigos, escapar da obscuridade e inventar um mundo. Tornar esse estranho comunicável, e nessa medida, só descobrir o impensável enquanto dizem. É o único modo de se atingir esse invisível que jamais se consegue dizer de outra forma. Nasce a possibilidade de temporalizar a vida, a escrita, o pensamento.

## O mundo desdobrado da literatura

Busca-se uma escrita que questione os modos habituais de enxergar o mundo. Como se o vê e como se o sente: ficar com o que se aprendeu-aprendeu ou quebrar o “molde interno que se petrificava” (Lispector, 1999d, p. 83). “A quinta história” – conto de Clarice, que também poderia se chamar “Como matar baratas”, “Assassinato”, “Estátuas” ou outros mais, se tivessem mil e uma noites – recomeça a cada vez com novo título e sempre uma nova orientação do olhar que rompe o molde interno que se petrifica. Era para romper com o rito das baratas que invadiam a casa à noite. A receita – farinha e açúcar que as aproximava e gesso que “estorricaria o de dentro delas” (Lispector, 1999d, p. 82). Ligar-se a um “molde” ou a uma tessitura conceitual traz consigo o risco de marcar territorialidades fixas que são um certo domínio da situação, mas diminuem a potência e as possibilidades de criação. Romper o molde como romper com a dureza das próprias palavras como signos puros, colocando-os em movimento. Molde interno que se petrifica quando não se consegue mais pensar um mundo que se tornou intolerável. “Intolerável não é

mais uma grande injustiça, mas o estado permanente de uma banalidade cotidiana” (Deleuze, 2007a, p. 205).

Aqui, a agonia do autor é a de viver em moldes preestabelecidos de um tempo petrificado pelos ponteiros do relógio. A linguagem passa a ser um problema, reconhecia sua beleza e a usava como instrumento para viver e escrever, mas também sabia de sua dureza. Vê-se mergulhado numa espécie de desarrumação, na qual ninguém pode lhe dar a mão, então, resta-lhe “usar a grande força” (Lispector, 1973, p. 21). Grande força que o liberava do modelo pessoal. Um certo traço que destrói, pelo menos naquele instante, as estruturas da linguagem que a pessoa põe dentro de si e falam por ela. Aspira, como ética e estética, a uma linguagem que rompa com as forças de uma língua dominante, essa que constitui o homem e o provê de hábitos, sentimentos, deveres, para criar uma outra que tenha o valor sintático de produzir uma língua artística. Força, também tornada impulso de escrever, que não dá trégua. Daí que uma experiência de “falta de construção” (Lispector, 1973, p. 30) torna-se o estilo literário. Narrativa fragmentada, contendo repetições, inacabamentos, brechas, que por vezes perde-se em abstrações. Também um estilo de vida: “Eu não tenho enredo [...] sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver” (Lispector, 1973, p. 87). Produzir uma escrita, então, é da ordem da produção da existência, assim como “desenhar na madeira” ou “passear no campo [...] exatamente com a mesma alegria e o mesmo tormento de quem escreve, e com as mesmas profundas decepções insondáveis: [...]” (Lispector, 2010, p. 117).

Além disso, “Acho que existe um grande problema de busca, de procura, com enormes estagnações ao mesmo tempo”. Estagnação como perda provisória das referências que rompem com o sistema ação-reação característico do tempo cronológico. Na medida em que

não consegue reagir, o homem enxerga melhor e mais longe, isto é, pensa. E surpreende-se porque se confronta com “algo impensável no pensamento” (Deleuze, 2007a, p. 205). A literatura o coloca num estado de vidência, alguma coisa pode passar e, então, surge um clarão que sai da própria linguagem, fazendo ver e pensar o que permaneceria na sombra das palavras: “[...] verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios da linguagem, nos desvios de linguagem” (Deleuze, 2004, p. 16). Ver o mundo torna-se vê-lo fora dos clichês de uma suposta essência da realidade, ver e ouvir a vida em sua exterioridade pura, em sua mais alta potência: “Vendo e ouvindo somos então lançados ao real, confrontados com sua beleza e seu horror. Sem nenhuma proteção, nós e o mundo” (Levy, 2011, p. 132).

O corpo é a dimensão esquecida da linguagem que toca o coração da palavra. O autor empresta-se ao texto “de corpo inteiro” para que advenha o sentido, e, assim, o restitua ao corpo, à palavra, à escrita. A inteligência não cria, só apreende o já feito, divide o tempo em dias, horas, minutos para organizar a vida e, nisso, não vive a duração do instante, perde o fluxo do tempo. Daí que a inteligência não pode entrar nisso que se faz, não pode seguir o movimento, adotar o devir – a força das coisas. Ela só apreende o já feito: “Pois, com minha atenção errada e minha tolice grave – eu poderia atrapalhar o que se está fazendo através de mim” (Lispector, 1999d, p. 59). Simplesmente crer no corpo, afirma Deleuze (2007a, p. 218): “Restituir o discurso ao corpo, e, para tanto, atingir o corpo antes dos discursos, antes das palavras, antes de serem nomeadas as coisas [...]”. Se o corpo é excluído, sua dimensão invisível não transparece, limita-se o alcance da linguagem, e a escrita engessa as coisas no molde ao procurar conformá-las ao código linguístico. O invisível ficciona, forçando a linguagem, restituindo ao corpo as palavras, como germe da vida que faz estilhaçar o que está petrificado.

Escrita que subverte o código. Possibilidade de criação de uma linguagem, resultado do entrelaço entre o corpo e os códigos. As palavras nascem ao mesmo tempo em que nasce o tempo, sendo ali inventadas, palavra por palavra. Tudo se dá ali, o tempo é o próprio movimento infinito que instaura um pensamento, uma escrita. Movimento do qual emerge um mundo entre tempos. Ali as palavras falham, algo se desprende, se desgarra como potência que leva mais longe. As palavras têm seus fins nelas mesmas, não podem valer por outra coisa e, neste sentido, a escrita se refere às coisas, passa a ser ela mesma um corpo. Escrever assim é a forma mais clandestina de escrever, porque fala do fundo daquilo que não se sabe, com aquilo que de dentro de nós se mexe quando faz fluxo com o fora. E, assim, restitui o vínculo do homem com o mundo.

Deste modo, a língua deixa de ser reprodução para ser experimentação de novos mundos. Experimentação de liberdade como exercício permanente da vida. Exercício de produzir pensamento, pois o pensamento não é teoria, é problema de vida. É a própria vida, afirma Deleuze (2000). Linguagem que propõe uma abertura à exterioridade para buscar conexões e agenciamentos que abrem para os encontros e seus efeitos. Modo de escrever que segue um fluxo de pensamento entrando em relação com outros fluxos. Experimentação que lança o homem numa relação de exterioridade que destitui o eu. É a experimentação que, com as forças do fora, enfrenta o caos que faz expor-se a um outro tempo, que não passa, em estado puro, que fissura. Quando o homem escreve, ele abre-se às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, que desfiguram o corpo tornado sem órgãos, num grave exercício de despersonalização de amor e não de submissão. Experiência limiar (Deleuze; Guattari, 2012b) que confere uma superfície conceitual onde o escrever e a experiência do fora podem ser pensados. Experiência que restitui o vínculo com o real, na qual se impõe

a impotência, pertencente ao pensamento. Impotência transformada em uma maneira de pensar para acreditar na vida. Acreditar nisso como no impossível, no impensável, porque é o impoder do pensamento que força a pensar. “Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve” (Deleuze, 2007a, p. 207). Restabelecer o vínculo com o mundo torna-se uma questão de escolha. Escolha que torna o homem capaz de dobrar o fora, de fazer a força afetar a si mesma, de criar novas possibilidades de vida.

Essa escrita busca, através da literatura, expressar a matéria do mundo que está além das palavras e além do conhecimento. Defrontar-se com uma questão essencial de nossa alma, que é o fundo sombrio onde circulam os murmúrios dos povos, o marulho das ondas, os gritos das moléculas e, a partir daí, dizer o indizível. No plano da linguagem, está a ideia de rudimento, da procura por uma forma de expressão que permita a comunhão mais direta com o mundo. Buscar a matéria-prima do mundo que é também a da linguagem. Para isso, é preciso redirecionar o olhar para a infinidade de sons do mundo, para dar testemunho de uma forma de abordar a experiência, para dar ao mundo a oportunidade de expressar-se através de sua própria matéria. Cada situação recoloca o mistério do mundo que se torna o elemento central da problemática da existência e sua contradição essencial: a realidade exige ser entendida, não obstante, furta-se a sê-lo. Exigência que torna a vida uma potência aberta para um desconhecido quase que insuportável, e esse desconhecido é exatamente a produção da vida e da arte (Ulpiano, 1995a). Significa dizer que a essência da linguagem está fora dela, está em erguer percepções de um fundo sombrio, transformá-lo em conceito que se torna a alegria do mundo. Situação que se define por esta condição de explorar o inominável e o intolerável da existência e colocar em palavras um mundo ininteligível e impalpável. Fazer falar um cotidiano intolerável – uma questão de devir.

Um povo apenas pode ser criado com “[...] sua soma inimaginável de sofrimento que faz pressentir o advento de um povo” (Deleuze; Guattari, 2005, p. 142).

Ser vidente daquilo que na realidade não se pode mais tolerar e que necessita ser transformado e abrir o pensamento faz apelo a uma forma futura, diante de uma história que impede o devir, e, assim, impede de chamar a vida à transformação. Antes de história, é um tempo intensivo e intempestivo. Inventar um futuro é inventar uma nova terra, abertura a um futuro por se fazer, uma escrita sempre por vir. Literatura como invenção de um futuro infinito. “Falta-nos resistência ao presente” (Deleuze; Guattari, 2005, p. 140). Resistir é tornar-se estranho na própria pátria, tornar-se errante, devir-outro, despertando o outro que existe em nós, como o impensado que existe no pensamento. Fazer da resistência uma utopia imanente é fazer um movimento infinito, enquanto esses traços se conectam com o que há de real aqui e agora, na luta contra o mundo já dado. Agir contra o presente em favor de um por vir, eis o que alcançam o pensamento e a arte enquanto criação, enquanto experimentação. Experiência é o que se está sempre fazendo – o novo por excelência, a experiência impessoal que se abre ao Outro, ao desconhecido. Quando a literatura alcança esse estado, coloca em xeque o presente para pensar novos modos de existir, inventar novos estilos de vida, que são novas maneiras de resistir ao intolerável do cotidiano. Fazer agenciar práticas que estão sempre colocando o homem diante do mundo, sob a perspectiva da resistência. Esse talvez seja o gesto político de toda a arte que se faz enquanto relação com o fora: acreditar na vinculação do homem e do mundo, acreditar nisso como no impossível.

Neste sentido, a proposta é uma literatura que insiste no uso de sintaxe estranha, que provoca estranhamento de si, querendo criar com isso novas formas de pensar e agir no mundo. Propõe ao leitor, também, arrastar-se em uma experiência incomum, que quando

percebe está completamente implicado ou nada acontece. Surge uma imagem inédita, não porque não existia, mas porque não via o intolerável do mundo. Imagem que, vindo de fora, provoca uma tensão que atrai o leitor em direção ao mundo, sendo instigado a construir sentidos para aquilo com o que está se confrontando. A recusa a esse movimento levará a ver o conto como sem sentido, apenas uma história de baratas. Se o homem deixa-se afetar, coloca-se na posição de estranhamento que abre para a produção de sentidos. O estranho que aparece como algo que surpreende e aflige é sempre portador do novo. Ele atrai, fascina, espanta e, mesmo sendo algo banal, desorganiza e dá origem ao questionamento sobre a existência, sobre a vida. Aquilo que pode conduzir a novos lugares, seja dentro ou fora de si, “fora de mim e parte de mim”. O que permite o acesso à história dos outros.

Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu (Lispector, 1999g, p. 23).

O eu é um nós. “Eu sou vós”. Eu que foi se construindo cruzando infinitas histórias e desertos, juntando flechas que foram atravessando aqui e ali. Então, entende-se melhor os personagens de Clarice. Estão sempre exilados de uma determinada condição, sempre deslocados para uma posição estrangeira, num constante êxodo. Êxodo e exílio que têm na linguagem seu ponto máximo. Não se trata de alcançar um determinado território e transformá-lo em ponto de parada, mas de viajar entre portos, onde se encontram sempre as flechas que foram lançadas e que dispersam o trajeto, levando à nova terra. Posição no mundo de total perda de referências, exílio de sentidos sempre ultrapassando aqueles que o experimentam. Êxodo que é o combate que se estabelece com a exterioridade

em sua inexorabilidade e estranheza, constituindo a todos, dando sentidos à existência. Deixa de ter consigo uma relação intimista e passa a estabelecer consigo uma relação com o fora, que é chamado à cena. O homem não é mais dono de certezas, regido pela razão que lhe assegura. Trata-se de um eu sempre incompleto, lançado num mundo de possibilidades que nunca se cumpre de todo, deslocado continuamente do lugar, por forças que lhe escapam. Vê-se sempre obrigado a buscar um novo centro, sempre provisório, descrevendo uma espécie de movimento. Pessoa sempre por se fazer. O que constitui um processo de subjetivação não é uma história particular, mas um campo de forças, inscrever a história no coletivo com múltiplas forças que atravessam o homem e múltiplas paisagens que compõem o campo. Forma coletiva de habitar, construída delicadamente pelo autor, por meio de sua escrita, dando testemunho. Escrita que rompe as barreiras do eu em direção a um comum. Neste processo dá testemunho do cotidiano intolerável. Escrever é entendido como um processo de subjetivação que constrói o homem.

Há, portanto, duas maneiras de escrever (Deleuze, 2000). Uma é governada pela subjetividade pessoal e está sob as regras de um tempo que pode ser rememorado. Remete a um dentro do sujeito, onde se possa buscar as significações, as interpretações, as histórias pessoais. As histórias narram o movimento, como se o tempo fosse um movimento circular do mundo. Dá conta de uma produção representativa que reproduz o que já existe e prende a vida em modelos de mundo já existentes. Haveria uma significação escondida em que tudo sempre vale por outra coisa, supõe uma visão metafórica ou simbólica que consiste em interpretar. Mundos reais sufocados, quando se vive eclipsado em opiniões, cegueiras e ignorâncias. E há uma outra maneira de escrever, como uma pequena máquina numa maquinaria exterior mais complexa. Pensar não vem

de dentro, vem de fora e ao fora retorna. Somente é possível pensar sobre essa linha. “Desde que se pensa, se enfrenta necessariamente uma linha na qual estão em jogo a vida e a morte, a razão e a loucura, e essa linha nos arrasta” (Deleuze, 2000, p. 129). Linha sobre a qual é possível pensar.

Escrever é, então, buscar essa escrita-tempo como procedimento que faz com que deixe de figurar como intimidade de um sujeito. Nada se esconde num interior previamente determinado. Há um desdobramento da intimidade para fora de si. O interior forçado pelo seu fora sobe à superfície do mundo, ali, onde as coisas e os seres se movimentam. É ali, também, que as constantes, aquelas que anestesiam vidas, podem ser abaladas. É ali que pode se desenvolver a potência de fuga para impedir a caída no “buraco da interiorização” (Deleuze; Guattari, 2010). A ideia de variação, sendo a primeira, é importantíssima para Deleuze, ela é a força ativa que pode desenvolver a potência da fuga.

O que a escrita pode fazer, então, é restituir a fuga. Nesse movimento de subida, o interior ganha um movimento de abertura, arrasta-se, esvazia-se das imagens de um mundo existente. Desorganiza-se a antiga arrumação diante do mundo, faz uma rota de fuga e reinventa a vida. Na escrita instaurada nesta concepção de tempo, cada pequeno detalhe, até mesmo o inútil e inesperado, pode fazer fugir certo cenário. Então, ela faz fugir o mundo, este nosso. São os trechos pessoais de vida do autor que se perdem em seu ato de escrever dando lugar a algo novo. É o mundo que já não é mais o mesmo, mundo que ganha a chance de renascer das sentenças de morte e, assim, ser tomado como um devir. Escrita que se assume na tensão dessa intimidade que não se diz, mas se constrói na própria escrita (Malufe, 2009).



## **Aventuras de vidas sem nome: a escrita como testemunho do inominável<sup>1</sup>**

### **Do silêncio e da ausência à fala poética**

Alguma coisa queima pacientemente, e o relato do texto inicia-se em meio de uma fuga, encontrando o homem já em sua condição de marginal. Em cólera e aflição, foge como um prisioneiro foge do crime, obstinado em divagar. “Quase nada dele se sabe, exceto a desordem em que se encontra. Aos poucos, vai se vendo que ele é um homem de vida comum e subterrânea e que a infâmia se abatere sobre seu ato”. Assim Foucault descreveria esse homem sem fama que se vê, de repente, confrontado com o poder das palavras e é bruscamente arrancado da noite em que vivia por um acontecimento que o desvia da regra e o coloca à margem.

Martim, de *A maçã no escuro*, defronta-se com seu crime, está no momento do desvio à margem dele mesmo: “É que aquele homem sempre tivera uma tendência a cair na profundidade, o que um dia ainda poderia levá-lo ao abismo [...]” (Lispector, 1999e, p. 32). E, por essa tendência, transgredira a linguagem dos outros, que consistia em nomear com um nome o que estava fora da ordem de nomeação. Assim, ele se liberta da linguagem, lançando-se numa zona de silêncio: “Perdi a linguagem dos outros” (Lispector, 1999e, p. 31).

---

<sup>1</sup> Publicado de maneira resumida, no livro: *Testemunhos da infâmia: rumores do arquivo*. Organizado por Tania Mara Galli Fonseca, Mario Resende e Antonio Carlos Cardoso Filho. Porto Alegre: Sulina, p. 143-157, 2014. v. 1.

O homem remexia na “linguagem morta” e, por pura experiência tentara dar título de “crime”, palavra tão familiar a essa coisa tão sem nome que lhe acontecera. Um bom adestramento de vida o fizera sentir-se culpado: “[...] nós que nos alimentávamos da punição” (Lispector, 1999b, p. 68). É um espetáculo deprimente quando isso acontece, porque faz o homem sentir-se traído. Mas, por circunstâncias de uma tendência, há duas semanas, a culpa não atingia mais aquele homem: “É nessa hora que o bem e o mal não existem” (Lispector, 1999b, p. 68). Então, “[...] ele representava a si mesmo” (Lispector, 1999e, p. 36).

“Crime? Não. O grande pulo – estas sim pareciam palavras dele, obscuras como o nó de um sonho”. Seu crime fora um movimento vital, e ele vira “[...] que a coisa inesperadamente funcionava: que um ato ainda tinha o valor de um ato” (Lispector, 1999e, p. 36). Ele compreendera a potência de um gesto que ultrapassa um homem porque o transfigura. Passara a chamar seu “crime” de ato. Com essa “outra inteligência” aprendera, instantaneamente, saber fugir. Então, para aquele homem, se tornara real, qualquer pensamento dentro dessa inteligência nova era um poder de escrever.

Tudo isso se seguira ao crime que ele mesmo sequer tivera tempo de pensar no que fizera, quando vira já havia se lançado ao “grande pulo”. Por meio desse acontecimento exterior, perdera a linguagem e ficara num território de silêncio e vazio. Em meio ao deserto, habitado pelo inumano, pedras e agonia... Essa preferência pelo gosto do anonimato e pela opacidade lhe dera um exercício de solidão. “A solidão de uma pessoa que em vez de ser criada cria. [...] A solidão da grande possibilidade de escolha. A solidão de ter que fabricar os seus próprios instrumentos” (Lispector, 1999e, p. 223). A solidão está em toda parte. Assim como uma zona murmurante e ao mesmo tempo de um silêncio denso que arrasta as palavras para um além de si, para esse limiar de nascimento e de morte das palavras. Sem o que nada

se faz, nada de novo pode ser visto. Nasce como uma questão e se transfigura em potência que atravessa toda a experiência e se abre à criação. É quando se alcança a condição de uma experiência-limiar. “Quando estou só, não sou eu que estou aí [...]. O que vem ao encontro não é que eu seja um pouco menos eu mesmo, é o que existe ‘atrás do eu’, o que o eu dissimula para ser em si” (Blanchot, 2011, p. 275). Desertar da forma do eu, servir-se do fundo da solidão e do silêncio para multiplicar os encontros em favor de conexões entre singularidades. Combinação de afetos. Amor como força ontológica, amor que constitui o ser porque é um ato de solidariedade entre os afetos. É quando Martim faz o sermão à “comunidade pétrea”, porque é no descampado, por meio de um fluxo intangível e irrefreável que as coisas se mostram mais sob a intensa luz: “Eu era como qualquer um de vocês, disse então muito subitamente para as pedras pois estas pareciam homens sentados” (Lispector, 1999e, p. 37).

Uma pessoa precisaria de um ato de cólera, porque a pessoa ia vivendo, vivendo e os outros também imitavam com aplicação. Tudo ficava muito confuso, sem liberdade de ser o que podia ser, e não havia sequer como fugir de si, porque os outros, com impassível insistência, concretizavam a própria imagem da pessoa: “Ser um igual fora o papel que lhes coubera [...]” (Lispector, 1999b, p. 437). Cada um repetia o mesmo desvio, porque cada um experimentava esse mesmo sentimento mudo da existência de si próprio, aquilo que é comum a tudo que existe fora do homem e fora de tudo. Conceito da experiência do comum sobre o qual escreve Agamben (2008a). Assim, cada um tinha falhado: “Mas você sabe que a pessoa pode encalhar numa palavra e perder anos de vida? E que a esperança pode se tornar palavra, dogma e encalhe [...]” (Lispector, 1999e, p. 332). Sociedade que pretenderia apagar qualquer desordem e, assim, “estava tão chata” (Lispector, 1999e, p. 38), pois havia um erro e ninguém sabia onde. Sociedade que procurava invadir a solidão

espiritual necessária a cada homem e, assim, asfixiava a si própria. Sociedade que queria que cada um fosse apenas um e ninguém.

Em algum momento um homem ficara preso num círculo de palavras que o embrutecera e o aprisionara em um modo de viver – continuava em seu discurso às pedras que pareciam homens sentados. Compreendia tão rapidamente qualquer coisa que não tinha tempo para pensar em nenhuma. Compreendia tudo que já não admitia que algo novo pudesse acontecer. Todo mundo estava sempre bem-informado do que acontecia que já decidia acerca de tudo. E o sol inchava as palavras e as tornava esturricadas, insistentemente. E as palavras iam afogando tudo, a verdade, o amor, o mundo. E o tempo ia passando e a pessoa ia se tornando um homem abstrato, inchado de palavras, desconectado da vida, reproduzindo sua língua morta. Sua casa se tornara abstrata, seu pensamento, abstrato, poderia pensar o que quisesse que nada acontecia. Seu corpo era abstrato, as outras pessoas, abstratas. O estúpido sol, de que uma pessoa é vítima e do qual passou a ser feita, tornara-se abstrato. E depois, dá-se uma esmola abstrata a um mendigo perpétuo, dorme-se em camas abstratas que se sustentam no aéreo. Tudo correndo bem, cada vez mais purificado.

Imaginem uma pessoa – continuou então – que não tinha coragem de se rejeitar: e então precisou de um ato que fizesse com que os outros a rejeitassem, e ela própria então não pudesse mais viver consigo (Lispector, 1999e, p. 38).

Com um ato de violência essa pessoa de quem estou falando matou um mundo abstrato e lhe deu sangue (Lispector, 1999e, p. 40).

Uma pessoa não tinha força nem mesmo reunida para ter um insignificante ato de cólera. Teria que ser bem rápida para não perder a coragem. Martim perdera de certa forma sua existência própria

e sua certeza pessoal, passara pela procura de uma comunicação ainda indeterminada, vendo-se reduzido à impotência, mas também à simplicidade. Não compreender também lhe oferecia uma nova situação. Encontrara um entendimento neutro, aberto infinitamente por meio de uma compreensão pela intuição. Esse havia sido seu crime: “Até que um dia, então, um homem se concretiza na grande cólera, disse-lhes Martim como se estivesse encarnando a própria lógica” (Lispector, 1999e, p. 47). Aqui a linguagem toma uma nova dimensão, recua diante do “nada a ser dito”, apenas experimentado. Martim transmuta a linguagem em ato, é no instante em que ela se faz, é no ato da nomeação que o homem pretende resgatar, reverter, anular a violência que produziu a palavra em seu molde. Evocara a profundidade daquilo que era superficial e, aí, localizara seu crime. Agora era banido, tornara-se um criminoso perseguido.

O que arrancara aquele homem do homem abstrato que sempre havia sido fora um jogo de circunstâncias que atraiu sobre ele o olhar do poder das palavras e o clamor de sua cólera. Ele que havia sido sufocado e, assim, tornara-se uma existência que não pertencia a si próprio, apenas destinado a imitar. Poder que espregueira e marca com suas garras, a não ser que o homem em cólera cometesse um ato que o ultrapassasse. Porque imitar também podia lhe proporcionar a possibilidade de escavar um espaço do possível. Para isso seria preciso quebrar o equilíbrio da vida. Concretizando-se no ato de cólera e encarnando a própria lógica, rebentara com seu hábito de vida. Por um ato de linguagem, fizera vir à superfície pequenas coisas do cotidiano, aquilo que era infamiliar e estranho, porque o cotidiano também tem sua face inesgotável, sempre inacabada e sempre escapando às formas. Ali, a linguagem se insere nos corpos e intervém em suas misturas, “[...] não para representá-los, mas para antecipá-los, retrocedê-los, retardá-los ou precipitá-los, destacá-los ou reuni-los, recortá-los de um outro modo” (Deleuze; Guattari, 2007, p. 27).

A violência que sobre ele se abatera o tornara indigno, algo se perdera na imensidão dos hábitos instrumentalizados na economia do que não se deve ver. O ponto mais intenso dessas vidas infames, diz Foucault (2006b), é ali onde se chocam com o poder, se debatem com ele, ali se concentra toda a energia. Personagens menores, um herói destituído do seu caráter de heroísmo, representando dessa maneira qualquer homem comum que põe em xeque, através de sua resistência, as instâncias do poder; essa ordem superior regida por um sistema. Instância que quereria fazer calar a dimensão silenciosa da natureza em que os acontecimentos nascem e desaparecem, discretamente, a fim de domesticá-los, de reduzir sua abertura ao imprevisível e suas relações com o silêncio. Terreno de luta em que se enfrentam as palavras de ordem e as práticas de criação e suas bifurcações imprevisíveis, onde se faz ouvir um murmúrio anônimo. O homem tentara, então, utilizar suas forças e escapar das armadilhas do poder, porque sua voz não se detinha. Se não podia falar, resistia, fazia perguntas sem respostas, indagava, lançava-se em fuga. Assim, aprendera a fugir e a se reinventar. É como Martim se experimentara porque cometer o crime era libertar-se.

Assim, lutara contra “[...] todo o poder das palavras, e através delas a soberania do céu e da terra [...]” (Foucault, 2006b, p. 211). E, paradoxalmente, tinha apenas a própria linguagem como instrumento de alcance para construir uma realidade. Escrever não é buscar uma realidade, é a própria realidade ocorrendo, construída no lugar de onde aquele que escreve se enuncia. A barbárie o impelia a guiar-se para frente e a começar de novo, fazendo o ocorrido falar através da linguagem e, assim, deslocava-se da infâmia para o que lhe fora roubado. Tensão que marcava cada uma das palavras. Linguagem que testemunharia esta passagem, atravessaria suas próprias ausências de respostas, seus terrores e o discurso que trazia a morte.

A fala deixou de ser a fala de Martim ou Clarice para tornar-se o próprio silêncio. Silêncio que remete ao que ainda está por vir, ao tempo em que as coisas e os seres ainda não são, ainda não estão determinados em suas formas habituais. Silenciosa alma da vida animal, ela é a semente daquilo por vir. Estado germinal do mundo, estado intensivo da natureza anterior a qualquer presença de mundo, qualquer delimitação de sentido. O silêncio da linguagem criadora, esse silêncio que faz falar. Não é ausência de palavra apenas, mas uma ausência somente, distância entre as coisas e nós, e em nós mesmos, e nas palavras (Blanchot, 1997). Não é o silêncio de alguém ou algo que se cala. É o discreto silêncio do nascimento e desaparecimento dos seres e das coisas. *Tacere* e *silere* – silêncios que acabaram por se igualar, tornados sinônimos, cuja diferença se perdeu nas línguas latinas derivadas. *Silere* se diluiu no silêncio como aquilo que põe termo aos movimentos dos fluxos. Constatação que leva Barthes a afirmar que hoje só existe silêncio de fala. O direito ao *silere*, ou seja, “à tranquilidade da natureza”, conforme Barthes (2003b, p. 51), em seu estado intensivo e germinativo, é o silêncio que nada tem a ver com o silenciamento ordenado. Designa a suspensão de determinados conjuntos de ordens intrínsecas aos atos da fala, que visam precipitar processos de subjetivação a partir de modelos pré-fabricados. De maneira que seria preciso afinar os ouvidos para ouvir um murmúrio inaudível que se agita no problema da enunciação, num plano ainda sutil, “[...] atrás da cena, ou no fundo, de lado, outra demanda procura fazer-se ouvir (mas como?): o direito ao silêncio [...], o que toma a forma de uma reivindicação coletiva, quase política – em todo o caso ameaçada pelo político [...]” (Barthes, 2003b, p. 51). Portanto, se existe a necessidade de tais criações, é porque existe também um desejo coletivo nessa direção, o “desejo do neutro” – neutro associado ao *silere* (Blanchot, 1997). Desejo de suspensão de ordens, de leis, de arrogâncias. Intensidade silenciosa que remete à criação de sentido

e, assim, remete também a toda prática, todo gesto, todo ato de fala que diga respeito aos aparelhos do poder. Prática que procuraria se desvencilhar de toda e qualquer oposição de termos, a fim de afirmar silenciosamente a multiplicidade.

Tantos querem a projeção. Sem saber como esta limita a vida. Minha pequena projeção fere o meu pudor. Inclusive o que eu queria dizer já não posso mais. O anonimato é suave como um sonho. Eu estou precisando desse sonho. Aliás eu não queria mais escrever. [...] Eu queria ficar calada. [...] Há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio (Lispector, 1999b, p. 75-6).

Martim soubera que na experiência ordinária e costumeira da linguagem, as palavras estão despojadas quase totalmente de suas potências inventivas. Ali, o mundo se cala. Ali, falam os seres já constituídos, os poderes instituídos. Tanto em Blanchot como em Barthes, o silêncio não pode ser produzido por um ato consciente ou voluntário e sim pela própria “palavra falada”. O silêncio não é aquilo que estaria situado num estágio anterior à linguagem. Somente há linguagem no silêncio; movimento silencioso que direciona o discurso em suas nuances quase imperceptíveis, porém determinantes. Há uma relação de indissociabilidade entre silêncio e linguagem, cuja natureza busca na potência de ausência, de suspensão e de interrupção, toda palavra e todo o entendimento. Acontecer como palavra é a manifestação de uma presença que se dá na ausência, logo num estado de suspensão como realização do impossível, suspensão que abre o tempo para além das determinações usuais: e a literatura libera do modo do poder (Levy, 2011). Ausência que toda palavra comporta e que está ligada ao seu poder de criar sentido, de afastar a coisa de si mesmo para significá-la. O discurso deve sempre fragmentar-se, a intermitência torna possível o devir, a descontinuidade assegura a

continuidade do entendimento. “Interromper-se para compreender-se, compreender-se para falar” (Blanchot, 2001, p. 132). Para que a elevada palavra solitária não imponha aos outros uma palavra superior – que participaria da mesma violência do *dictare*, a repetição do monólogo imperioso. Portanto, a voz da interrupção, cuja força consiste em dar lugar ao silêncio, em deixar-se dizer, cria tipos de solidariedades inéditos. Assim, toda a palavra transforma-se em “[...] passagem, inquietação, transição, alusão, ato de uma trajetória infinita” (Blanchot, 1997, p. 68).

Martim soubera que a criação não está em saber como algo é criado de nada, mas que teria que escavar um espaço vago, a fim de que a partir dele houvesse lugar para alguma coisa. Escrita liberada do que é, graças à possibilidade que teria de criar vácuo ao redor, de colocar uma distância entre si e as coisas. Possibilidade mais autêntica ligada ao sentimento mais profundo da sua existência. Fora o que levava Martim a lançar-se em fuga da “língua dos outros”. Força que abre, entre as coisas, uma distância, um vazio e prepara a ausência em que a criação toma forma (Blanchot, 1997).

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 (Lispector, 2009, p. 97).

Ao se confundir com a respiração incessante do mundo, as palavras atingem o ponto de sua maior obscuridade. Esse silêncio é a abertura para uma transição: o intervalo de uma palavra à outra. Natureza intervalar, trágica como que em suspensão dos seres e das coisas por uma fala em fragmentos; estratégia para liberar o discurso do circuito repetitivo das palavras de ordem. Na ficção, a

possibilidade inesgotável daquele já mencionado não ainda da palavra, do nome que não se esgota com a coisa, desloca-se para essa realização impossível onde nada ainda aconteceu. Martim buscara essa poesia que está nos interstícios do cotidiano e sabia que era preciso ficcioná-lo para introduzi-lo no intervalo entre a respiração e o que acontece. Silêncio que aponta para o grau zero da escrita, impossível dizer o que a palavra aspira dizer. A escrita vem dessa linguagem ainda não traduzida, dessa sabedoria da noite, essas palavras tiradas do silêncio. Silêncio como a única possibilidade de alcançar o indizível. Estava sempre à espreita de Martim a tentação do silêncio como única expressão digna e adequada dessa outra face do ente, porque o silêncio não trai, o silêncio não diz de menos, porque o silêncio é, em certo sentido, o absoluto.

O movimento silencioso é exatamente a força pela qual os processos de subjetivação se criam como “um lance de dados”, pois ele oferece o movimento e a escansão pela qual a palavra fazia desmoronar a existência embrutecida de Martim e dos outros, impondo tensão onde nascera o vazio no qual a nova linguagem podia ser inventada. Sabia que uma frase não se contenta em desenvolver-se de maneira linear, que se abre e, por essa abertura, sobrepõe-se, solta-se, afasta-se e junta-se, em diferentes níveis de possibilidade, em outros movimentos de frases, outros ritmos que se relacionam uns com os outros, segundo determinações estranhas à lógica comum que subordina e uniformiza o movimento, sempre havendo uma porta disfarçada pela qual se pode escapar. Desse instante em diante, sua fala dirigira-se a uma relação neutra, esse espaço que jamais deveria ser preenchido: o silêncio fora transformado de ausência em fala neutra porque se destituía constantemente da função de interiorização de seu eu (Blanchot, 1997).

Martim e Clarice vivem uma experiência essencial em que o pensamento pensa aquilo que não se deixa pensar, pensa mais do

que pode pensar e, assim, o pensamento liberta-se dos modos de poder e da compreensão apropriada. Experiência que representa uma nova origem do pensamento que escapa a todos os movimentos da razão dialética. Impossibilidade que espreita atrás de tudo que se vive, pensa e se diz. Ela é a força que afeta quando se está além das possibilidades: “Mas era verdade também que a impossibilidade terminava por ficar mais perto de nossos dedos que nós mesmos, pois a realidade pertence a Deus. [...] o que verdadeiramente somos é aquilo que o impossível cria em nós” (Lispector, 1999e, p. 318). A história que Martim imaginara escrever seria a história de uma “impossibilidade tocada”: de algum modo cada um de nós oferece sua vida a uma impossibilidade. Porque cada acontecimento é vivido em dupla relação: como aquilo que se compreende, que se domina e se relaciona a um sentido existente, e como aquilo que se abstrai a todo emprego e todo fim, como aquilo que escapa ao poder de provar (Blanchot, 2007). Impossível como outra modalidade de operação do pensamento capaz de instaurar um campo de possíveis completamente único e inusitado. Pensamento que se anuncia sob outra medida que não a do poder e determina a possibilidade de criação. Poesia que responde à impossibilidade e, respondendo, ela diz e nomeia o impossível. Abordagem real que se pode chamar de fora, pois é a impossibilidade que “[...] faz surgir, onde não existe ainda senão um livro, já o horizonte de uma outra potência, de uma força diversa. Experiência fugidia, ainda que imediata” (Blanchot, 2011, p. 14).

A impossibilidade inerente à experiência essencial faz vir à tona um tempo desdobrado pelo impossível, exteriorizado em sua outra versão. Presentifica “[...] na duração de um raio – o que ela nunca apreende: um pouco de tempo em estado puro” (Blanchot, 2005, p. 17). Tempo que se experimenta exterior – interior que se abre para o exterior – tomando ali a forma de uma imagem. Nesse tempo tudo

se torna imagem, e a essência da imagem é estar toda para fora, sem intimidade e, no entanto, mais inacessível e mais misteriosa do que o pensamento do foro interior; sem significação, mas chamado à profundidade de todo sentido possível. Experiência essencial que se tornaria necessária a Martim para criar outra linguagem. O que lhe possibilitaria instalar-se num tempo da escrita em que parece ser o próprio tempo, que, ao invés de perder-se em acontecimentos, começa a escrever. Tempo transformado em espaço imaginário – espaço próprio das imagens, aquele vazio sempre em devir. Movimento de distração e sempre à espreita que o desviava do curso das coisas. A frase da narrativa o colocaria em relação com o mundo da irrealidade – a essência da ficção. Linguagem que se constituía não para tornar-se sinal dos seres e objetos ausentes, mas para apresentá-los, para que Martim sentisse e vivesse, através da consistência das palavras, sua luminosidade opaca de coisa (Blanchot, 1997). Realidade imaginária que não está limitada àquela palavra costumeira e, sim, situada numa palavra mais próxima do irrealizável. Palavra que pressupõe apresentar, na “irrealidade” das coisas, a experiência de ficção que expressa a coisa propriamente dita, a palavra tornada objeto, objeto que se presentifica na afirmação do espaço literário que será de um tempo, de uma linguagem. Gesto ficcional que acabaria com esse mundo familiar e apresentar-lhe-ia um outro mundo, um mundo que desconhecia, mas o enriquecia.

Escrever, portanto, envolveria a busca por esse momento que precede as palavras, o vazio inicial onde tudo está na iminência de nascer e ao mesmo tempo desaparecer. Tempo da impossibilidade – as coisas não começam, nem terminam, estão sempre iminentes, sempre por vir. A palavra evocada desaparece, fazendo surgir coisas de um mundo que insiste. Incessante recomeço que se dá como outro... Tudo começa a cada instante. Martim se percebera sempre arrastado por fluxos e devires que o faziam sempre regressar, um regresso que

não cessava de fugir e evadir todos os sistemas, todos os organismos, pois, na volta, não retornava ao mesmo, nem o mesmo. Cumpre-se o movimento como experiência-limiar, porque a vida soberana começa quando a possibilidade de vida não cessa de abrir-se ao infinito. Escrever exigia-lhe pôr-se em alerta, pois o que solicita o pensamento é o infamiliar, isso que nunca foi pensado. Então, há, a cada vez, um começo. Nesse processo, a experiência e o conhecimento instaurados produzem uma outra linguagem, um outro olhar sobre a vida, sobre o mundo. Afirmação da força, o eterno retorno.

[...] cada coisa tem uma vez, e depois nos preparamos para a outra vez que será a primeira vez – e se tudo isso é confuso, nisso tudo somos inteiramente amparados pelo que somos, nós que somos o desejo (Lispector, 1999e, p. 323).

Escrita que se utiliza de um procedimento que opera o princípio bergsoniano de memória involuntária, o qual se deixa guiar não pela continuidade do tempo abstrato vazio, mas pelos contágios do acaso. Linguagem construída com base nos fragmentos do tempo, transformados em imagens traduzidas em palavras, numa espécie de reescritura do tempo. Apropria-se de reminiscências as quais apanham imagens que se oferecem, desarticulando o mundo de todo o significado determinado, transformando-o em experiência reinvestida de sentido. Fragmentos soterrados guardam o esquecimento que choca aquele que consegue guiar-se pelo ritmo caótico da memória involuntária. Martim não é mais um habitante de um mundo em vigília atenta, mobilizando-se em aparar os choques do cotidiano e, assim, impedir o esfacelamento do eu. No entanto, é habitante que indaga, por debaixo da pele e das entranhas, o cristal do tempo, o instante congelado que a grande memória não conta – excesso de memória como perda da experiência e a conseqüente impossibilidade de

inventar o tempo perdido. Então, a memória oferece uma imagem que ele lê.

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva (Lispector, 1999b, p. 385).

Clarice compreende a natureza do ato transgressivo de Martim, compreensão em que ela própria está envolta. Um homem precisava compreender o conhecimento de si, noção que diz respeito ao outro e é capaz de conduzir na vida. Compreender é um modo de olhar silencioso que prefere a experiência à designação. Alguém caminha no escuro colhendo com a mão a maçã. Nesse instante um conhecimento é atingido, inventivo e tão real quanto outro qualquer. Fazendo emergir uma espécie de vidência de iluminação profana. Conhecimento apreendido numa intuição sob as condições da experiência real (Deleuze, 1999). E Martim intuía o poder que as palavras têm de marcar. Conhecimento que penetra na duração que é a vida de todos os seres, perpétuo vir-a-ser, continuidade ininterrupta do movimento em criação constante que produz uma nova realidade. A intuição, em Clarice, funciona como método para revelar o movimento da duração que é o tempo indivisível. Caminho para levar para o interior da duração da matéria da vida. Encontro com a totalidade fluente do tempo: “Meu tema é o instante? meu tema de vida” (Lispector, 1973, p. 8). Arte do movimento que tira da duração a significação e o efeito que quer alcançar. É porque tudo ali se abria a essa força que caminha através das palavras que o movimento silencioso emergia, fazendo ressonâncias entre diversos pontos. Tensão de onde nasce o vazio no qual a criação acontece como chance única para todas as combinações fragmentárias que habitam o homem.

## À arte da linguagem cabe dizer a mais delicada sensibilidade

Percepção de uma realidade atordoante que: “[...] por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como a iluminação instantânea de um farol nas trevas e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra” (Sá, 1993 *apud* Zorzaneli, 2006, p. 34). Como uma anunciação, como se um anjo da vida viesse anunciar o mundo. Como se viesse apenas para que se soubesse que realmente existe. Apenas sabe-se. O corpo se transforma em dom porque está experimentando, numa fonte direta, a dádiva de existir materialmente. Isso Martim não juntara nem escolhera, era dom mesmo. Por dom, era também capaz de descobrir a solidão que os outros tinham. E também por dom sabia profundamente brincar o jogo da vida, transformando-a. Dava-se em silêncio e dava o que juntara de si. Depois, lentamente, saía – saía devagar com um suspiro de quem teve o mundo como ele é. “Estado de graça” em que se vê a profunda beleza das coisas e das pessoas. É o estado de uma pessoa comum que de súbito se torna real e vem da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Sente-se que tudo que existe respira e exala uma espécie de finíssimo esplendor, a verdade impalpável do mundo. E tendo experimentado ganhar um corpo e uma alma e a terra, queria mais. Inútil: só vem espontaneamente. Martim experimentara uma espécie de alheamento em relação ao mundo supostamente estável até então, que se convertera em novas sensibilizações que se abriam a formas inumanas de sua experiência. Condição que lhe dava a possibilidade de criar outras modalidades de relação consigo e com o mundo, experimentando-se outro na própria destituição. Abrira-se, então, para uma experiência quase absoluta, como veículo para um sujeito testemunhal que se confunde com a coletividade e com a própria história. Estado que, de súbito, se tornara real e do qual saía

depois lentamente, para que não passasse definitivamente para o outro lado da vida. Porque perderia a linguagem em comum.

Sai-se do estado de graça com o rosto liso, os olhos abertos e pensativos e, embora não se tenha sorrído, é como se o corpo todo viesse de um sorriso suave. E sai-se melhor criatura do que se entrou. Experimentou-se alguma coisa que parece redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo fiquem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revela na sua pobreza implorante, aprende-se a amar mais, a perdoar mais, a esperar mais. Passa-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis (Lispector, 1999b, p. 93).

Os personagens infames de Foucault teriam merecido a cólera do soberano. Em Clarice, o homem cuja vida fora sufocada lança-se em cólera e a recuperara. Violência que faz um corte no *continuum* do poder das palavras vistas como a continuidade da opressão. O homem compreendera as armadilhas e artimanhas do poder e procurara por debaixo do cotidiano o mais difícil de perceber, o mais escondido, mais proibido, mais escandaloso. A partir de então, começara a reinventar-se, partindo da experiência despersonalizante que orientara seu agir. Movimento que alimenta Clarice e Martim, porque ultrapassa limites, levanta segredos, desloca as regras e os códigos para fazer dizer o inconfessável – aquilo que tende a se pôr fora da lei. Eles fazem surgir uma arte da linguagem, a quem cabe dizer o mais indizível, o mais intolerável, que faz aparecer o que não aparece ou não pode aparecer. Não contar grandes histórias, mas o discurso do ínfimo, daquilo que não merece nenhuma glória (Foucault, 2006a).

A fala que se silencia permite a abertura para uma outra fala que se mostra realizada ao infinito, uma fala murmurante que se abre ao experimentar o escrever. Experiência radical da linguagem, aquele que escreve não tem autoridade sobre essa palavra que se realiza por si

mesma, sendo exposto ao mais completo anonimato. As palavras em seu emprego anônimo fazem reinar o silêncio que deve ser realmente o único no qual o homem pode descansar enquanto vive (Blanchot, 1997). Clarice, assim como o homem, é um impessoal, que se espreita no subterrâneo do homem, que se aproxima do animal que apenas o gesto do corpo ajuda a imitar, ali, processam-se partículas de matérias que produzem um texto anônimo. Enquanto potência de criação, a linguagem não pode ser propriedade de ninguém. Há aí um fundo comum que pertence a todos, faz com que a experiência da potência de criação da linguagem se construa em todos e qualquer um. “A verdade é o resíduo final de todas as coisas e no meu inconsciente está a verdade que é a mesma do mundo” (Lispector, 1999b, p. 246). Reina o anônimo, “o fala-se”. Solo comum onde se semeiam ideias à espera que flechas lançadas fundem um começo. Há, portanto, aquele momento que antecede a linguagem; a experiência do comum que é da ordem da experimentação (Agamben, 2008a). Nesse solo, os acontecimentos situam-se na fronteira da linguagem como uma espécie de delírio que arrasta as palavras de um extremo ao outro do universo e as reinventa (Deleuze, 2004). Aí, situa-se o divino conectado a todas as coisas, porque o conhecimento não está na superfície das coisas, mas na camada mais profunda, ali onde ele se resiste à sua entrada. Ponto de origem da linguagem e lugar da experiência.

Há, portanto, um plano desconhecido antes da experiência que está no ermo, onde a luz se faz mais intensa, não se desperdiça e perfura o plano conhecido, preestabelecido, do cotidiano. Problematisa-se a proposição de um “Inexperienciável” como possibilidade de toda a experiência (Agamben, 2008a). “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?” (Lispector, 1999e, p. 320).

Romper com a intimidade do sujeito é alcançar a abrangência do ele e abrir-se à experiência na qual tem voz uma subjetividade sem centro, anônima, impessoal e coletiva. Há aqueles corpos que se centram demasiadamente nas grandes memórias e na história pessoal, onde a razão é, a todo o instante, reclamada.

As galinhas prejudiciais ao ovo são aquelas que são um ‘eu’ sem trégua. Nelas o ‘eu’ é tão constante que elas já não podem mais pronunciar a palavra ‘ovo’ (Lispector, 1999d, p. 56).

Centradas em si, esquecem o coletivo. Nada encontram dentro de si e procuram arrastar todas as coisas para si, mas cada coisa tocada é destruída, e fecha-se a porta para outros homens. Refugiaram-se no orgulho tornando sua alma uma arma destruidora. Quando o homem age em comportamento destituído de racionalidade, o faz através de novas produções. Então, há aqueles corpos que se diluem na passagem e produzem uma autoria anônima. Ele encontra sua fonte secreta incomunicável que pode contribuir para a vida do todo. A verdadeira solidão é sem um eu. Em “O ovo e a galinha”, Clarice torna-se a galinha que discorre sobre sua maneira de produzir o texto. Devir-animal, corpo sob o qual atuam linhas de fuga que, ininterruptamente, efetuam uma potência de bando, fazendo vacilar o eu, que sabe que é necessário para que o ovo se produza: “O meu mistério é [...] eu ser apenas um meio, e não um fim [...] é o nosso sacrifício para que o ovo se faça” (Lispector, 1999d, p. 58-57).

Campo em direção contrária à inteligência e à racionalidade do pensamento. Nele, há algo indomável e inalcançável que arrasta a um novo arranjo. Escrever é romper com o saber racional, é se deparar com o não sabido, pensa-se quando não se sabe, quando não se tem certeza alguma: “É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente das coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes

não sabia que sabia” (Lispector, 1999b, p. 254). Escrever é captar e conhecer as coisas como elas são na sua realidade movente. O pensamento busca um processo de experimentação de um pensamento intuitivo que questiona as formas tradicionais e habituais do que é considerado pensar. Em Clarice, algo que não é seu se agita nela e entra em cumplicidade com o devir animal, apropriando-se dessa experiência pela linguagem, funde-se ao ovo e narra o texto. Ovo é devir. Escrita é devir. Devir não é lembrar, nem imitar, mas conjugar-se a uma animalidade qualquer, com todas as linhas que passam por ela criando uma animalidade para si.

[...] 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 [...] Os outros que são o nosso mais profundo mergulho! Nós que vos somos como vós mesmos não vos sois (Lispector, 1999e, p. 310-311).

Amor de exercício despersonalizante não é o ovo da galinha, um de outro, mas um e outro. Não é uma relação de posse, mas de “Amor impessoal, amor *it*, é alegria [...]” (Lispector, 1973, p. 113). Amor que “[...] é uma condição concedida exclusivamente para aqueles que, sem ele, corromperiam o ovo com a dor pessoal” (Lispector, 1999d, p. 57). No que há de amor na renúncia à dor pessoal adquire uma vastidão em que os outros todos cabem, onde se abrigam e são compreendidos. E: “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” (Lispector, 2009, p. 174). “Eu te amo ovo. Eu te amo como uma coisa nem sequer sabe que ama outra coisa” (Lispector, 1999d, p. 52).

Na solidão de sua fuga, o homem percebera uma ruptura no humano, encontrara-se com um ponto nunca tocado, e na procura de uma nova forma de apreensão da realidade, a ele é proposta uma

nova forma de entendimento com a matéria primordial, em estágios que vão do pessoal ao impessoal. Tinha todos os sentidos que um animal tem, e mais um com o qual constatava o que acontecia: o pensamento. Profundo trabalho de abandono que deixa de lado o homem demasiado humano para participar de algo diferente. Envolvia-se num contínuo despojamento do ser, a fim de chegar a um conhecimento outro de si. Equilíbrio difícil para não cair na voracidade ou experimentar a volta insidiosa do “inútil pensamento abstrato”. Procurava, então, apenas manter-se vivo, mantendo atrás de si a alma intocada do animal. E assim, “[...] embora não se conhecesse, era familiar a ele mesmo a ponto de saber como responder” (Lispector, 1999e, p. 32). Incursão em que Martim vira-se flagrado, caindo quase inconscientemente, descobrindo a natureza daquilo que sobressaltava e intensificava sua existência.

Em sua dupla viagem, dentro e fora, Martim criara uma cartografia de seu próprio universo quando rompera com as regras da linguagem. Expandira-se para o desconhecido, abrira espaços para experimentações desde o nível mais superficial do corpo até destituí-lo e descentrá-lo. Trouxera à tona outros reinos. Reencontrara-se com os animais, as plantas, as rochas e experimentara um conhecimento oferecido pelo contato. Quando encontrara finalmente seu objetivo, o cotidiano tornara-se estranho para ele, pois nesse momento ele já se prendera em seu labirinto interno, ausente de todo o constrangimento ou pressão, apenas se servindo do jogo para romper o círculo. Nesse território desconhecido, o estranhamento lhe dera um esclarecimento de si e dos outros. Penetrara em outra vida que podia lhe trazer alegria como tristeza, mas essas experiências lhe ofereciam ideias claras a respeito de seu próprio corpo e o corpo da natureza e os nós e os vós.

Foi quando Martim perdeu a palavra na relação com as coisas, que ele estava apto para perceber que o corpo tem propriedades comuns

com outros corpos. Na vertigem do corpo despersonalizado, é que reencontrara suas regiões sem memória, e sua vida impessoal liberada da vida interior e exterior, vida que está em toda parte e em todos os momentos, na imensidão do tempo vazio, no qual vemos o acontecimento ainda por vir e já ocorrido. Vida imanente, pura potência (Deleuze, 2002). Ali, o corpo simplesmente lembra-se experimentando, e conduz o olhar. Nesse mundo, Martim vivera a experiência transcendental, mundo da pré-linguagem e da pré-experiência em que ele se despojara das construções e da fala dos outros. Então, o problema não é aplicar um pensamento preexistente, “[...] mas fazer que nasça aquilo que ainda não existe. [...] Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar ‘pensar’ no pensamento” (Deleuze, 2009, p. 213). Espaço que precede a linguagem. Pensar enquanto experimentação faz advir o novo que impede que os valores se fixem, criando, assim, novos modos de existência. Intolerável incerteza, mesmo assim acreditar na vida.

Experiência cuja especificidade consiste em se relacionar como ato de retraimento e abandono do que se apresenta como dado. A vida, quando situada no âmbito da errância que concebe o movimento infinito, é capaz de se afirmar sem se deixar limitar, nem ser apreendida por formulações de sentido que a efetuem de maneira definitiva. A errância no espaço da escrita é a característica de um espaço móvel, onde nada se fixa. As palavras estão sempre em suspense, num tremor que não as deixa nunca no lugar. Associada à noção de por vir, a vida diz respeito a processos que se encontram sempre na iminência dos acontecimentos. Essência como gesto que interrompe o encadeamento dos eventos, mas também como plano do real que se faz sensível através desse procedimento de retração do que é familiar. Experiência essencial assim suscitada pelo ato de criação que consiste numa certa disposição das forças que configuram a existência pela qual dada realidade se desdobra e se afasta de si

mesma... Distanciamento que se abre ao espaço necessário à criação. Essencial como potência e procedimento de criação que atravessa toda a linguagem em que se abre a afirmação do insólito. O privilégio da linguagem não é o de expressar um sentido, mas de criá-lo.

A partir daí, não queria nunca mais usar o pensamento para combater outro pensamento. Poderia então desfazer o que construía:

E ele mesmo, aos poucos, tornou-se mais do que um homem sozinho. Fizera-se um desgastamento de seus conhecimentos anteriores, e, quanto a palavras, ele meramente as conhecia como pessoa que tivesse uma vez adoecido delas. E se tivesse curado. Afinal seu crime tinha apenas o tamanho de um fato – e o que ele queria dizer com isso, não sabia (Lispector, 1999e, p. 108).

Então, o homem poderia entrar em contato com a realidade atribuída ao animal, esse conhecimento anterior ao homem da inteligência. A essência animal propõe ao homem linhas de fuga da linguagem, aquelas que o homem jamais teria pensado sem seu “eu sem trégua”.

Não sei por quê, mas acho que os animais entram com mais frequência na graça de existir do que os humanos. [...] Os humanos têm obstáculos que não dificultam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais têm a esplendidez daquilo que é direito e se dirige direto (Lispector, 1999b, p. 92).

Modelos produzidos pela lógica e pela racionalidade são o que se segue; deixam de atender a satisfação de uma tendência natural do homem cuja essência é coagida, transformada (Deleuze, 2006). Bloqueiam o inconsciente que se sobrepõe sobre o natural, pois o inconsciente “[...] é uma substância a ser fabricada, a fazer circular, um espaço social e político a ser conquistado” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 94). Então, o homem se deixa reduzir unicamente ao jogo

dos fatores individuais, a linguagem que o constitui é a realidade que sempre esteve aí, cujo método de análise é fundado na inteligência que reduz tudo a elementos já conhecidos. Homem despossuído de sua própria potência de síntese original, irreduzível. Linguagem imóvel, que é formada e prende em sua rede alguma coisa que passa.

Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto. [...] Literata também não sou [...] sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável. [...] cujo coração bate de alegria levíssima quando consegue em uma frase dizer alguma coisa sobre a vida humana ou animal (Lispector, 2010, p. 39-40).

Afirma Bergson que a emoção que produz palavras é aquela que se espalha por toda a natureza. É, pois, com o corpo inteiro procurando captar outra intensidade, no silêncio, que poderia alcançar uma graça de invenção, que o homem se instaurou numa zona de indiscernibilidade com os animais, com as plantas e com as pedras, indiferenciando-se neles e com eles. Essa é a procura do corpo: entrar em “simpatia” com outros corpos, elevando assim suas próprias forças abaladas depois do crime: “[...] não há um fato que não se ligue a outro, e sempre há uma grande coincidência nas coisas” (Lispector, 1999e, p. 85). Nesse sentido, a língua é considerada absolutamente natureza e não algo que preexiste, da qual seria preciso apropriar-se. Há um momento preparado pelo dom da natureza esquecido do que quer copiar para a realidade. A realidade que, em um pensamento clariciano, é atribuída ao animal – conhecimento anterior ao homem – e, em um pensamento agambiano, à incontornável “infância do homem”, única a permitir que se estabeleça um novo conceito de experiência (Agamben, 2008a, p. 60). Linguagem-natureza – aquilo que o homem tomou da natureza, que convive e se compõe com ele, numa relação que envolve a matéria primordial, onde desaparece o

homem. Nessa oposição linguagem-natureza, recupera-se a animalidade, e os dois são lançados ao mais natural, por reapropriarem-se da não significação, pois a animalidade vem decompor as convenções humanas e o campo simbólico da linguagem. Linguagem que recupera sua poesia, aquela experiência pura que deveria ser o seu fundamento.

Linguagem instintiva colada à intimidade secreta, aquilo que é mais perto de nós, é também o menos acessível e, para captar, é preciso afastar a linguagem literária e também encontrar e, depois, fazer calar a profundidade vazia da fala incessante – poesia ininterrupta. À literatura menor cabe correr imperceptivelmente os subterrâneos numa velocidade constante e intensa que altera o deserto da linguagem. E aí, mostra sua face informe, inacabada e sempre irrealizada. Nesse sentido, extravasa qualquer matéria formada em busca da coisa em si; porque é seguindo a via inversa que ela se instala descobrindo a potência de um impessoal, o devir animal, a “infância do homem”, que sempre tem um componente de fuga que se furta a qualquer formalização, quando encontra uma zona de vizinhança, de indiscernibilidade, tal que não seja possível distinguir-se de um animal (Deleuze, 2004). Desvio da sintaxe criado a cada vez para revelar a vida nas coisas e dizer o que a linguagem escondeu debaixo de suas formas.

Só assim o homem pode experimentar-se onde não há sinônimo para coisa alguma: “Porque alguma coisa estava lhe acontecendo. E era alguma coisa com um significado. Embora não houvesse um sinônimo para essa coisa que estava acontecendo” (Lispector, 1999e, p. 31). Em Clarice, a vida pessoal não reflete o livro, para desabafar servem os amigos. Quando escreve quer “[...] a coisa em si” (Lispector, 2005, p. 155). Movimento que transpõe o limiar e encontra um mundo de intensidades que aniquila toda e qualquer metáfora, simbolismo ou designação em benefício de uma matéria

não formada (Deleuze; Guattari, 2002). Já não há sentido próprio nem figurado. As coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou palavras desterritorializadas. Aqui, a linguagem deixa de ser representativa para tender para os seus limites; esquece o eu e os nomes e “[...] ‘retorna’ às próprias coisas, dar conta delas sem reduzi-las a outra coisa, apreendê-las em seu ser” (Deleuze, 1999, p. 95). Então, “Aquela coisa que ele estava sentindo devia ser, em última análise, apenas ele mesmo” (Lispector, 1999e, p. 32) e os outros de si.

Martim fala de seu íntimo, embora seja o próprio fora. O encontro contingente com as forças do fora faz perder as referências consigo e com o mundo exterior e faz aparecer em seu lugar um impoder de pensar. Pensar o impensado é fazer aparecer aquilo que não existe ainda. Para além do exterior e interior, numa relação de experimentação limite onde se dá uma agitação molecular (Deleuze; Guattari, 2002). Todo artifício consiste em produzir superfície. É próprio de toda emoção e todo pensamento produzir um meio. Emoção que sai de nós, alarga um meio ou em nós o funde e o incorpora. A emoção poética não é um sentimento interior, uma modificação subjetiva, ao invés, um estranho fora no qual somos jogados em nós, fora de nós (Blanchot, 2005). O espaço poético, fonte e resultado da linguagem, nunca existe como uma coisa; mas sempre se espaça e se dissemina. Única forma de criar novas possibilidades de vida, afastando-se, assim, da linguagem que aprisiona o inominável em labirinto sem saída. A linguagem desequilibrada que leva a um fora produz visões que se escondem atrás, inventadas pelas palavras. Se o homem vê através, entre as palavras, são as visões mais profundas que percepções comuns, porque são capazes de dar conta da intensidade, de captar as forças da vida e do mundo, por meio de um pensamento do fora que faz ver e ouvir o mundo. Maneira artística de pensar. É a passagem da vida na linguagem que constitui as ideias do texto (Deleuze, 2004).

Aprendera a técnica de ficar vulnerável e alerta, com cara de idiota. Não era nada fácil, até muito difícil. Até que – até que atingia certa imbecilidade de que precisava. Como ponto de partida, criava para si uma atitude de pasmo, tornava-se indefeso, sem nenhuma arma na mão; ele que não queria usar instrumentos; queria ser o seu próprio instrumento, e de mãos nuas. Porque, afinal, cometera um crime para ficar exposto (Lispector, 1999e, p. 146).

Homem privado do mundo, porque não se apoia nas coisas feitas ou por fazer, assume o mal-estar de um homem caído fora do mundo, pelo inominável, essas palavras que estão fora dele e em toda a parte e é impossível detê-las. Todo o universo está com ele, onde tudo cede, tudo se abre, deriva, flui. Aprender a fugir: “Quem é que nunca desejou viajar” (Lispector, 1999e, p. 47). “Nada o impediria de transformar a fuga numa grande viagem, e estava disposto a fruí-la” (Lispector, 1999e, 27). Procurar por um ar mais puro, refugiando-se no deserto e lançando-se numa viagem de intensidades pelo reino animal. Condição para alcançar o insignificante e o imperceptível, numa tentativa de construção de um mundo próprio “[...] para escutar e fazer ouvir a linguagem que vem de outro lugar [...]” (Foucault, 2006a, p. 208). Que dota de um saber instantâneo e universal e faz do autor a mera passagem de um movimento.

## Poética para reencantar o mundo

O homem, nesse lugar de habitante do fora, inventa armas para dizer algo do fundo daquilo que não sabemos (Deleuze, 2000). A literatura não emana de um eu, todavia remete ao fora onde ele, no limite, se apaga em favor do aparecimento do vazio: a dimensão estrangeira do próprio fora. Fabrica para si uma língua, criando

uma sintaxe tomada por um delírio que arrasta a língua como uma feitiçaria que foge do sistema dominante. Através dessa língua estrangeira dentro da língua toma um novo território, expande-o até o limite das andanças e alianças. E assim transgride a lei e diz aquilo que vai se avolumando dentro da gente:

Quando a gente escreve ou pinta ou canta a gente transgride uma lei. Não sei se é a lei do silêncio que deve ser mantido diante das coisas sacrossantas e diabólicas. Não sei se é essa a lei que é transgredida.

Mas se eu falo é porque não tenho força de silenciar mais sobre o que sabemos e que devemos manter em sigilo. Mas quando essa coisa silenciosa e mágica se avoluma demais a gente desrespeita a lei e grita (Lispector, 1999h, p. 150-151).

Atravessar, transgredir as aparências de que o cotidiano se reveste, para ir à busca da expressão autêntica, exilada na região escura, onde a palavra é a maçã proibida. “Pois no escuro ele era agora apenas aquela coisa informe com um único sentimento primário” (Lispector, 1999e, p. 210). A compreensão chega até o *isto* (Deleuze, 1999), aquilo que quer dizer-se e desaparece o homem. Aquela mão que escreve, como se estivesse fora do tempo, não pertence a ninguém, é uma exigência do escrever que desapropria o homem das próprias palavras. É exigência que utiliza o nome do homem, mas não exprime o homem, só o exprime, tornando-o Outro. Trabalho de tecer o texto da experiência – destituída pelos choques da vigília – que se torna interminável. A experiência nunca é limitada e nunca é completa, é uma imensa sensibilidade, uma espécie de enormes e delicados fios captantes suspensos na câmara do consciente que apanha em seu tecido cada partícula trazida pelo ar. E no inconsciente a própria aranha. Atmosfera da mente que apanha as mais leves partículas e pulsações do ar em revelações.

Escrever passa a ser uma experiência que entra inteiramente na questão da literatura. Uma face da literatura que vem e faz com que toda sua história seja revista a partir do questionamento de sua relação e seu compromisso com o real. Real pensado como um desencontro, como algo que escapa, e a linguagem da poesia busca esse encontro impossível. Mundo percorrido por uma potência suprema, por movimento dos seres, que, por meio de uma força inconfessável, se atraem. Movimento que não suporta nenhum nome, que seja o próprio inominável e indizível. Então, escrever reproduz o irreproduzível, faz sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Literatura testemunhal que aponta para uma conceitualização de um novo gênero literário que existe no contexto da contra-história, da denúncia, capaz de comprovar a verdade escondida nos fatos, colocando o acento no ser coletivo do testemunho. O mundo moderno representa o agudo momento da opacidade do cotidiano, da mecanização da vida que a todos consome (Seligmann-Silva, 2000). Mundo de acúmulos, das obras úteis em contraposição às doses do acaso, do esplendor inútil. Só a verdade estética reencanta o mundo e leva o sonho adiante. Força política de uma prática que acaba por colocar em xeque noções fundamentais da história e da literatura.

Ato de transgressão que transporta para um “tal lugar comum” que só é possível mediante uma destruição da experiência, uma destruição da linguagem (Agamben, 2008a). Martim mata a “linguagem dos outros”, Clarice inventa uma sintaxe para alcançar uma experiência pura que deveria ser o fundamento da vida, porque ter a experiência é perceber o mundo de modo único, garantindo espaço para a fala muitas vezes fragmentada, plena de reticências de quem viu de perto uma violência. Capacidade da língua de unir e cortar pontos aparentemente isolados uns dos outros e liberar o discurso ali onde ele está estancado, inventando um povo que falta, inventando possibilidades de vida.

O homem tende a liberar dentro de si a vida, o trabalho e a linguagem. O super-homem é, segundo a fórmula de Rimbaud, o homem carregado dos próprios animais (um código que pode capturar fragmentos de outros códigos, como nos novos esquemas de evolução lateral ou retrógrada). É o homem carregado das próprias rochas, ou no inorgânico (lá onde reina o silício). É o homem carregado do ser da linguagem, onde a linguagem pode liberar-se, até mesmo daquilo que ela tem a dizer (Deleuze, 2011, p. 141-2).

Quando Martim mergulha na região desértica, ali, onde à imagem dos “homens sentados”, ouvintes de seu pronunciamento, bane a linguagem, redimensiona o conceito de liberdade com o ato que o ultrapassa. A palavra anuncia um processo de inocentização que Martim se outorga. Empenha-se em se inocentar, afrontando os elementos naturais e de seu próprio corpo, como a ritualização de um combate e como se coubesse à natureza um julgamento ao crime humano. Assim, Martim afasta-se da justiça do homem e recorre aos primórdios da lei da natureza. Entra numa dimensão onde: “Não há mais julgamento. Não é o perdão depois de um julgamento. É a ausência de juiz e de condenado” (Lispector, 1999b, p. 68).

Não há mais lei, apenas desejo: “Escrever, desse ponto de vista, é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei” (Blanchot, 2001, p. 9).

O artista é aquele que luta para ultrapassar a condição humana, romper com a falsa alternativa entre a lei social e o egoísmo individual, por meio de uma emoção criadora; avatar de uma memória imemorial que pode romper com o círculo vicioso e atualizar no homem algo que ultrapassa o próprio homem, liberando-o de sua condição, abrindo-o para a humanidade como um todo e para a criação (Deleuze, 1999). A experiência de toda arte transforma toda impotência em poder, o erro em caminho, a fala não falante num silêncio a partir do qual ele pode verdadeiramente falar e fazer falar a origem. Também em Proust, a arte é a perpétua recriação dos

elementos primordiais da matéria. Nada se diz de maneira criativa senão pela aproximação do lugar de vacância onde a linguagem é o movimento silencioso que não se deixa reconhecer por sinais precisos e determinados (Blanchot, 1997). A possibilidade de outra forma de experiência que não se baseia mais no domínio da representação, antes no domínio do sensível. Deixa de ser representação para ser real. Arte suja que revela a vida se fazendo, vida se fazendo é experiência, difícil como arte se fazendo. O que impulsiona o artista é uma busca, o movimento que conduz a essa busca, a aproximação que torna a obra possível. Obra que nos abriga, habita, desestabiliza, falta, entre outras possibilidades que no contato produz. A arte ainda é o que resiste, resiste à servidão, à infâmia, à vergonha, afirma Deleuze. Além disso, só a arte dá o que se esperaria da vida em vão, só através dela podemos sair de nós mesmos, saber o que vê outrem de seu universo que não é o nosso, porque não está diretamente na vida, pronto e acabado, aquilo que transmuta a matéria e multiplica mundos:

O que é a arte? [...] Esta é uma pergunta grande, porque o que nós estamos perguntando é o que é a vida? [...] Qual é a relação entre a arte e a vida? Qual a conexão? e o cordão umbilical? E por que a arte pula da vida? e quase no mesmo tempo? e inevitavelmente? Porque nada é mais claro, ou mais provado pela História e pela Antropologia, que o homem, mal começa a sê-lo, exhibe a urgência de se exprimir artisticamente. Não estava satisfeito com a forma das coisas como são, e começa a moldá-las cruamente (Lispector, 1999b, p. 70).

Escrita que traça um mapa original, produz o real, produz a vida. É a descoberta de uma dimensão de sentido ligada à desarticulação da língua que se torna gesto e grito. O grito é aquela sonoridade em ruptura que escapa à significação; afecções correm no corpo: “só a sensação é que explicaria” (Lispector, 1999h, p. 20). Só a sensação faz algo se avolumar dentro da gente. Condição para aparecer um

isto que se inscreve sob nossos olhos e tenta captar o instante no ponto onde ele se esvai, porque escapa à simbolização: “Eu pinto um ‘isto’. E escrevo um ‘isto’” (Lispector, 1973, p. 88). Isso é o que sobra de uma expressão e do seu fracasso. Busca uma linguagem daquilo que se manifesta como o resto obscuro que não quer ceder, uma sobrevivência falante que não pode interromper-se (Blanchot, 2005).

Opção de Clarice de testemunhar aquilo que resta a escrever: o impessoal, o *isso*. O testemunho implica partilhar esse resto, dizer aquilo que a linguagem obscureceu e tornou-se mudo, cuja origem não são os fatos, “[...] mas algo que ainda não cessou de acontecer” (Agamben, 2008a, p. 61). Aquilo que foi criado por um acúmulo secular de experiências, e a história não contou. O testemunho ocupa esse espaço vazio deixado pela história e tenta dizer o que não se pode dizer, faz vir à tona fragmentos esmagados pela força da história. É capaz de ler os temores, bordejar lacunas e silêncios, reescrevendo os traços do passado perdido que emoldura uma realidade esmagada pela violência. A arte do testemunho é dizer o indizível, aquilo que ainda não foi dito. Sobreviventes de toda a sorte de violência ou aqueles que como o homem criam poesias eivadas na experiência para intercambiar experiências com os outros, para lembrar ou para esquecer.

O homem resolvera-se no escuro porque atrás de toda escuridão vinha a escura flama da vida. Ficara preso dentro da construção do próprio passado. Nada jamais tinha saído do mundo, nada tinha entrado no mundo, o jogo sempre estivera feito, eram sempre os mesmos elementos que já estavam aí. Se quisesse fazer uma nova construção, teria que destruir a primeira, a fim de criar outros termos para usar. Os antigos estavam definitivamente organizados e neles ele cabia, mesmo que fosse com um braço paralisado ou com um olho fechado pela argamassa endurecida. É o que se chama de

mal-estar. Essa fora uma grande experiência, das que não se pode reivindicar sem que faltem as palavras.

Espaço errante, capaz de abrir-se para suas fraturas e silêncios, para uma conversa muitas vezes fragmentada e plena de reticências do testemunho do trauma. Nesse modo de expressão, tudo se dissolve, e o que cabe à escrita são os fluxos de um movimento vital que desvenda o invisível, resto que está sempre lá, irrealizado em sua própria realização. Portanto, não para de falar dando sempre expressão ao incessante, que não unicamente diz aquilo que não se pode dizer, como não sempre de todo. Enfim, fala a partir de uma impossibilidade de falar que transforma toda conversa em conversa infinita (Blanchot, 2007). Na literatura essa voz pode melhor ser acolhida.

Esse modo de escrever é para além do dito. Escrever para devir outra coisa, não imitar, aparentar, mas um devir imperceptível que faz reencontrar o divino, o sentir conectado com todas as coisas que exprimem o atributo do divino. Nesse lugar em que devir é “involucionar” (Deleuze; Guattari, 2002), o progresso ou a vontade de preservação deixam de ter sentido, porque devir é tudo aquilo que está dentro da história e não foi contado por ela. A delicada trama de som e sentido das palavras constitui a literatura marcada pelo real que resiste à simbolização. Real como ferida que não se fecha, por isso a categoria de trauma é central para a compreensão da modalidade do real e redimensiona a literatura diante do evento do testemunho. O testemunho é o enfrentamento com o acontecido e a reivindicação à verdade, mesmo que não seja alcançada. Real-fragmento que pode ser infinitamente reinscrito, mas nunca definitivamente traduzido (Seligmann-Silva, 2003a).

Eu que pensava que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? do que é real? O divino para mim é o real (Lispector, 2009, p. 167).

Clarice busca o contato com o limite da linguagem numa tentativa de construção do real que exige que se conjugue ficção e testemunho, na tentativa de nomeação do mundo. A palavra confundida com a coisa estará sempre aquém, sempre matando o que se quer dizer. Momento intensivo e frágil dessa escrita, com sujeito e objeto indissociáveis atravessados pelo devir e percorridos por instantes fugidios que são captados na intensidade dos encontros. Linguagem fragmentada que se desterritorializa até o ponto em que não subsiste nada mais além de pulsações. Ela produz o texto de “uma impossibilidade tocada [...]. Do modo como podia ser tocada: quando dedos sentem no silêncio do pulso a veia” (Lispector, 1999e, p. 318). Indizível que está na base da linguagem que nasce desse vazio, de uma escritura dolorosa do real vivido como trauma. Aquele que testemunha é aquele que reencena a criação da linguagem.

Para passar de uma palavra física ao seu significado, antes destrói-se-á em estilhaços, 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 (Lispector, 1999b, p. 325).

Já quis estar morta, não porque não quisesse a vida – a vida que ainda não lhe dera o seu segredo – mas porque ansiava por essa integração sem palavras (Lispector, 1998c, p. 65).

Integração sem palavras que pensa por meio de signos que constantemente devem interpretar a coisa não realizada. Escrever entre a frágil fronteira da realidade e da ficção, aquilo que retorna em vestígios que apenas tentam aludir ao que, em silêncio, sabemos, sem nunca inteiramente ser tocado: temas inconscientes dos quais as palavras tiram o seu sentido e a sua vida (Deleuze, 2003b). Se escrever é pôr em questão a possibilidade de experimentar a

realidade em sua face inexperienciável, essa escrita deve problematizar sua possibilidade de enfrentar o real, equipada com a própria ficção. Inimaginável da experiência que desconstrói a maquinaria da linguagem. Só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada. Então, começa a poesia. Afirmo Seligmann-Silva (2003a) que se impõe uma questão incontornável: a opção entre a literalidade e a ficção, encruzilhada em que se encontram as questões que estão na base da literatura do testemunho. Escrever é por intermédio de palavras que ocultam as verdadeiras palavras que não podem ser nomeadas, mesmo que o texto sempre aluda a elas. Revelação de um tempo original em seu estado nascente que o artista redescobre; único meio de redescobrir o tempo perdido que funda tudo que existe. A escrita nasce dessa impossibilidade de a filosofia delimitar a composição de relações ao infinito dos corpos.

O paradoxo é que a atividade poética consiste em ver as coisas nas outras coisas por meio de metáforas. Mas que poesia é essa que uma coisa não remete à outra coisa?

Aqui, a poética está imbricada com a natureza. Para ver a natureza é preciso despír a alma. Para ver claro é preciso atingir uma espécie de grau zero do pensamento, aquele pensamento que só aparece quando uma força violenta atravessa o corpo e faz pensar. Então, se vê que as coisas são apenas as coisas e as apreendemos porque coincidimos com elas. Porque veríamos uma coisa no lugar de outra coisa? Essencial é saber ver. Saber ver sem pensar com o “inútil pensamento abstrato”. Saber ver quando se vê. Porque um entendimento totalizante significaria o mesmo que esquecer seu encontro com a razão e as modalidades tradicionais do tempo. Esse procedimento de ver as coisas é uma aprendizagem do desaprender. Desaprender a ver para ver de novo, desaprender a linguagem dos outros para criar outra com os próprios instrumentos: “É só quando esquecemos todos os

nossos conhecimentos que começamos a saber” (Lispector, 2004, p. 113). Experiência da desaprendizagem que desconstrói o texto, desdiz o que escreve, desconfia do que entende. Essa é a visão mais privilegiada dos sentidos e de preceitos filosóficos – as coisas são simplesmente as coisas. Linhas de direcionamento evidentes implícitas na relação com a matéria primeira e à luz de um paisagismo reconstruído. O hiato onde o homem perde a linguagem revela-se o lugar de onde brota a linguagem e o testemunho.

Poética da materialidade que apresenta a memória traumática por meio de uma escritura que é tão corpórea quanto a pele. Pela escrita pressente-se outra coisa, aquilo que está ligado à materialidade primordial em um exercício expressivo que dá palavra ao corpo e fala através dele. Marcas e fragmentos de escrita que nascem em um outro contexto, a partir de rupturas que, lentamente, vão se tornando palavras, passagens para o papel que tornam a obra mais delicada. Entre céu e ruínas, uma pesquisa sobre o intervalo – silêncio que porta um conjunto de traços a serem lidos, assim como as ruínas apontam uma visão do tempo metamorfoseado em sua própria destruição. Esse excesso resulta em uma poética do murmúrio... Obra que leva ao limite a experiência e revela um vir à tona da materialidade que, nos seus fragmentos, evidencia com sutileza um real que não se deixa agarrar. Palavras da memória e também livros sobre o esquecimento e a impossibilidade de dar corpo ao passado. Obra apagada e reinventada de seu sentido, as palavras e as imagens constroem uma grafia do tempo junto com as marcas da luz que também se inscrevem. Escritura do real que desconhece o caminho arriscado da ilusão da representação tradicional. Lança-se contra toda oportunidade histórica, pondo em evidência o conflito, o dilaceramento temporal, a fim de extrair um esclarecimento, um testemunho.

A obra substancial existe por meio de uma busca oculta que coloca aquele que escreve em posse do ser divino. Refere-se a algo que somente tem fundamento e irrealidade reconhecidos e afirmados da ficção. O tempo da travessia é o tempo da experiência, tempo do trauma do real em estado bruto. Real que se dispõe para a gente no meio, na intraduzibilidade do vivido. Para escrever é preciso habitar um tempo que retira a palavra do curso do mundo (Blanchot, 2011). Escrita animada por uma descontinuidade temporal entregue a mudanças e sobreposições do tempo, a acelerações, lentidões, paradas e explosões fragmentárias, em que outro tempo se anuncia tão estranho à duração cotidiana quanto à permanência eterna: “[...] aqui adiantando, ali rememorando, no futuro, no passado, sob uma aparência falsa de presente” (Blanchot, 2005, p. 336). O fragmento é uma imagem-tempo, uma luz de relâmpago que ilumina a partir de uma obscuridade da qual é apenas a concentração ofuscante. Aquilo que brilha é também aquilo que se desvanece, num instante brilha e noutra morre, contudo, ressignifica um mundo desencantado de qualquer sentido representativo. Emerge no testemunho uma leitura estética do passado, vinculada a uma modalidade de memória que se mantém ativa no presente. Autor cartógrafo que retraça a topografia de uma época preservando o elemento fragmentário da temporalidade, perguntando, perguntando – até que pouco a pouco um mundo se forma em resposta.

Sem rimas. Pensar e escrever sem perfeição no modo de expressar, assim como as flores desabrocham à noite, como uma poética do fluir natural, como se levanta o sol. Escrever é uma espécie de frustração da escrita porque precisa pôr em palavras o fluir das coisas – testemunho que transmite uma mensagem filosófica, que entra em desacordo com o discurso poético vigente para instaurar outro. O paradoxo é que precisa da “linguagem dos outros” que impõe nome às coisas. Mas a coisa não tem nome. Então, Martim

desaprendeu a “linguagem dos outros”, para ter novamente uma linguagem própria.

Viver, atingir a compreensão, ultrapassá-la, aplicando-a. Testemunho que visaria “apresentar a vida para voltar à vida” (Seligmann-Silva, 2009, p. 132). Para isso, não bastam os conceitos. Exige-se uma relação com o agora e o irrepresentável. Nesse sentido, o inexprimível do que acontece – sua indizibilidade e impossibilidade de transformar em experiência o próprio cotidiano que se mostra implicado no trauma – é o que pode ser testemunhado. Que tudo continue assim, isto é o trauma, ele é o sempre imanente, o sempre dado. O escritor é aquele que está sempre imerso no trauma, no invisível, no real. A partir dessa experiência aguda com a coisa, traça um desenho no campo dos signos e entra em contato com o conhecimento perfeito, absoluto, o princípio de todas as coisas, que busca unir coisas e corpos numa relação que se compõe diretamente. Conhecimento é o mais potente dos afetos, escreve Spinoza. Então, desaparecem as ordens, as regras, as proibições para dar lugar à linguagem da pura potência, cuja posse leva a experimentar, conhecer. Escrever é suspender uma ordem. Escrever é uma fuga para frente, em um mergulho da linguagem em direção à palavra que faz deslizar o texto, sempre agora, em nítidos esquecimentos nietzschianos para libertar o passado de sua terrível presença marcada pelo excesso de realidade.

O trauma seria, na contemporaneidade, a perda dessa experiência do cotidiano. O trauma de nosso tempo é a dificuldade de manter o passado ativo no presente como uma herança viva. Corte que caracteriza a contemporaneidade que separa a vida das produções de ontem e aniquila toda a potência de criação. Questão que se mantém em cena não só pelo jogo da transmissão das palavras de ordem, mas também pelos seus desdobramentos na necessidade de reinvidicação da palavra – casos em que se opõem aqueles que falam, aqueles que não falam ou não podem falar por uma

opressão imposta. Blanchot (2005) confere destaque ao exercício do *dictare* – as palavras de ordem no campo social que agem no interior das práticas de criação para reduzir o caráter inusitado de suas relações com o tecido social. Chama a atenção para a maneira pela qual a dimensão silenciosa de uma fala ainda sem voz, em que as coisas estão por nascer, é esmagada em situações sociais radicais. A palavra de ordem, pelo rigor de um comando firme, exerce sua função de repetição imperiosa cada vez que se faz ouvir o murmúrio anônimo e luta contra essa dimensão silenciosa da natureza. Atrás da cena, outra demanda procura se fazer ouvir: o direito ao silêncio, que toma a forma de uma reivindicação coletiva e política. Entrar em intimidade com o rumor essencial. É somente a esse preço que pode impor-se silêncio, ouvir o silêncio e depois exprimi-lo metamorfoseado.

A obra de Clarice toma a forma de testemunho de uma certa modalidade de relação com os acontecimentos de nosso tempo – o trauma da contemporaneidade pela perda da própria experiência da cotidianidade. A literatura do testemunho é uma face da literatura que vem à tona, em nossa época, e faz com que a história de uma época seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu comprometimento com o real, compreendido na chave do trauma (Seligmann-Silva, 2003a). Testemunha-se algo excepcional que exige um relato marcado pelo elemento singular do real. Literatura que implica repensar a visão da história. Ela desterritorializa a literatura maior, escava em sua matéria e faz dela uma máquina de guerra. É uma luta sem trégua que realiza um movimento no interior do próprio texto, impregnando os acontecimentos com significados estranhos ao sistema que os criou, e faz romper com os moldes, transmutar a ideia, inventar um processo de existência singular.

## Testemunhar o inominável para inventar outro mundo

Martim desenha seu mapa traçando uma linha de fuga sobre seu próprio corpo programado pela linguagem, destituindo-lhe a memória do passado e a palavra. Se quisesse, como último termo de sua escrita, chegar a outros homens, teria antes que terminar de destruir totalmente seu modo de ser antigo e começar, de muito longe e do primeiro começo, sob o ruído das palavras, no silêncio primordial. Viagem de acontecimentos intensivos, de experimentações por meio de *flashes* do que viveu, diferente de lembranças. Sem locais de origem, apenas pontos como estratégias de sobrevivência. Tudo como uma poética que busca delimitar o inapreensível e “inexperenciável”, delineando através de um desvio que põe em perspectiva um achar-se do Eu através da experimentação, pelo encontro consigo e com o outro, onde sempre se encontra algo, mesmo sem lugares de origens para se sustentar. São apenas movimentos de dentro para fora e de fora para dentro, que reconstroem fragmento por fragmento, elegendo a expressão unívoca, porque o sentido se faz segundo as relações que se compõem sempre no presente, exprimindo sua realidade intrínseca. É onde o trauma pode ser trabalhado, porque faz agenciamentos no acaso do devir, e o presente é sempre produção.

Testemunhar, portanto, é a experiência da linguagem como espaço de subjetivação, que traz à luz o recorte de uma história de muitos e de todos. A frase já não pertence ao escritor, mas a todo o homem capaz de lê-la, palavras que se escrevem em prol de um povo. O alcance dessa escrita é um movimento clandestino que inscreve uma cartografia nas fissuras de uma subjetividade dominante. Movimento que não significa uma máscara sob a qual estaria escondida outra coisa; indica, antes, pontos de desmontagem que

orientam a experimentação a fim de mostrar os movimentos moleculares e os agenciamentos maquínicos (Deleuze; Guattari, 2002). Literatura como máquina de expressão que ultrapassa as condições da presença e da visão por aproximação intensiva, reconstruindo o conteúdo que estará necessariamente em ruptura com a ordem das coisas. Começa por enunciar, não vê a palavra, porque ela nunca está ali previamente, deve ser reencontrada ou reinventada. Testemunhar é falar da incapacidade de falar, da condição de existir como gente, de assumir a responsabilidade da palavra, encontrar sua realização apenas no ausentar-se ou na morte como ápice da existência.

Martim parecia não querer construir apenas para si mesmo. Quisera reconstruir para outros. Se obtivesse um novo modo de amar o mundo, o transformaria de algum modo. Aceitara a cólera, e um caminho se abria como um destino em um minuto, se bastante livre estivesse para atender a esse minuto. A coisa é muito mais do que conseguir dizer, então como ligar aquilo que soubera com o estado social? Pensar é sempre uma aventura sem garantia. Lento trabalho de artesão no qual a compreensão era silenciosa, assim como uma mão pega alguma coisa. Assim:

Martim foi perdendo sem sentir as derradeiras amarras, até que já não era monstruoso uma pessoa se dar função de pessoa e de ‘reconstruir’ [...] Até hoje tudo o que vira fora para não ver, tudo o que fizera fora para não fazer, tudo o que sentira fora para não sentir. Hoje, que se rebentassem seus olhos, mas eles veriam. Ele que nunca tinha encarado nada de frente. Poucas pessoas teriam tido a oportunidade de reconstruir em seus próprios termos a existência (Lispector, 1999e, p. 141).

O testemunho, portanto, se inscreve nesse gesto que se faz no “corpo em dor” (Seligmann-Silva, 2009). “É verdade que a maior parte do modo de experimentar vem com dor, mas também é verdade que esse é o modo inescapável de se atingir o único ponto

máximo [...]” (Lispector, 1999e, p. 323), de dar existência ao mundo. Devolver aos corpos uma conexão com o próprio trauma para superar o tempo separado de sua experiência. Afirma Spinoza (ca. 1985) que tristes são aquelas paixões que inibem a potência, triste é o terror que impede a alma de pensar, triste é reduzir aquilo que pode um corpo, sua potência como produto natural. Porque eles impedem a experiência viva. Assim, o imperativo de viver confunde-se com o imperativo de testemunhar. Diz Deleuze (2004) que o corpo que testemunha é um vidente que invoca em sua palavra um povo que falta. Clarice sempre dera à sua escrita um teor testemunhal: “[...] você já sentiu com toda a humildade a centelha de uma coisa, que uns chamam de gênio, mas não é gênio, é bastante comum: é uma visão instantânea das coisas do mundo como na realidade são?” (Lispector, 2007, p. 57). Escrevia associada à experiência sensível a partir do que a afetava: “Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil” (Lispector, 1999b, p. 93). Revelou em crítica à morte de um estudante. Então escreve uma crônica inscrita no horizonte do trágico que é o viver-escrever, confundindo-se ambos:

Não sei mais escrever, perdi o jeito. Mas já vi muita coisa no mundo. Uma delas, e não das menos dolorosas, é ter visto bocas se abrirem para dizer ou talvez apenas balbuciar, e simplesmente não conseguirem. Então eu queria às vezes dizer o que elas não puderam falar (Lispector, 1999b, p. 112).

A infâmia se abatia sobre aqueles que tentavam balbuciar, e era o “Ainda sem resposta” de Clarice que estava à espera de encontrar sentidos para o que a levava a escrever essa crônica e a escrever incessantemente. Ao mesmo tempo, declarava sua inabilidade para testemunhar sobre aquilo que via nos escombros da história. Com tanta intensidade, escrevia intuindo a natureza humana e considerava que

a literatura não estava à altura para exprimir o trágico da vida que a circundava. Em *A paixão segundo G. H.* se dizia muito menos que humana, entregando-se “ao que já não era ‘eu’ e, assim, via muita coisa no mundo”. E, diante do absoluto natural silêncio do mundo, ela termina o livro dizendo: “[...] a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro” (Lispector, 2009, p. 179).

Clarice se cala, e esse apagamento mantém, entretanto, a autoridade de um poder, a decisão de emudecer para que nesse silêncio adquirisse forma, coerência e entendimento aquilo que fala sem começo nem fim. Não se trata de uma experiência habitual, desvinculada da realidade cotidiana, mas uma experiência que amplia as dimensões do possível, entendimento como uma prática cuja especificidade é coextensiva à vida. Vetor de experiência da vida que, potencializado pelo trabalho poético da linguagem, se entremeia nesse mundo, constituindo uma prática de criação que leva a pressentir uma relação inteiramente nova, que manifesta, para além de qualquer interesse utilitário, uma possibilidade de ser-juntos (Barthes, 2003a).

O testemunho apenas denuncia a sua incapacidade de denunciar e, desse modo, o seu discurso tateante, quando alguma coisa parece dizer alguma coisa e há aquele encontro obscuro com um sentido, torna-se a forma mais contundente de dar voz àquelas bocas balbuciantes que não conseguem protestar contra seu estado de miséria, abandono, indignidade. Sua impossibilidade de denunciar uma violência, mesmo que ainda não soubesse “o que estou denunciando” (Lispector, 1999c, p. 28), era a de assumir a exceção da escrita como norma, virando do avesso o poder da linguagem num gesto solidário. E assim, se incumbia ela mesma de reivindicar e, nesse instante, era como se todo um futuro se estivesse esboçando, e ela só fosse conhecendo os detalhes à medida que fosse criando seus próprios passos.

Clarice presenciara em si própria a angústia cotidiana para o exercício da escrita. Não tenho... não tenho sentidos vai sendo construído sem sistemas preestabelecidos, como uma operação de fingimento, o que traz a complexidade ao texto. Quando as pontas de seus dedos continuavam inalcançáveis em si... já eram os outros. Podia inventar uma vida nova e estava ali concentrada no parto dos outros, tentando fazer corpo com os que nasceriam. Envolvera-se em uma preocupação essencial que não estava ligada à afirmação de si mesma. Busca obscura, difícil, atormentada, que a levava tantas vezes a aludir à sua incompetência em escrever e a seu não entendimento dos acontecimentos com que o escrever conta. Contudo, escrevia incessantemente porque se sentia impelida “[...] a procurar uma verdade que me ultrapassa” (Lispector, 1999c, p. 21). Vivera uma experiência essencial em que a obra e a essência da linguagem eram questionadas e se punham em risco. Não desejava encontrar quase nada, deixara em estado de fragmentos narrativas que tiveram a função de conduzi-la a determinado ponto para tentar ir além desse ponto. Obra que vai em direção à neutralidade, busca o que escapa, encontra apenas o que está aquém e além da literatura. Escrita que se funda na impossibilidade de escrever. Escrever é dirigir-se ao impensável do pensamento. Sem um conjunto de impossibilidades, não se terá uma linha de fuga, essa saída que constitui a criação. É somente na impossibilidade que escrita, sensibilidade e pensamento se realizam.

[...] todas as vezes em que eu acabei de escrever um livro ou um conto, pensei com desespero e com toda a certeza de que nunca mais escreveria na vida (Lispector, 2007, p. 116).

Sinto um esvaziamento que quase se pode chamar sem exagero de desesperador. Mas para mim é pior: a germinação e a gestação para o novo trabalho podem demorar anos, anos esses em que feneço (Lispector, 2007, p. 212).

Escrever torna-se uma experiência limiar (Deleuze; Guattari, 2012b), na qual as coisas são extremamente perigosas, transbordando qualquer ação possível. A vida cotidiana entra em um estado instável e frágil. Ali, sempre se está no meio, a situação mais desconfortável onde tudo é doloroso demais. Espaço desconectado em que a linha se interrompe e o que se pode fazer para que haja uma escrita possível é acrescentar um novo segmento à linha quebrada e recomeçar. Da ruptura não se pode voltar, só se pode saltar e reinventar. Ela se estende nos fluxos intensivos, instantâneos e mutantes do tempo. Literatura atravessada por um processo de demolição que arrasta consigo o escritor (Deleuze; Parnet, 1998). Ali, ele é capturado pelo ato de escrever como uma espécie de vício, uma força que já não é mais possível parar de escrever, apesar dos perigos.

Clarice é como Bartleby, não por desistência, mas por muito ter escrito sobre a impossibilidade de escrever quando se está à beira, no risco. Nesta escrita de risco, de borda que beira o abismo, melhor do que não fazer, é fazer, mesmo sabendo que o resultado não seja, mas é uma distração alerta? Assim como a vida. Escrita de risco porque priva o escritor do mundo, desaloja-o, entrega-o ao fora fazendo dele um ser sem nome. Escrever de espaço nenhum evocado pelo inominável, e esta é a verdadeira resposta encontrada no movimento da obra, que tenta realizar-se e o traz de volta ao ponto em que enfrenta a impossibilidade. Mal-estar do homem fora do mundo. Ali, a fala continua sendo e sempre recomeça. Aproximação ameaçadora, mas é preciso enfrentar esta experiência de toda a arte, única possibilidade de transformar a impotência em poder.

Se, por um lado, Clarice testemunha sua agonia e incapacidade de dizer, o que por muitas vezes a levou a dizer que não mais escreveria, por outro lado, escrever tornara-se necessidade para apreender o inapreensível, “exatamente como o testemunho” (Seligmann-Silva, 2009, p. 137). Necessidade premente de narrar a experiência vivida

e, por outro lado, a percepção tanto da insuficiência da linguagem diante de fatos inenarráveis, como a percepção do caráter inimaginável dos mesmos e de sua conseqüente inverossimilhança. Simultânea necessidade e impossibilidade: campo de forças sob o qual se articula a literatura do testemunho, afirma Seligmann-Silva (2003b). Clarice testemunhara o gesto de quem, sem ter vivido na pele a infâmia, percebera em si o imperativo de falar em nome de um homem, de um mundo. Percebera-se num intervalo entre as questões reais do trágico viver e a possibilidade de responder a elas através da escrita. Cisão entre a linguagem e aquilo que é narrado, a impossibilidade de recobrir o vivido com a linguagem.

Não sei mais escrever, porém o fato literário tornou-se aos poucos tão desimportante para mim que não saber escrever talvez seja exatamente o que me salvará da literatura.

O que é que se tornou importante para mim? No entanto, o que quer que seja, é através de literatura que poderá talvez se manifestar (Lispector, 1999b, p. 112).

Por atestar a impossibilidade de escrever e de dizer, Clarice recusa o discurso literário, mas também reconhece que a literatura se impõe como a única forma de contar aquilo que realmente importa. O desejo de manter o silêncio e o desejo de falar tornaram-se mais profundos, e apenas a expressão artística poderia tentar ligar essas duas necessidades imperiosas e difíceis. Constituindo um signo que liga os homens em sua luta comum. Cumplicidade que a arte conserva em sua expressão. Seria a palavra literária a única forma de conciliar esses dois apelos inconciliáveis? Da palavra que significa pelo que diz e pelo que cala, capaz de estimular um encontro mais efetivo com o vivido e por seu intermédio, de frear os sentidos estratificados e estabelecidos de uma experiência de abismo

habitável, porém intangível. Sua busca obscura liga-se a uma preocupação essencial cuja importância não é uma afirmação de si própria, mas uma preocupação incompreensível para quase todos nós e mesmo para ela, e, no entanto, à qual se ligava com obstinação e força numa difícil e atormentada busca. Talvez se pudesse dizer como a busca de um projeto poético cuja função visaria fazer do “Inexperienciável” o novo “lugar comum”, a nova experiência da humanidade (Agamben, 2008a).

A partir desse ponto de vista, a literatura vai em direção a ela mesma, e assim, cumpre seu desaparecimento (Blanchot, 2005). É aquilo que só se capta indo para além ou aquém da literatura, busca que faz descer por um movimento que faz uma linha de fuga quando toca a neutralidade impessoal que pode falar. Assim como *Bartleby*, que, quando pronuncia suas omissas palavras, corre uma espécie de fuga contínua à vontade que dita e à ação que comanda. Fórmula ligada à potência de fuga que a linguagem desenvolve, através da qual consegue prolongar o instante da metamorfose – confundindo e paralisando o movimento predatório da palavra de ordem e, assim, cava uma língua estrangeira. Deleuze (2004) afirma que a fórmula de *Bartleby* é arrasadora, nada deixa subsistir atrás de si. Seu caráter contagioso torce a “linguagem dos outros”. Germina e prolifera. Estupor que irrompe em torno de *Bartleby* como se tivesse ouvido o indizível ou o irreatível. Uma palavra que ostenta o privilégio do silêncio e que enlouquece o entorno, escavando a mola de sentidos que garante o enquadre dos eventos cotidianos e põe tudo a correr, silenciosamente, para fora de seus lugares, suas funções, seus hábitos. Com essa fórmula, *Bartleby* esvazia a palavra de sentidos que garante o enquadre de eventos cotidianos e põe tudo a correr silenciosamente para fora:

Até hoje eu por assim dizer não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente até que de repente a descoberta tímida: quem sabe também eu já poderia não escrever. Como é infinitamente mais ambicioso. É quase inalcançável (Lispector, 1999b, p. 414).

Não podendo é que se pode. Clarice e Martim atestaram que há motivos para escrever. Martim descobrira que a escrita opera por conjunção, transmutação de fluxos, através do que a vida escapa ao poder das palavras. Clarice já não perguntava o que é escrever porque ela tivera toda outra necessidade, a impossibilidade de outra escolha que faz a própria escritura, com a condição de que a escritura já seja para ela outro devir. A escritura como meio para uma vida mais que pessoal. Devir que não quer dizer nada, a não ser o que ele se torna e faz tornar. Acabara sabendo tanto que já não podia interpretar, já não havia obscuridades a tornarem-se claras, restando apenas a vidência. Desejava contar o que via, além do mundo sombrio que comunica afetos tristes que diminuem a potência. Quisera que a experiência fizesse resistência ao presente. Desejar narrar estes dias trágicos de nossa contemporaneidade, para que não se dissolvam na espacialização de um tempo, de uma história. Resgatar, por intermédio da memória, cada fragmento de vida que subitamente volta. Não os marcados nos ponteiros dos relógios. Única forma de fazê-lo é fixar o acontecimento na escrita. Para ensinar a alma a viver, e não a purificar. Para abrir a outro mundo além daquele sombrio e prisioneiro. Entre os gritos de dor e o canto do sofrimento, traçar um caminho que consiste em extrair alguma coisa alegre no que acontece. Um clarão, um encontro, um acontecimento, um devir. Extrair o puro acontecimento que nos une àqueles que amamos. Fazer do acontecimento a coisa mais delicada do mundo. Amar tudo, não só pessoas, mas uma variação atmosférica, uma molécula imperceptível, uma bruma. Maneira de destituir linhas e percursos de onde se

pode saltar para não querer o domínio, mas agenciamento de uma máquina de guerra (Deleuze; Parnet, 1998). Para reinventar o que se repete e encontrar o novo. Porque o passado é sempre matéria da vida e sempre está lá. A literatura permite resgatar do esquecimento tudo isso sobre o que o olhar contemporâneo, cada dia mais “montagem humana”, pretenderia deslizar para a mais profunda indiferença.

Clarice sempre escrevera sobre a dificuldade de escrever – há um testemunho que sempre pode ou não ser feito. Para se realizar, a obra evocada pela linguagem precisa provocar sua própria ruína, pois somente em função de sua impossibilidade que ela se realiza. Assim, o testemunho se assenta nesse paradoxo que é ser “[...] a relação entre uma impossibilidade de dizer e o fato de ter lugar, ele só pode acontecer por meio da relação com uma impossibilidade de dizer, ou seja, unicamente como contingência, como um poder não-ser” (Agamben, 2008b, p. 147).

Mas na sua passagem pelo grande vazio, pela primeira vez na sua vida, ele não enganara ou fora enganado. A coisa era limpa: como se tratava de uma pessoa, então o limpo resultado fora cumprir a experiência de não poder. Pareceu-lhe mesmo que poucas pessoas haviam tido a honra de não poder. Pois, numa sensação genial, nascida talvez de sua dor, ele soube que o resultado mais acertado era falhar. Sofrimento? Pensou com o rosto ofendido. Mas como não amar a Proibição, se cumpri-la é a nossa tarefa? refletiu em dor o escritor involuntário (Lispector, 1999e, p. 175).

Não parar de escrever, retomar incansavelmente a escrita, mesmo que tantas vezes tivesse dito o contrário, pois duvidara de sua capacidade de escrever. Lento e penoso exercício. Associado à potência do não poder que se vincula à impotência de sentido completo a cada vez? Em Clarice, a obra era sempre interrompida e sempre retomada na busca de resposta que nunca alcançava, porque só poderia dar uma resposta indireta. Via pairar em sua obra a pergunta cuja

resposta procurava longa e lentamente atingir. Resposta impossível, afinal? E por isso nunca encontrada? Obra diante da qual nunca estava segura porque a obra só respondia a ela mesma e só se tornava arte ali onde ela se dissimula e desaparece (Blanchot, 2005).

Clarice seria uma espécie de Bartleby? O que fazer com Bartleby, já que não se consegue inscrevê-lo em algum lugar? Bartleby não é um ele, é um “isso” com seu puro interior que se abre para o devir. Clarice como Bartleby, em sua forma de experimentar a literatura como recusa e aí toda sua possibilidade, toda criação. Escrever tornara-se uma obra inacabada e inacabável. Sem enredo ou plano para cumprir, os seus horizontes foram alargando os seus confins que ficaram cada vez mais incertos. Sempre por fazer, sempre se fazendo, sua escrita beirava sempre a incerteza na provisoriedade de qualquer escrita-esboço. Existência enquanto livro cada vez menos viável.

Muitos escritores decidiram parar de escrever “preferindo não o fazer”, assumindo a atitude de desistência. Assim, muitas obras não foram escritas ou permaneceram inconclusas – em projetos, rascunhos, notas, fragmentos –, o que revela uma outra história da literatura: a da impossibilidade de sua representação, de seu desmoroamento. Ou ao invés de sua impossibilidade à sua crise. Porque não entendiam ou porque entendiam o que os textos propunham, não mais escreviam, porque ali se dizia que não havia mais nada a escrever e que não havia sequer por onde começar a dizê-lo. Fracasso literário como causa do aparecimento do Mal, da renúncia a continuar escrevendo. Feito de modo bartlebiano num movimento evidente de rejeição do mundo. Sopro que deixa à mercê da pulsão negativa que conduz sempre a pronunciar não. Zona de sombras onde havia o sopro de frieza e de destruição. Não teriam sido capazes de transpor a recusa a escrever e ir além da desistência? Alguns abandonaram a literatura. Uma luz diferente de todas as outras. E depois a escuridão de nossa cultura. Imobilidade de pensar que se

detém. E então, o enquadre do infinito vale-se deste gesto de eclipsar-se. Movimento estranho, porque é necessário rejeitar não só o pior, mas também toda arte que expressa o novo. Antes de dizer que é impossível escrever, o importante é dizer, porque dizer é inventar (Vila-Matas, 2010).

Só não podendo é que um homem sabia. Um homem afinal se media pela sua carência. E tocar na grande falta era talvez a aspiração de uma pessoa. Tocar na falta seria a arte? Aquele homem gozava sua impotência assim como um homem se reconhece. Estava espantosamente fruindo o que ele era. Pois pela primeira vez na vida sabia quanto era (Lispector, 1999e, p. 174).

Para se realizar, a obra evocada pela linguagem precisa provocar sua própria ruína, pois é somente em função de sua impossibilidade que ela se realiza. Porque o reconhecível já não guia o caminho. Clarice e Martim já não sabiam mais escrever palavra alguma que fosse familiar. Sabiam muito bem que sempre que uma coisa lembra outra, tudo ficava reconhecível e inscrevia todas as determinações que fixam e enquadram. Um clarão sai da própria linguagem e faz ver e pensar o que permaneceria na sombra. Situar-se entre o limite-limiar parece ser um passo além da própria desistência. O desistir é ainda um caso de limite, ainda obra de um eu (Costa, 2013).<sup>2</sup> “Eu preferiria não” já não basta, pois o não é sempre um não de uma “montagem humana”. Muitos escritores desistiram. Talvez porque não haviam levado a literatura ao ponto de ausência em que ela desaparece – “o grau zero da escrita” (Blanchot, 2005). Neutralidade que todo escritor busca e conduz alguns a eclipsarem-se. Em “Preferiria não”, pressente-se que a palavra ostenta o privilégio do silêncio. A questão primeira da escrita é a capacidade de escrever não com palavras, mas

---

<sup>2</sup> Extraído do Parecer da Banca de Qualificação do Projeto de Pesquisa de Doutorado em maio de 2013.

de ostentar o silêncio em suas formulações (Blanchot, 1997). Quando fala a neutralidade, somente aquele que lhe impõe silêncio prepara as condições de escrita e, no entanto, o que há para ser ouvido é aquela fala neutra, aquilo que já não pode cessar de dizer-se. Suavidade de ter o direito de não ter nada a dizer, condição para que se forme algo raro que mereça ser dito. Seria em direção àquele incessante em Blanchot, que impulsiona o escritor sempre em direção a um infinito, um inacabamento e de um livro sempre por vir.

A questão lançada por Blanchot, retomada aqui, faz-nos pensar sobre o universo da escrita de Clarice, autora que foi de alguma forma atingida pelo silêncio. Escritora que se uniu à voz estrangeira, descobrindo que caiu na armadilha porque aquela não fora sua voz. Fora a voz da dispersão, do desacordo, mas que lhe trouxera, por fim, uma vitória despercebida. A força dessa fala reside na sua fraqueza, que de tão inaudível não se ouve. Fala que está tão mais perto do silêncio e, é por isso mesmo, que o destrói completamente. E Clarice compreendia que era preciso reconduzir-se ao silêncio, esquecer-se de si mesma, para que essa fala verdadeira nascesse por metamorfose. Porque o autor não escreve para dizer algo, antes é o vazio que pede para falar, o espaço vago que encontra seu ser na palavra. Palavras que nascem do silêncio. Vacúolos de silêncio onde se faz ouvir o murmúrio anônimo ainda sem voz, de transformações imperceptíveis e inéditas. Voz sem eu que, de fragmento em fragmento, vai enunciando a longa história da sombra de Bartleby sobre a literatura contemporânea. Fluxo discursivo que deixa as palavras dizerem, não são do escritor as palavras. A impossibilidade de escrever, a possibilidade de fazê-lo e a escuridão (Vila-Matas, 2010).

Em Clarice, o sim se torna questão, um sim que ainda não tem rosto. Como no início do mundo e início de *A hora da estrela*:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve (Lispector, 1999c, p. 11).

Diante deste sim descompassado, será preciso inventar um novo limite para que alguma coisa do rosto comece a aparecer, para que novas desistências aconteçam e mesmo “nãos” possam ser proferidos. Diante disso, nesta zona entre limite-limiar (não mais entre o território e seu limite), a pergunta: como escrever e inscrever-se nisso? Literatura que dramatiza e realiza esta angústia que não é unicamente dos escritores, mas de todos (Costa, 2013). Angústia que povoa o mundo e enclausura sujeitos, como na “linguagem dos outros”. Desmoronamento como trauma na contemporaneidade. A perda da experiência estaria ligada a isso. Quando estamos entre o limite-limiar, não importa o caminho, o importante é instalar-se no movimento e deixá-lo falar. Desaparecida a dor, transforma-se a mente que chega a dizer que aquilo que parece uma catástrofe é uma dança na linha do tempo, uma delicada construção da sensibilidade, uma iluminação, um mistério que só pode ser esclarecido com a ajuda do entendimento (Vila-Matas, 2010). Seria essa a convicção de Clarice, que só se pode escrever sobre a impossibilidade da escrita? Impossibilidade que também indica que podem existir olhares novos sobre o mundo, e que, portanto, é melhor escrever para dizer o que ainda não se disse.

E, assim, Clarice não parava de escrever. Aquilo que procurava estava sempre além das palavras. Uma forma de conjugar o perigo,

este perigo sem o qual sua escrita nada seria. Síndrome de Bartleby ao contrário (Vila-Matas, 2010), dedicara toda sua vida a praticar a arte de escrever o conto que nunca termina, desviando-se da linha reta da construção de uma “montagem humana” nunca almejada. Porque sempre se ofereciam novas perspectivas que faziam impossível deter seus olhos, para vê-las sempre jorrar em palavras inventadas. Sim, é o conto que nunca termina, caído em um tipo de silêncio fundante. Sempre superior ao que tentava encapsulá-la, transformara-se em leitora do mundo. Alguém poderia abandonar a escrita ante os sinais daquilo que lentamente é grande? É assim que ela escreve até os últimos instantes de sua vida. Não poderia haver despedida mais bela. Adeus surpreendente e inesquecível de alguém que toma o gesto da escrita para despedir-se da vida. Impossibilitada de escrever com suas próprias mãos, em seu leito de morte, dita, à sua fiel amiga Olga, suas últimas palavras. Retoma o mito que criara em torno de seu nome, lis no peito.

Lírios brancos encostados à nudez do peito. Lírios que eu ofereço e ao que está doendo em você. Pois nós somos seres e carentes. Mesmo porque estas coisas – se não forem dadas – fenecem. Por exemplo – junto ao calor de meu corpo as pétalas dos lírios se crestariam. Chamo a brisa leve para a minha morte futura. Terei de morrer senão minhas pétalas se crestariam. É por isso que me dou à morte todos os dias. Morro e renasço.

Inclusive eu já morri a morte dos outros. Mas agora morro de embriaguez de vida. E bendigo o calor do corpo vivo que murcha lírios brancos.

O querer, não mais movido pela esperança, aquieta-se e nada anseia.

[...]

Eu serei a impalpável substância que nem lembrança de ano anterior substância tem (Lispector, 1977 *apud* Moser, 2011, p. 649).

## Inventando uma outra linguagem

No que toda escrita guarda de provisório, a escrita de Clarice ia se constituindo de acúmulos. Juntava especulações filosóficas, anotações, banalidades do cotidiano, observações – como um depósito para muitas escritas que não tinham outro paradeiro. A simplicidade tornou-se artifício da escrita, mas os temas tratados são absolutamente complexos, uma complexidade disfarçada de simplicidade. O que sobressai é um verdadeiro deleite em palavras sem sintaxe, porque as palavras se vestem de corpos tocáveis e invisíveis que corporam, que afetam transmutando o desejo e criando ritmos e intensidades na escuta dos outros.

É na desarrumação desse contágio sempre provisório e indefinido que os pensamentos ficam soltos e suspensos, aparecem como perguntas-guias nunca respondidas ou cujas respostas são apenas aludidas nas entrelinhas dos fragmentos escritos. Escrita que não é entendida pela autora. Escrita que adquire sua potência – já que lhe era impossível organizar um único e coerente livro – o livro se abre em muitos, vários. Aparecem livros e contos com vários títulos possíveis, problemas-questões que retornam no livro seguinte. Vários livros e, afinal, um só, de vários autores – Ângela, Rodrigo, Martim, autor sem nome. Obra em movimento e mutação, sabendo-se irrealizável. E porque eram irrealizáveis e imperfeitas, Clarice não parava de escrever e, sobretudo, porque defendia o pequeno, a banalidade, o absurdo, a inutilidade, o insignificante, o imperceptível.

O livro não é acabado ou inacabado, porque seu projeto é a própria indefinição, o fragmentário e até o imperfeito, o malfeito. Já não se trata de um livro, mas da aproximação pura do movimento que vem de tudo e de todos, do ponto originário, onde o livro se perde e se arruína permanentemente. Livro sem fatos, ausência de um centro em torno do qual a narrativa seja construída, onde o mundo

todo se reduz a fragmentos. Livro reduzido a fragmentos sem gênero que permite escrever pequenas coisas e quebrados desconexos. Texto sobre texto, sem significado. Texto de angústia, de dilaceramento e de evanescência.

Não é um livro habilmente arranjado, é um livro colhido, uma obra recebida como um dom, vindo dela e não produzida por ela. Essência que se comunica à escrita nos momentos privilegiados em que a superfície convencional do ser se rompe. Livro nenhum ou livro qualquer – nunca existiu, nunca existirá. Apenas uma escrita que se caracteriza por “ter construído toda uma voz” (Lispector, 2009, p. 175), que dá corpo à mudez da natureza humana e àqueles que não têm acesso à linguagem. Pode-se subverter o referencial e, ao invés de pensar em obra fracassada porque impossível, infinita, poder-se-ia pensar em escrita em processo? Uma obra fragmentária e aos pedaços em sua precariedade, assim como a vida. De fragmento em fragmento constrói uma experimentação viva. O que se tem não é um livro, mas sua subversão e negação, o livro em potência silenciosa, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer literatura. Assim, como se no seu procedimento da escrita seus textos se escrevessem para não serem escritos, apenas fazer sentir a vida que corre... E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme.

Quando o escritor cuida dessa relação nova, mal percebida, que a obra e a linguagem gostariam de despertar, ele está fazendo política. Ele está falando de ética, de ontologia, de poesia (Blanchot, 2005). A fala que não é de ninguém se dirige sempre à outra pessoa, despertando naquele que a acolhe sempre um outro e sempre outra coisa. Não uma literatura com direito a tudo, mas o movimento de uma palavra despossuída e desenraizada, que prefere nada dizer a dizer tudo e, quando diz algo, designa o nível abaixo do qual é preciso descer para começar a falar, onde se encontra a fortuna de um

pensamento. Preservar a falta que é também o pensamento e, preservando a falta, a leva à fala. Experiência essencial, única em que se empenha o escritor que carrega a obra e mantém nela sua realidade fluida, seu devir infinito, murmurante.

Eis aqui a escrita que às vezes cria para o leitor um embaraço. Como ler? Leitura fora de ordem, subvertendo o intelectual em direção ao corpo tal qual o autor. *Bartleby* é um despertador de consciências, introduz, com uma evidente destreza, o leitor nesse dilema de manter-se em uma zona de indeterminação e indiscernibilidade, entre o sim e o não. Insinua-se o abismo entre a narrativa propriamente dita e as possibilidades nele contidas de se desdobrar e de desdobrar, por sua vez, o imperceptível mundo fictício do leitor. Cada um refaz o seu *Bartleby* particular, uma pura potência multiplica-se.

Tudo rebentava de silêncio. Com o cheiro de capim quente que o vento trouxe de longe ele aspirou a revelação tentando inutilmente pensá-la. Mas a palavra, a palavra ele ainda não a tinha. O pé, o pé com que um homem pisa, ele não o tinha. Sabia que se tinha feito. Mas faltava saber o que é que um homem faz. Senão de que lhe teria valido a liberdade que alcançara? (Lispector, 1999e, p. 167).

Um olhar de grande alcance revela o que se perdeu na imensidão, mergulha na matéria primeira, informe, naquilo que é de todos e invisível aos olhos. Acontecimento nas trevas demoníacas da noite, que, pela sua própria combinação entre diferentes naturezas e a perda da identidade do homem e do animal, captura um fragmento de um código, que não é reprodução. Impossibilidade de conceber a linguagem como um código, uma vez que o código é a condição que torna possível uma explicação e a impossibilidade de conceber a fala como uma comunicação de uma informação em que sempre se ordena, promete, afirma. Leitor preso às coisas da ficção que ele recebe das palavras, adere a elas com a impressão de estar febrilmente retirado

do mundo, a ponto de sentir a palavra como chave de um universo de fascinação onde nada do que ele vive é reencontrado. Penetraria no mais rico pensamento, o mais digno de ser pensado (Blanchot, 1997). A linguagem sofre uma transformação radical porque convida o leitor a realizar sobre as próprias palavras a compreensão, o que se passa no mundo que lhe é proposto. Algo se agita e faz disparate, rompendo com o sentido estabelecido, mas trazendo outros com seu aparecimento. Na troca de potências, na circulação de novos elementos entre um corpo e outro, o olhar instaura um processo de conhecimento e recriação: “O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo em que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor” (Lispector, 1999b, p. 79). Escritor-leitor, estrangeiros em suas próprias línguas, estando ali apenas em potência, como uma máquina que prolifera palavras, atividade de muitos, interligada num aparelho coletivo de “fundo desconhecido”. “Inexperenciável” como o novo “lugar comum” que está no centro da poesia e produz a cada vez o homem (Agamben, 2008a). Produto que é arte de artesãos, o texto.

Seria essa a palavra? Se era, ele não a compreendia. Seria essa a palavra? [...] Não da misericórdia transformada em gentileza. Mas a profunda misericórdia transformada em ação. [...] Pois a essa altura ele não parecia querer reconstruir apenas para si mesmo. Queria reconstruir para os outros. Martim acabou de ‘descortinar’. [...] ele calculou com lucidez que se obtivesse um novo modo de amar o mundo, o transformaria de algum modo. A coisa mais importante que podia acontecer em terra de homens – não era o nascimento de um novo modo de amar? o nascimento de uma compreensão? Mudaria os homens, mesmo que demorasse alguns séculos, pensou sem se entender. [...] mesmo que ele falasse de seu ‘descortinar’ a uma pessoa apenas, esta pessoa contaria a outra, como numa ‘cadeia de boa vontade’. Ou então – pensou ele desenvolto – essa pessoa transformada pelo conhecimento seria percebida por outra, e esta outra por outra, e assim por diante. [...] Pois que

eram as pessoas senão a consequência de um modo de compreender e de amar de alguém já perdido no tempo? ‘Ele viveu assim’, diria uma pessoa à outra como a senha esperada. ‘Ele viveu assim’, correria o boato (Lispector, 1999e, p. 167-8).

Afirma Bergson (2009) que a arte do escritor consiste em uma correspondência tão perfeita que, transportada pela frase, carrega as ondulações de seu pensamento que se comunicam com o leitor, e então as palavras já não importam; já não há mais nada além de suas almas que parecem vibrar em uníssono, diretamente. Assim, um homem fala a outro homem, e a linguagem ensina a própria definição de homem (Agamben, 2008a). Dimensão cósmica da tarefa que talvez só seja possível ser realizada quando a alma esteja tão deslocada que não lhe é mais possível reerguer-se de sua ruína. Experiência profunda que, quando toma consciência do absoluto, lhe dá um estremecimento sagrado que permite o acesso a um entendimento incoerente à fria análise, mas carregado de sentido para o corpo e este o entende. Conhecimento intuitivo que só poderia ser adquirido de um outro universo, não sem sacrificar uma parte do entendimento que é necessário no mundo presente. Produz um olhar que atinge um conhecimento, criando uma superfície de inscrição, onde tudo se inicia como a primeira vez e continuamente, sempre contemporânea, plural e múltipla. Dá testemunho de uma dessubjetivação que permite que uma impossibilidade alcance o possível da linguagem.

Pois, se ele queria reconstruir o mundo, ele próprio não servia... Se queria, como último termo final de seu trabalho, chegar aos outros homens – teria antes que terminar de destruir totalmente seu modo de ser antigo. Para que o mendigo à porta do cinema não fosse uma pessoa abstrata e perpétua, ele teria que começar de muito longe, e do primeiro começo (Lispector, 1999e, p. 137).

“Escrevo para viver”, e para fazer viver confunde-se com uma ontologia criativa a partir de um despovoamento do mundo, onde estão contidas todas as possibilidades de vir-a-ser. Autora cuja “[...] luta de alcançar a realidade [...] tente, de todos os modos, aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas. Pretendi deixar dito também de como a visão – de como o modo de ver, o ponto de vista – altera a realidade, construindo-a” (Lispector, 1999b, p. 273). Modo de escrever e de ler como um modo de enunciar, que depois de enunciar joga “fora a palavra”: quem se aprofunda num espelho, quem vê mais do que a superfície do espelho, vê outras coisas (Lispector, 1998a). Despojamento das construções, das instituições, da “linguagem dos outros” para ir em direção ao além da linguagem e fazer um sonho:

Mas será realmente importante saber o que ele fazia? Ele estava fazendo um sonho – que era o único modo como a verdade podia vir a ele e como ele podia vivê-la. Será então indispensável entender perfeitamente o que lhe acontecia? [...] quando o mundo estivesse refeito dentro dele, ele então saberia agir. E sua ação não seria a ação abstrata do pensamento, mas a real (Lispector, 1999e, p. 139).



## Movimento IV

# **A insensatez da palavra: a loucura no solo do texto**

Escrever, então, passa a ser uma responsabilidade terrível. Invisivelmente, a escrita é convocada a desfazer o discurso no qual, por mais infelizes que nos acreditamos, mantemo-nos, nós que dele dispomos, confortavelmente instalados. Escrever desse ponto de vista é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei (Blanchot, 2001, p. 9).

A experiência de escrever provoca uma profunda ruptura – algo se quebra, se solta, e a escrita conjuga-se sempre com outra coisa que é seu próprio dever. Aquele que escreve é chamado a experimentar toda a vertigem de ser capturado e arrastado por linhas de fuga que escrevem por conta própria.

É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador (Lispector, 1999b, p. 134).

A escrita, em Blanchot, transporta essa experiência em que o escritor é tragado por uma força disruptiva que redimensiona o pensamento como “pensamento do exterior”; modo como o autor interpretou o tom transgressivo da escrita. Pensamento do exterior, cuja invisibilidade é o lugar vazio do apagamento do sujeito. Indica que, ao invés de uma interiorização construída para a literatura a partir de sua autonomia referencial, o que se passa com mais força é uma

exteriorização nessa experiência: a escrita tem presente em seu horizonte um fora – sua própria condição de existência. O fora não deixa subsistir o sujeito, ocorre um desmanchamento do eu interiorizado, operado pelo fora que percorre e é percorrido pela linguagem, que se faz presente no simples ato de escrever. Um anonimato informe emerge nos instantes em que o exterior se presentifica no gesto de escrever, atravessa a escrita e se coloca sobre um espaço-tempo murmurante de apagamento e de possível recomeço.

Ali onde aparece a palavra, o homem cessa de existir em benefício da linguagem. A crítica de Blanchot consiste em mostrar como cada autor se situa no interior de sua obra, que é de uma maneira tão radical que ela deve destruí-lo. Foi o livro que o fez escrever. Um pensamento que se torna ele próprio um acontecimento, porque, quando alguma coisa entra não é uma pessoa, é uma variação atmosférica, uma molécula imperceptível, uma bruma que chega do fora e engendra-se no corpo e produz nele um morrer, um amar, um mover-se, um sorrir (Deleuze, 2000). Um deixar-se atrair por processos esquizos que unem desejo e acontecimento. O homem e o mundo.

Eu me ultrapasso, abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do mundo, eu mesma de súbito como voz única. O mundo: um emaranhado de fios telegráficos em eriçamento. E a luminosidade, no entanto obscura: esta sou eu diante do mundo (Lispector, 1973, p. 26-7).

O terror da franqueza vem da parte do vastíssimo inconsciente que liga o mundo à sua inconsciência criadora. Distância radical da imitação, que aquilo que ela ouve vem tão sem som como se fosse uma visão tão invisível como se estivesse nas trevas. As passagens que aparecem como delírio exigem muito trabalho para pô-las em cena, muito longe do delírio e muito perto da exasperação causada por um trabalho difícil: “A loucura é vizinha da mais cruel sensatez

[...]. A criatividade é desencadeada por um germe e eu não tenho hoje esse germe, mas tenho incipiente a loucura que em si mesma é criação válida. Nada mais tenho a ver com a validade das coisas. Estou liberta ou perdida” (Lispector, 1999b, p. 244-5).

Mudança que Blanchot chamará – a partir da experiência de Kafka – de “passagem do Eu ao Ele”, que é o modo de ver o mundo, típico daquele que experimenta o fora; desse que viu ninguém ao “cair dentro do lado de fora” (Lima, 2010, p. 37). Quando predomina o Ele, há um processo de libertação das significações dominantes da linguagem. Assim, vê o mundo como se nunca tivesse visto antes. “Ninguém ensinara ao homem essa convivência com o que se passa de noite, mas um corpo sabe” (Lispector, 1999e, p. 18). Em Deleuze e Guattari (2010), o desejo investe a percepção do imperceptível, porque antes tudo que percebia estava condicionado pelo hábito. O que aponta para a caída num estado em que há “somente o corpo sem órgãos e os devires que brotam e derramam pela sala numa linguagem física em que os sons importam mais que as palavras” (Lima, 2010, p. 58).

A narrativa ficcional coloca, no interior de quem a escreve, uma distância, um intervalo – ele próprio fictício –, sem o qual ele não poderia se expressar. Essa distância deve se aprofundar mais quando o escritor participa mais da sua narrativa. Ele se põe em questão, nos dois sentidos ambíguos da palavra: é dele que trata a questão e é ele que está em questão – no limite, suprimido (Blanchot, 1997, p. 28).

Ultrapassar o eu, ultrapassar o nome. Acontece ao eu dizer o acontecimento, sonorizando-o em significações e significados; assim, torná-lo pessoal, dotá-lo de conteúdos. O acontecimento mantém uma relação essencial com a linguagem; a linguagem é o que diz das coisas e é no dizer das coisas que se revelam os paradoxos. O tênue acontecimento se produziu em um ponto do tempo e em nenhum

outro, a palavra se depositou nessa região da folha e não em outra. As palavras deixam seu texto para prosseguir no combate com as mesmas armas, posturas, gestos. É que no desenrolar linear, as palavras não se contentam em dizer o que contam, elas o fazem criando, por seu impacto, sua dispersão e seu encontro. Elas não relatam o destino, elas obedecem exatamente como as ondas, os deuses. Elas também não pertencem ao *fatum*, a essa palavra mais antiga de todas que liga o poema e o tempo. Uma inversão, um deslocamento, uma disjunção de duas palavras naturalmente ligadas, ou o choque de duas outras separadas pelo hábito, não dizem a mesma coisa. Há aquelas que jogam uma linguagem contra a outra, assistem ao choque, tomam como projétil o texto original e tratam a língua de chegada como um alvo. Sua tarefa não é a de reconduzir a si um sentido nascido alhures, mas de descaminhos mediante a língua que se traduz. Fabricam mais as coisas a ver. Com palavras, frases, decompõem-se, recompõem-se, constrói-se e, bruscamente, se tem um gesto, um rosto, um perfume. Importam as singularidades. O acontecimento é o próprio sentido, diz Deleuze (2003a). Efetua-se de várias maneiras ao mesmo tempo e cada um o capta diferentemente. Seu sentido não se reduz a um “este” ou “aquele”, mas ao neutro. Atravessa o corpo. O nosso. Todos. Diz o inexprimível, aquilo que se revela, o místico. Misterioso gesto de escrever, em que algo parece se escrever como define Clarice:

É uma lucidez meio nebulosa porque a gente não tem direito consciência dela. [...] Eu sempre começo tudo como se fosse pelo meio. Deus me livre de começar a escrever um livro desde a primeira linha. Eu vou juntando as notas. E depois vejo que umas têm conexão com as outras, e aí descubro que o livro já está pelo meio. (CLARICE..., 2017).

Uma vez posicionados no meio, se está em meio à batalha. O acontecimento é sendo. Querê-lo enquanto ele acontece, diz

Deleuze (2003a), porque quando se responde a ele, ele se encarna no corpo e faz uma leitura criativa. Abraçar o acontecimento no instante de dizer, mas, antes de o dizer, deixar correr o imprevisto. Não há forma boa ou má de dizê-lo; dizer enquanto ele acontece.

E se dedicados a procurar a verdade e nem sempre se chegar a ela? E se realmente se se fracassar ao chegar? À impossibilidade de se dizer o que não se sabe, guarda-se silêncio como crença no que há de mistério, no que há de força do acaso que pode ruir certezas. Caminhar nesse lugar mudo pode ser descobrir o poder de dar um passo a mais onde pareceria não haver mais corda. Andar na corda bamba.

Não se poderia falar do limite? Como se não existisse ausência de sentidos, nebulosidades habitando o pensamento. O impensado que não é objeto obscuro a conhecer, mas a própria abertura do pensamento. Quem gostaria de dominar uma língua que no seu uso todos a entendessem? O que aconteceria ao mundo, à vida, à literatura, ao deslumbramento?

Quando todas as pessoas no mundo falarem, finalmente, uma mesma língua e comunicarem a mesma mensagem ou a mesma regra de razão, desceremos então, pobres imbecis, mais baixo do que os ratos, seremos mais estúpidos do que os lagartos. A mesma língua e ciência maníacas, as mesmas repetições dos mesmos nomes em todas as latitudes, a terra coberta por simples tagarelas rabugentos (Serres, 1993, p. 121).

Sendo o acontecimento dependente da linguagem e a linguagem a grande fixadora de limites e a grande criadora de realidades, não seria um paradoxo dizer o acontecimento pela linguagem, já que ele é singularidades infinitamente anônimas?

Algo vem à presença e se oculta. A escalada de uma montanha, envolta em névoa, faz-se sempre apalpando o caminho, criando modos e gestos para chegar ao topo. O acontecimento é da

dimensão do deslumbramento da revelação: algo é captado e encarna-se no corpo. Assim, o acontecimento da linguagem deveria dizer o acontecimento na nova interpretação. Aí, a linguagem conflui num jogo de excesso e impossibilidade de dizer tudo do acontecido. Acolher o acontecimento é da ordem da criação, de fazê-lo chegar à criança e ao mundo. Método criativo, simples no seu enunciado. Método adotado por Gilles Deleuze.

É sobre essa linha, sempre na fronteira, que as coisas se passam, entre as imagens e os sons, onde as imagens se tornam plenas demais e os sons fortes demais (Deleuze, 2000). Linha que faz alguma coisa fugir, porque no meio sempre há interferências. Então, sobre essas linhas só pode haver experimentação-vida; experimentação que ultrapassa a capacidade de prever, porque já não há passado nem futuro. Há todo um mundo de micropercepções que levam ao imperceptível. Assim, há experimentação, nunca interpretação. Pela experimentação se desfaz o eu e se constrói um corpo povoado de partículas que se agitam. Corpo sem órgãos que “é o que resta quando tiramos tudo” (Deleuze; Guattari, 2010). Corpo sem órgão em sua função-passageira a mundos possíveis; trânsito de inconsistentes intensidades que, então, sai em retirada para não sucumbir. Lispector, em carta sobre Maria Bonomi, *apud* Ranzolin (1985, p. 131):

[...] ir para fora do Rio, dormir por assim dizer uma semana. Meu subconsciente estava exausto, de tanto ser mexido, sobrecarregado por eu ter caído – sem o ter provocado – no chamado tumulto criador: não conseguia mais parar de escrever.

Desde que se pensa e se cria, enfrenta-se essa linha delirante que sai dos eixos, muda de orientação, produz vertigem e inventa. Só se inventam mundos através de uma longa fuga que faz sempre rupturas. Assim a escritura de Clarice é um fluxo entre outros fluxos criadores de devires minoritários do mundo. Com a sintaxe, cria

rupturas tais que seus personagens têm a completa impressão de perder o equilíbrio e cair. Eles não são pessoas, segundo Deleuze e Parnet (1998, p. 53), seriam “coleções de sensações intensivas”. As situações os ultrapassam, escorrem-se em linhas de fuga, e o que eles veem já é outra coisa, algo forte demais os faz captarem o intolerável mesmo em coisas banais do cotidiano. Fugir é criar algo real, encontrar forças e armas que fazem devir e a vida transbordar. Clarice não cria personagens identificáveis ou que se possa compreender, antes cria perspectivas de mundos possíveis com sua escrita.

Linhas que atravessam o corpo com suas máquinas binárias não fazem linha de fuga. Nem mesmo a droga se faz linha de fuga, porque nela também se repetem todas as oposições duais: a morte e a vida, o visível e o invisível, a sanidade e a insanidade. Para que a arte aconteça, só a fusão das duas forças, possibilitando “[...] uma experiência de embriaguez sem perda de lucidez” (Machado, 2000, p. 24). Há sempre a chance de tentar produzir em si o efeito análogo da droga. Clarice assegura: John, o *hippie* estrangeiro tem “[...] em si a capacidade de êxtase, como eu. Há os que já têm o LSD em si, sem precisar tomá-lo”. E por fim, conclui: “[...] a angústia é a vertigem da liberdade. No momento eu estou tendo essa vertigem, mas sem angústia” (Lispector, 1999b, p. 372-373). Instante fugaz, provocador de uma louca velocidade ou imensa lentidão que cresce pelo meio, está sempre no entre e extrai da droga, sem usá-la, a vida que ela contém. E o corpo sente de outro modo, capta o que não se vê e permite uma nova visão das coisas que estiveram lá ocultas por uma endurecida alma humana. Cenas de embriaguez com sobriedade: devir-sóbrio que pode levar à queda de barreiras sem cair na doença, então, o instante fugaz é eterno e nele se faz um comentário do mundo e de nós.

Escrever e morrer “dentro do lado de fora”, muito longe de um mundo humano, que ao mesmo tempo está perigosamente perto.

Pode ser intolerável. Há os que não aguentam e mantêm o corpo sempre igual, insensível, controlado pelo medicamento que lhe devolve a aparente ordem orgânica – a falsa ideia de repouso. É nas aspirinas que Macabéa procura encontrar a diminuição da intensidade de existir, que pode aliviar a carne viva dos sentidos expostos. À pergunta do porquê das aspirinas, Macabéa responde: “É para eu não me doer. [...] Eu me doo o tempo todo. [...] Dentro, não sei explicar” (Lispector, 1999c, p. 62). Mergulhar nessa dor, que é também a dor de todos, leva a uma vida tão intensa que muitos, como Macabéa, querem retornar ao conforto da interioridade.

Mas, há “[...] os que não se deixam edipianizar” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 112), com todos os riscos que essa resistência acarreta. “Refugio-me na loucura porque não me resta o chato meio-termo do estado de coisas comum. Quero ver coisas novas – e isso eu só conseguirei se não tiver mais medo da loucura” (Lispector, 1999h, p. 135). O modo de conseguir é devindo, contagiar-se e, assim, com olhar neutro, sobrevoar, ver muito próximo, percorrer paisagens longínquas; olhar sem juízo que só quer o acontecimento. E assim, povoar de devires que buscam linhas de fuga que desfazem territórios já conhecidos. Para desfazer o construído e entrar em contato direto com o real em relação ao todo. Alcançar uma ideia dos conhecimentos que possa deduzir a totalidade: conhecimento capaz de conduzir na vida.

No caso de um espírito criador, parece-me que o intelecto retirou suas sentinelas das portas e as ideias entram em chusma, e só então ele passa em revista e inspeciona a multidão. Vocês, dignos críticos, ou como quer que se denominem, têm vergonha ou temor da loucura momentânea e passageira que se encontra em todos os verdadeiros criadores e cuja maior ou menor duração distingue o artista pensador do sonhador. Daí provém suas queixas de esterilidade, pois você rejeita cedo demais e discrimina com excessiva severidade (Lispector, 1999b, p. 450).

Modos de anestesia e endurecimentos aprisionam a experiência da loucura, interditando a verdadeira conjugação com outros elementos e impedindo de atingir um contínuo de intensidade que obstrui o devir. Obstrução que radicaliza o movimento na imitação, nada mais se podendo criar, caindo assim onde, senão na loucura? Ou extrair da loucura toda a vida que contém, mas odiando ao mesmo tempo a todos os loucos que não cessam de matar essa vida com angústia, tristeza, neurose, de voltá-la contra si mesmos (Deleuze; Parnet, 1998).

A loucura que foi excluída dos modos de vida em tempos pré-modernos figura agora no horizonte da escrita como risco e condição de sua própria existência. Antes de Mallarmé, a literatura estava circunscrita ao espaço de uma língua. Escrever não era senão um suporte de uma fala que tinha por objetivo circular no interior de um grupo social, ensinar, divertir, assimilar. A partir do século XIX, a escrita ultrapassa os domínios erigidos por uma língua e ganha uma certa autonomia. Passa a ser tomada em si – alcança outras finalidades do que ser um instrumento. Passa a existir independentemente de todo o consumo, de toda a utilidade. A literatura torna-se uma fala que se inscreve nela própria, seu princípio de deciframento, ela supunha sobre cada uma de suas frases, de suas palavras, o poder de modificar os valores e as significações dados à língua (Foucault, 2002a).

Jogo de contestação e transgressão que aparece com vivacidade no domínio da linguagem e é provavelmente a total possibilidade de contestação de nossa cultura. Jogo que outrora fora jogado pelos loucos e sonhadores e que não é a retomada de um irracionalismo. Limites como excluir, limitar, proibir fazem parte de uma estrutura fundamental de toda a cultura. Há uma contestação incessante, e há domínios nos quais o jogo do limite da contestação, da transgressão é mais estridente. Hoje esse jogo aparece mais no domínio

da língua (Foucault, 2002b). Nesse sentido, a literatura opera uma potência de modificação que faz a própria língua entrar numa espécie de rodópio – limiars de sentido são transpostos – que a faz sair da posição de um modo de representação circunscrito a um universo linguístico que se torna um ponto de inflexão da língua em que novos arranjos emergem. Trata-se de uma disrupção a partir de uma língua qualquer que libera a escrita das delimitações de sentido. Joga com seus próprios limites e dá passagem à potência de transgressão, apenas possível quando a experiência-limiar tremula no horizonte. A escrita reveste-se de uma potência de risco, uma prática no horizonte do risco da loucura, risco que é a possibilidade da transgressão, rompendo com as coordenadas que tentam traçar regularidades para gestos, modos de dizer, ouvir e ver.

Obra e loucura intimamente enredadas; uma incompreensível sem a outra. “Somos nós hoje que nos surpreendemos de ver comunicarem-se duas linguagens (a da loucura e a da literatura) cuja incompatibilidade foi construída por nossa história” (Foucault, 2002a, p. 219). Há um limiar tênue entre a possibilidade de invenção e destruição. Mesmo quando tudo dá certo, “[...] é no limite tênue que separa a construção do desmoronamento” (Pelbart, 2009, p. 146). Fagulhas de vida por um triz, acontecimentos frágeis sempre inacabados com sua alegria contagiante, podem surgir em qualquer ponto. Por um triz a vida aconteceu. Por um triz a tristeza se instalou. Por um triz a construção desmorona, o processo esquizo é interrompido.

A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo... (Deleuze, 2004, p. 13).

Fluxo-esquizo como processo preenchido por forças descodificadas que embaralham os códigos correm por todos os lados, atravessam territórios, desertos e produzem sentidos inusitados que

explodem em acontecimentos; desestabilização que compõe outros territórios de expressão. Tudo se dá num jogo de forças ao acaso, com as quais se joga, abrindo-se a elas, afetando-se de alegria que aumenta a potência de agir. Preservar um tanto de organismo, de sentido, de terra para que o jogo possa ser de invenção, de “desmanchamento” da linguagem dominante para criar uma língua menor.

Mas, se é verdade que as obras-primas da literatura formam sempre uma espécie de língua estrangeira no interior da língua em que estão escritas, qual vento de loucura, qual sopro psicótico se introduz assim na linguagem? (Deleuze, 2004, p. 83).

Fluxo-esquizo que traça linhas de fuga, levando a um exercício de despersonalização, que na obra de Clarice se enlaça ao pré-pensamento ou pensar-sentir (Zorzaneli, 2006). Por meio dessa experiência despersonalizante, o pré-pensamento se abre para experimentar e construir outras formas de espaço-tempo. Nesse sentido, a escrita revela duas linhas: uma intensiva que pretende desnudar a realidade, outra racional, que explora recursos estilísticos, que passa por um estilo, um modo de vida. Clarice destaca: “Às vezes, de puro prazer, de pura pesquisa simples, ando sobre linha bamba” (Lispector, 1999b, p. 188).

Linhas que se fazem interferências, que se interceptam indefinidamente, levando tensão a toda a linguagem em direção ao fora. Um tipo de espaço que se torna um espaço desconectado, e o que se vê é uma imagem-tempo, onde o tempo muda de natureza, torna-se “mostragem” (Deleuze, 2000, p. 70). Há sempre o risco das linhas se soltarem e, uma vez caídas, forçam um único lado, resultando numa escrita repleta de demarcações, retida no plano do conteúdo, “[...] pois a linha divisória é quase invisível entre o mau gosto e a verdade” (Lispector, 1999b, 188). Se o clichê é uma forma de conhecimento é, também, uma forma que impede o conhecimento

absoluto, pois encobre a imagem e a impede de se tornar pensamento, induzindo a encadeamentos padrões. Logo, pode-se utilizar o clichê a fim de atravessá-lo. Ou seja, entrever o que o clichê oculta, como também seu próprio mecanismo sobre nossos sentidos. É através dessa escrita, processada na ruína do clichê – capaz de apreender os mecanismos do pensamento – que Clarice chama pré-pensamento, que se abre à experiência. É um trabalho sobre ruínas:

O que está escrito aqui, meu ou de Ângela, são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que se me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas (Lispector, 1999h, p. 20).

Escrita construída por fragmentos de vida, de realidade, que elegem a expressão, porque o sentido se faz segundo as relações que se compõem. O lugar do fragmento é o meio, extrato que se desprende de um lugar e compõe outro. Afirmção do fragmento, insistência dos estilhaços do pensamento. Pensamento intempestivo que aposta na força dos fragmentos. Pensamento por fragmentos descontínuos e potentes, pensamento que se deixa levar pelo ilimitado e a diferença. Da descontinuidade e da força dos estilhaços é que se pode inventar um pensamento, numa escrita transpassada pela experimentação de uma memória imemorial. Extratos em fuga de um corpo sem órgãos, dando sempre origem a novos agrupamentos, constituídos de partes heterogêneas, de intervalos, estilhaços de palavras, resíduos de uma escrita.

A escrita de Clarice dá corpo a uma perplexidade indagativa que contamina forma e conteúdo e inventa uma sintaxe singular, inventa sentidos oscilantes, inventa mundos. Afasta-se do enredo, desconfia de pressupostos racionais: “[...] 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” (Lispector, 1973, p. 55). Perplexidade que escapa aos significados fixados. O não-sentido é a afirmação de possibilidades infinitas. Atrito de corpos que faz formular questões que até então não faziam parte do pensamento. Experiência de desarticulação necessária para que se veja aquilo que, se fosse articulado e harmonioso, não seria visto, seria tomado como óbvio. O óbvio é a paralisação das indagações, recusa do movimento que institui o pensamento criador. O horror à estranheza traçou um território de verdades e, no extremo da sensatez, traçou a obviedade.

Escrever é, então, compor com os próprios deslocamentos, inventando modos de se aconchegar no desaconchego da ambiguidade. Modo intensivo de habitar o universo, aprendendo a se relacionar com uma paisagem em contínua mutação, o que força a criar cartografias que se fazem e refazem. Cartografias de trajetos e de outro tempo – o tempo do acontecimento –, onde é próprio do devir-presente ter ideias: “[...] a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer” (Deleuze, 2000, p. 132). Em *Um sopro de vida*, revela-se onde se dá a feitura do texto: o momento em que ela se faz é sempre no tempo presente, de pedaços de presente:

Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos [...]. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido. [...] Um amontoado de fatos em que só a sensação é que explicaria. Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos, embora dentro de um contexto de... (Lispector, 1999h, p. 20).

Acontecimento sempre inacabado, onde tudo é possível e possibilita dizer algo em nome próprio. É dali que vem o grito verdadeiro que vem da alma. Uma cartografia remete a trajetos e a mapas de

densidade e de forças – intensidades que preenchem o espaço e sustentam o trajeto. Um mapa intensivo é um devir (Deleuze, 2004).

Fração temporal na qual se registra um pensar do fazer do texto, ele só se transmite intensivamente: mais sensação do que percepção. Autor afetado pelos fragmentos, que, ao invés de buscar um sentido, uma interpretação, antes é arrastado na variedade e na versatilidade das linhas que o compõem, envolvendo-o numa constelação afetiva, como um constante tornar-se outra coisa da escrita.

Polo esquizo de cada um de nós, onde o dizer verdadeiro é inseparável de “acontecimentos fortes demais”. Dizer a verdade só é possível num acontecimento involuntário, imprevisível, cuja palavra é sempre provisória e inacabada, porque a palavra após enunciar é lançada fora. Clarice o sabia:

Momentos tão intensos, vermelhos, condensados neles mesmos que não precisavam de passado nem de futuro para existir. Traziam um conhecimento que não servia como experiência – um conhecimento direto, mais como sensação do que percepção. A verdade então descoberta era tão verdade que não podia subsistir senão no seu recipiente, no próprio fato que a provocara. Tão verdadeira, tão fatal, que vive apenas em função de sua matriz. Uma vez terminado o momento de vida, a verdade correspondente também se esgota. Não posso moldá-la, fazê-la inspirar outros instantes iguais. Nada pois me compromete (Lispector, 1998b, p. 101).

Desmoronam as ações e a narração, mas também as percepções e afecções mudam de natureza. É a imagem atual, cortada de seu prolongamento na ação, que entra em relação com uma imagem virtual. Então, nasce a possibilidade de temporalizar a escrita, escrita de vidente que espiritualiza a natureza no mais alto grau de intensidade, porque capta algo intolerável.

Nascem novos personagens. Personagens limiars, iniciantes na limiaridade do rito. Existência que ultrapassa o organismo; nela,

tempo e espaço se revitalizam. Martim, Ângela, Macabéa e tantos outros são sujeitos anônimos, que saem em direção a uma imperceptibilidade. Não são traços mnemônicos, mas esquecimento que desperta a sensação, num desejo louco de serem outros, diferentes daqueles que eram – dentro de um corpo duro demais, onde se sufocara a vida. Ponto de onde sempre pode haver a possibilidade de fazer um pacto de ver e esquecer para não ser fulminado pelo saber. “É como se o pacto com Deus fosse este: ver e esquecer, para não ser fulminada pelo saber” (Lispector, 1999b, p. 197).

Personagens simples que enxergam aleatoriamente sua colocação no mundo e não sabem como geri-lo. Ali, onde emerge o estrangeiro, colocam-se em crise, pois desse olhar resulta o horror, talvez pelo constatado como norma ou pela impossibilidade de real movimento de transgressão. Depois de ter visto uma dor grande demais, retornam ao familiar na obscuridade do escuro, espreitam-se no subterrâneo e tocam as vísceras do real. Dali podem perceber que a “[...] verdade nunca é aterrorizante, aterrorizantes somos nós” (Lispector, 1999e, p. 290). Ou revela-se um olhar que nem sempre vem de fora – do outro – mas é provocado por um deslocamento interno, num desdobramento, em que o eu desfocado é que produz o olhar e, nesse instante, um conhecimento é atingido, inventivo. Então, serão questionados os paradigmas do saber hierarquizado.

Martim, um homem da razão, é perseguido por um crime. Para a autora e para o personagem, pouco importam os detalhes do crime. Crime tão neutro quanto os de Joana e Virginia. “[...] sentira por acaso horror depois de seu crime? O homem apalpou com minúcia sua memória. Horror? e no entanto era o que a linguagem esperaria dele” (Lispector, 1999e, p. 35). A visão de Clarice, quanto a de Martim, sobre o crime, está relacionada a uma visão subterrânea: impessoal e inumana da vida, do mundo e da literatura.

*A maçã no escuro* é uma poética da descida à loucura como ferramenta positiva do conhecimento (Moser, 2011). O limite que separa a criação do desmoronamento é tênue.

Deus sabe o que faz: acho que está certo o estado de graça não ser dado frequentemente. Se fosse, talvez passássemos definitivamente para ‘o outro lado’ da vida, que também é real mas ninguém nos entenderia jamais. Perderíamos a linguagem em comum (Lispector, 1999b, 92).

Se o “estado de graça” é a elevação mais suprema, é também perigo. Perder a linguagem, o entendimento, a inteligência é loucura. A diferença entre um homem acometido do “estado de graça” e o louco é que aquele pode voltar e criar uma outra linguagem, um outro mundo, conjugando-se com o divino, porque buscá-lo, por um ato inteligente, seria irracional. Ao resvalar na loucura, por perder a linguagem, Martim é tomado pelo temor de cair no abismo, já que sempre tivera tendência a cair na profundidade. Prudente seria não pensar, mas:

[...] teve tal repugnância pelo fato de ter quase pensado que apertou os dentes em dolorosa careta de fome e desamparo – virou-se inquieto para todos os lados do descampado procurando entre as pedras um meio de recuperar a sua potente estupidez anterior que para ele se havia tornado fonte de orgulho e domínio. [...] Com enorme coragem, aquele homem deixara de ser inteligente (Lispector, 1999e, p. 33).

Entre a escuridão e a luz, o mundo da linguagem e o mundo do silêncio, “[...] nem se poderia imaginar que aquele lugar tivesse um nome ou fosse sequer conhecido por alguém” (Lispector, 1999e, p. 22). Ali, nenhum de seus sentidos lhe valia: não há nada para cheirar, nada para ouvir, nada para absorver. Qualquer direção que escolhesse seria a mesma rota vazia e iluminada, e ele não sabia que caminho fazia avançar e qual fazia retroceder. O homem

experimentava o poder de um ato, parecia também admitir a liberdade em que se achava. Sem um pensamento de resposta, “Martim olhou o grande vazio enrolado. Ele bem viu. E ver era o que podia fazer” (Lispector, 1999e, p. 23).

Condição para um renascimento, para criar a palavra e se fazer:

[...] então foi isso o que me aconteceu? (Lispector, 1999e, p. 39).

Alguma coisa tinha acontecido. E embora os elos continuassem a lhe escapar, ele tinha enfim alguma coisa na mão e seu peito se inflou de sutil vitória. Martim respirou profundamente. [...] Martim suspirou cansado com o enorme esforço: acabara de ‘descortinar’ (Lispector, 1999e, p. 98).

Tudo isso estava começando a ser de Martim, porque uma pessoa olha e vê (Lispector, 1999e, p. 110).

O que quer dizer que aquele homem se tinha feito (Lispector, 1999e, p. 114).

Não se podem enquadrar os personagens de Clarice num território, eles estão fora. Eles são vários, se arrebetam nos contágios. São todos nômades espalhados sobre uma tessitura-feltro que compacta as ideias. Assim, distribuídos pelo plano de feltro, eles fazem encontros em situações que se repetem, eles mesmos se repetindo na repetição, chocam-se, retornam, sempre retornam. São como retalhos textuais que se alinham por fios efêmeros, tecem-se, fazem-se. Repetição nômade em movimentos estáticos. Aqui, a viagem é sempre em intensidade.

Escrever é um jogo de *dentros e foras*. Interior e exterior e urgências, movimentos que perguntam, interrogam e abandonam a parte ruidosa da afirmação, numa linguagem que se livra de si mesma, das classificações e faz sempre outra coisa. O inesperado, o imprevisto não são coisas a corrigir, mas um fluxo vital, condição essencial para

a elaboração do texto; o fluxo é um processo em que os elementos que o compõem se metamorfoseiam, se repetem, ressurgem sempre em movimentos de indagação.

Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por que – é por fatalidade de voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação (Lispector, 1999h, p. 16).

Trabalho literário sobre o tema do pensamento, o pensamento atrás do pensamento e suas variações, que é onde Clarice encontra a liberdade, pensa por signos antes que por palavras: “[...] trata-se da carência das palavras que são menos numerosas que as coisas por elas designadas e devem a essa economia querer dizer alguma coisa” (Lispector, 1999e, p. 145). Está intimamente ligada à intuição bergsoniana. O pensamento movente, fluxo, intuição. O texto vem à tona, indica a percepção da mobilidade do fluxo e se põe a andar. Escrever é devir, escorrer por linhas de fuga que põem em movimento o incômodo da falta de organismo. O texto flui, portanto, desse movimento esquizo de transformação em outro espaço-tempo que abre para a possibilidade de criar outras modalidades de pensar, sentir, perceber que se materializam na escrita, um processo simultâneo de devir, de criação do novo e de dissolução do eu (Lima, 2010).

A loucura não submetida ao silenciamento e ocultada fala livremente, desvenda valores invertidos instaurados na mentalidade do homem. Loucura além da obra, pois a obra, em sua estreita relação com a loucura, é a ferramenta na qual encontramos um discurso transgressivo, que a razão arremessou para fora, tentou silenciar, ocultar. A loucura como transgressão só pode falar a partir desse silêncio – falar que é a própria obra. Pura transgressão, como aquilo que torna a obra possível, aquilo a partir do que ela fala. Faceta da loucura que denunciaria a fraqueza do homem que,

no entanto, insiste em fugir e fazer fugir dos enclausuramentos e aciona uma potência de criação. Dobrar a linha de fuga para constituir uma zona vivível onde seja possível alojar-se, respirar, pensar (Deleuze, 2000).

Resvalar para a esfera onde habita a palavra, o pensamento e arriscar-se na arte. Seria a operação mais próxima da arte de viver, que se distingue do saber e do poder:

O que é a arte? [...] Esta é uma pergunta grande, porque o que nós estamos perguntando é o que é a vida? [...] Qual é a relação entre a arte e a vida? [...] E por que a arte pula da vida? e quase no mesmo tempo? e inevitavelmente? Porque nada é mais claro, ou mais provado pela História e pela Antropologia, que o homem, mal começa a sê-lo, exhibe a urgência de se exprimir artisticamente. Não estava satisfeito com a forma das coisas como são, e começava a moldá-las cruamente (Lispector, 1999b, p. 70).

A literatura menor é capaz de pensar uma linguagem que a faz buscar uma linha de fuga. Ela não designa, não simboliza, não significa, apenas suscita outras formas de pensar e sentir. As palavras são apenas intensidades cujos elementos são multiplicidades que possuem uma relação rizomática, onde tudo se transmite por alianças e contágio (Deleuze; Guattari, 2004b). Único processo pelo qual a loucura pode falar através da experiência artística. Sua expressão é seu fazer político. É o que Clarice propõe em sua leitura de um quadro de Paul Klee:

Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux oiseaux jaunes*, de Klee, nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito de olhar através das grades da prisão, o conforto de segurar com as duas mãos as barras, enquanto olho. [...] Começo então a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. É que a possibilidade, que é verdadeiramente realizada, não é para ser entendida. [...] Pelo menos calculo o que seria a liberdade. E é isso o que torna intolerável a segurança das grades; o conforto desta

prisão me bate na cara. Tudo o que eu tenho aguentado – só para não ser livre (Lispector, 1999g, p. 17-8).

Escrita de palavras desterritorializadas que escapam a todas as máquinas de apropriações: suavidade de não ter nada a dizer, nem tampouco ter que dizer. O desejo comunica apenas sua afirmação (Deleuze; Guattari, 2010). “[...] só posso escrever se estiver livre, e livre de censura, senão sucumbo. [...] Você teve medo de, analisando-se perder seu poder criador?” – indaga Clarice ao pintor Darel. “Não, porque na verdade parece que é a parte sadia de uma pessoa que cria, a despeito de sua neurose” (Lispector *apud* Ranzolin, 1985).

A obra de arte é um ato de loucura do criador. Só que germina como não loucura e abre caminho. É, no entanto, inútil planejar essa loucura para chegar à visão do mundo. A pré-visão desperta do sono lento da maioria dos que dormem ou da confusão dos que adivinham que alguma coisa está acontecendo ou vai acontecer. A loucura dos criadores é diferente da loucura dos que estão mentalmente doentes. Estes, entre outros motivos que desconheço, erraram no caminho da busca. São casos para médicos, enquanto os criadores se realizam com o próprio ato de loucura (Lispector, 1999b, p. 305).

Nesse sentido, a loucura afirma-se no próprio coração da linguagem, aquém e além do juízo que justifica, simplifica, qualifica, classifica a obra dentro de padrões, que é onde ela encontra barreiras para se expressar. Loucura medida que encontra sua liberdade fora dos muros que a projetaram como doença. Loucura que é própria do homem e foi silenciada, sufocada, excluída, jogada para fora de si pela razão e pela moral. Mas, ela pode libertar-se nas esferas artísticas que ultrapassam muros; ali o homem retoma o que lhe foi roubado, libertando-se das correntes para alcançar sua própria liberdade, sabedoria, linguagem e seu silêncio.

O sentenciamento da desrazão à exclusão e ao silêncio, à sombra dos domínios da razão, é a escolha contra a desumanidade da

loucura, que faz um sujeito racional em detrimento da desposseção selvagem da loucura. Dor controlada, sufocada, bem-educada. Entretanto, há o direito à desrazão:

O direito à desrazão significa poder pensar loucamente, significa poder levar o delírio à praça pública, significa fazer do Acaso um campo de invenção efetiva, significa liberar a subjetividade das amarras da verdade, chame-se ela identidade ou estrutura, significa devolver um direito à cidadania pública ao invisível, ao indizível e até mesmo, por que não, ao impensável (Pelbart, 1993, p. 108).

O pensamento louco embaralha as verdades criadas pela razão, e esse embaralhamento ganha a força de alteridade da loucura para ordenar-se novamente e sempre, à medida que entra em contato direto com a realidade. Conhecimento anterior ao homem que é sufocado sempre que o abstrato é elevado como princípio. Para Bergson (2011, p. 43), o conhecimento inato de uma coisa deve “[...] inverter a direção habitual do trabalho do pensamento”. A inteligência parte do imóvel e reconstrói como pode o movimento com imobilidades justapostas. A intuição parte do movimento, percebendo-o como a própria realidade. Para a intuição, o essencial é a mudança (Bergson, 2006b). Nesse sentido, os hábitos adquiridos pela inteligência nos mostram uma realidade organizada, mas deformada, que vem de nós mesmos, e o que construímos pode ser desfeito continuamente. Essa é a potência que torna diverso aquilo a que o homem mais se apegava e, no entanto, o que mais endurece seus modos de viver, pensar, escrever.

Dessa forma, a experimentação da vida pode passar a ser uma experiência real e encontrar novas relações que a expresse. É através do processo esquizo, onde o Eu dá lugar a um Ele informe, anônimo, em que se é levado a experimentar acontecimentos fortes demais, que qualquer um pode inventar sua língua estrangeira, tornada ela própria criadora de acontecimentos. Não poder suportar a dor levará

incessantemente a linhas de fuga que produziriam outras formas de perceber, sentir, pensar: “[...] quem é o esquizo senão aquele que já não pode suportar ‘tudo isto’, o dinheiro, a bolsa, as forças da morte, como dizia Nijinsky – valores, morais, pátrias, religiões e certezas privadas?” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 452).

Em conferência sobre O Teatro e a Peste, Artaud ofereceu a própria experiência da dor extrema, ao invés de apresentar a peste com palavras ou representá-la. Queria sentir corpos sintonizar com o seu, contagiar, fazê-los acordar para a vida roubada. Expressar a dor é traçar uma linha de fuga, fazer fugir. Após o evento em que quis mostrar isso, Artaud *apud* Lima (2010, p. 36) desabafa:

Eles sempre querem ouvir falar de; querem ouvir uma conferência objetiva sobre ‘O Teatro e a Peste’ e eu quero lhes dar a própria experiência, a própria peste para que eles se aterrorizem e despertem. Não percebem que estão todos mortos. A morte deles é total, como uma surdez, uma cegueira. O que lhes mostrei foi a agonia. A minha, sim, e de todos os que vivem.

O escritor é aquele que busca obstinadamente essa língua menor, feita de signos de uma realidade não humana, e não mais de palavras. Busca obstinada para acabar de vez com a separação entre linguagem e vida, linguagem e loucura. Acordado e atraído pelo corpo sem órgãos, o não louco percebe sua dor, devém a própria dor, a sua e a de todos; sua matéria-prima, com a qual tece a si mesmo (Pelbart, 2009), retrabalhando-a em cumplicidade e sintonia com o mundo e a loucura que a apreende. Subjetividade em obra em meio a uma obra coletiva. E assim, a escrita expõe seu modo de funcionamento que põe em cena um acontecimento, e não uma representação. Para Deleuze, o artista é o criador da verdade, pois ela não deve ser encontrada ou reproduzida. Não há verdade senão a criação do novo. Clarice não era escritora de contos, crônicas ou romances, mas inventora de agenciamentos a partir de agenciamentos que a inventavam.

O acontecimento que faz nascer a escrita é muito mais de uma passagem para fora: a linguagem escapa à dinastia da representação, e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo (Foucault, 1990). A escrita não reproduz imagens de uma realidade no ato de escrever, já não se escreve mais como espelho, enquanto maneiras de representação do real, não mais como um gesto de retratar o mundo. Ela passou a se constituir num fora, numa exterioridade em relação ao próprio mundo, criação de realidades. É a expressão, construção da memória.

A complexidade do mundo não cabe em esquemas explicativos, escapa sempre. É escondida na imediatez do empírico visível, lateja a multiplicidade que renuncia a explicar o mundo. São imagens que se desprendem de suas sobrecargas, ancoram-se nas profundezas de uma consciência do mundo. Adota as imagens de leveza que se entregam aos ventos do inimaginável. Imagens que procuram suas âncoras em solos sedimentados e estratificados por sentidos duros já constituídos, deixando-as soltas no vazio, na incerteza, na superfície que se abre para criar outros sentidos ainda inauditos.

A loucura de escrever consiste, portanto, numa entrega à experiência radical do desconhecido em direção ao esquecimento, ao vazio, à perda do rosto. Caminho que se desfaz em outros, porque o acontecimento, mesmo breve, mesmo ordinário, se prolonga indefinidamente. Não saber aquilo que se escreve, não saber ao que concerne a escrita, conflui para o inconsciente – deslocamento afastado de seu sentido corrente, aproximando-se de um não-saber que não indica o oposto de saber, mas um outro sentido que modifica sua natureza. Não se produz com lembranças da infância, mas com blocos de infância sempre atuais, sempre contemporâneos, como matéria de experimentação. Não há sujeito nem objeto, apenas fluxos do próprio desejo, um sistema de signos assignificantes com os quais se produz fluxos de inconsciente no social (Deleuze; Parnet, 1998).

Portanto, o inconsciente é uma substância a ser fabricada, fazer circular um espaço social e político a ser conquistado. Nesse sentido, o inconsciente deveria ser uma geografia mais que uma história. Um corpo sem órgãos que faz parte da constituição do campo de desejo percorrido de partículas e fluxos. Que linhas se encontram bloqueadas, aprisionadas, que outras estão vivas por alguma coisa que escapa ou nos carrega? Isso seria o que a escrita e a vida podem mostrar.

Assim, o que o escritor tem a contar não é uma história pessoal, mas seu delírio com o mundo. E o que ele escreve é sobre aquilo que não sabe ou sabe mal. Aí, diz Deleuze (2009), ele tem algo a dizer. É o que o impulsiona a escrever incessantemente. Assim, só se escreve no limite extremo do que separa o próprio saber da ignorância e que transforma um no outro. O que sustenta a escrita é, justamente, esse não saber e, talvez justamente aí, estejam os riscos, porque exige do autor um certo afastamento, não poder responder por si mesmo, ser privado de si. Então, ele só pode emudecer, e o que escreve é isso que quase não sabe, mas que corre por debaixo da linguagem.

Foi tudo meio cegamente... Eu elaboro muito inconscientemente. Às vezes pensam que eu não estou fazendo nada. Estou sentada numa cadeira e fico. Nem eu mesma sei que estou fazendo alguma coisa. De repente vem uma frase (Lispector, 2005, p. 150).

Compreende-se, nesse contexto, que escrever é operar um deslocamento em relação à dor e ao risco aí implicado – o de perder-se, mas não enlouquecer. O louco é aquele que naufragou ao tentar escapar da ilha do Eu. Risco que deve ser convertido em canto, ainda que doloroso, ainda que seja o ponto mais hostil do horizonte, onde os sentidos todos possíveis, todos abertos, perdem o poder de direção.

Tenho medo de escrever. É tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Nesse vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo (Lispector, 1999h, p. 15).

Retirar do desespero, da dor, uma alegria: a alegria de destruir o que mutila a vida (Lima, 2010). Não se pode falar nessa dor, de todos nós, sem segurar a respiração em nós; assim, a angústia consiste em encontrar o meio de capturar a dor, extrair da loucura a vida nela contida, escrever a loucura, sem, contudo, tornar-se seu prisioneiro. Eis aí a armadilha da escrita. Essa loucura de escrever consiste no paradoxo de que “[...] o desejo secreto da palavra é o de se perder, mas esse desejo é inútil e a palavra nunca se perde” (Blanchot, 1997, p. 22).

A sombra interna – essa região que todos temos dentro de nós – refere-se a um registro da experiência vivida, ainda colada ao Eu. Mas essa região, ainda que ilegível e constituída por um silêncio, já é em si uma região escrita, que só pode escorrer para fora através da linguagem – é onde se lê o acontecimento. A linguagem deve realizar, portanto, uma passagem ao exterior, e ao escritor cabe traduzir essa intolerável experiência de estar caído fora do mundo.

Passagem que se faz por deslocamentos dentro e fora – e aí reside, exatamente, a diferença: aquilo que põe em jogo, em risco e em relação –, que são os campos do vivido e da escrita. O adjetivo “interna”, que ligava a sombra ao campo do Eu, agora se refere a um fora; abrir-se a um fora é pensar esse “fora dentro de mim” (Lima, 2010). O pensamento não vem de dentro, tampouco espera do mundo exterior a ocasião de acontecer. Ele vem de fora e a ele retorna; o pensamento

consiste em enfrentar esse fora, essa linha que é nosso duplo. Sempre se está dentro e fora: forças atraem para fora, onde não há um eu nem um outro, chocam-se a todo momento com as forças do Eu que levam ao Eu que se frustra e se decepciona com a exterioridade.

Fora, então, não se opõe ao interior, antes é o próprio interior estendido à sua condição de exterioridade. Assim, é a loucura de escrever, esse jogo insensato de escrever, palavras que Blanchot colhe de Mallarmé – ao se situar neste perímetro de extremo risco – “o risco entre a razão e desrazão” (Blanchot, 2011). Escrever se situa nesse deserto em que o esquizo é lançado por não suportar tudo isso; esses não loucos que não suportam esse grande demais e então escrevem. Sujeito caído fora e sujeito a recaídas, eu despovoado, apagado, que se faz luz, puro exterior que oprime, pois rasura, de forma perigosa, a borda entre o dentro e o fora – seu dentro é agora exterior: “[...] o mundo é fora de mim, eu sou fora de mim” (Lispector, 1999c, p. 24), dirá Clarice.

A palavra escrita é, portanto, o interior desse exterior, na irredutível exterioridade, errante e oscilante da sua experiência. O que conduz a palavra a uma errância sem nome é a interrupção da linguagem ocasionada pela loucura que a habita, colocando-a em ruptura consigo mesma. Substitui, nesse sentido, a intimidade do sujeito pelo fora da linguagem (Levy, 2011). Língua que advém louca porque transgride a si própria no solo do texto. Loucura poética instalada no caminho do pensamento. É sua habitação nomádica, precária que a torna falante: só diz quando e onde o dizer se torna impossível.

Assim, escrever constitui a experiência e o pensamento desse exterior, com sua singularidade inventiva e criadora que fragmenta a verdade, as aspirações, a unidade e desarma o movimento circular das conceitualizações e cinde o sujeito. Loucura da língua é o próprio simulacro da escrita, em que a desrazão, conjugada como contraponto à razão, exige um mergulho nessa interrupção fundadora,

anterior à palavra. Salto que reinventa rasurando toda a progressão dialética. Excesso e limite vivem na enigmática palavra loucura, que conduz a uma exterioridade absoluta e sem sujeito, cujo palco é esse jogo insensato de escrever:

Eu sou o atrás do pensamento. Escrevo no estado de sonolência, apenas um leve contato do que estou vivendo em mim mesma e também uma vida inter-relacional. Ajo como uma sonâmbula. No dia seguinte não reconheço o que escrevi. Só reconheço a própria caligrafia. É acho certo encanto na liberdade das frases, sem ligar muito para uma aparente desconexão (Lispector, 1999h, p. 72).

Apagar essa face da loucura da linguagem seria apagar essa imagem como exterioridade, esse “liame entre o homem e o mundo” (Machado; Labrador, 2002 p. 57). Essa acoplagem homem-mundo em sua heterogênese – processo incessante de singularização. O real é aquilo que podemos inventar e criar. A linguagem, portanto, vai para além do interior e exterior; uma agitação que é a relação com o fora (Deleuze; Guattari, 2002). Estaria aí colocada a potência do fora. Potência que também pode ser silenciada por máquinas de sobrecodificação que produzem formas dominantes de linguagem, tornando tudo igual.

Escrita que avança em direção ao que ela é: a si mesma como seu próprio exterior. Não interpreta, só propõe. Constrói-se sob a égide do perder-se: delírio, inacabamento, desaparecimento, impossibilidade. Faz do limite entre o dentro e o fora a razão e a desrazão, um ponto de indecidibilidade. Então, escrever abre uma indecidibilidade em que a linguagem, num golpe súbito, interrompe o sentido, instalando-se num espaço difuso. Permanece na “[...] borda da loucura, sendo que o limite [...] considerado como indicação que não se decide ou ainda como não loucura, é o mais essencialmente louco: seria não o abismo, mas a borda do abismo” (Blanchot, 2007).

Portanto, é nessa passagem também deriva, nessa loucura também saúde, que a escrita revela “a diferença última”: seu jogo insensato, seu poder de metamorfose, sua tradução do ilegível, que ela se torna uma clínica. Escrita como vida que escapa ao mundo dos poderes que envenenam. A escrita, assim, acaba de encontrar sua saúde na “indicação de se perder”:

A literatura é uma saúde na medida mesma de seu delírio. A literatura é uma saúde não só na medida em que arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, mas também na medida em que está ‘do lado do informe, do inacabado’, como observa Deleuze. A literatura é uma saúde, na medida em que não se reduz à neurose – ao ‘papai e mamãe’ – mas também na medida em que não se completa, em que não se precipita ao ponto de uma psicose. A literatura é uma saúde também, e principalmente, porque caminha em direção ao que ela é: seu desaparecimento. E, porque é não-toda, e inacabada, a literatura é sempre por vir. Nisso reside também sua saúde, que é também o seu delírio. E não ser completa, em ser não-toda, em saber que ‘escrever: não se pode’. Mas em insistir, sempre, em avançar em direção à impossibilidade da escrita. Porque sabe que ‘só os loucos escrevem completamente’, a literatura, não-toda, é uma saúde (Castello Branco, 2001, p. 150).

Loucura derramada sobre a escritura como saúde: “Mas se não compreendo o que escrevo a culpa não é minha. Tenho que falar porque falar salva. Mas não tenho nenhuma palavra a dizer. O que é que na loucura da fraqueza uma pessoa diria a si mesma? Mas seria a salvação” (Lispector, 1973, p. 102). É preciso escrever com as pessoas, com o mundo, fazer uma espécie de conspiração para escapar ao ressentimento, para dar a vida, liberá-la de sua prisão. Traçar linhas de fuga para criar alguma coisa; para fazer ver e pensar o que permaneceria na sombra, diz Deleuze (2000). Recriar, dobrar a linha, retomar a caminhada, mesmo sem sentido. As linhas duras são as que esmagam Macabéa, que bloqueiam o desejo, que arrastam consigo o casal de “Os obedientes”, e que leva a personagem de “Um dia a menos” junto ao frasco de soníferos.

A escritura de Clarice, uma vez movimento, que se faz dentro da língua, num mundo que se manifesta em intensidade pura, em pulsações, dilui formas, significações e funda um território, onde personagens lançam-se às zonas desconhecidas do próprio ser em direção ao puro devir. Estilo que dá à escrita um fim exterior que transborda o texto. Afirmção do acaso, através de cada combinação frágil, leva a vida ao estado de potência (Deleuze; Parnet, 1998).



## Movimento V

# Escrita: poéticas do tempo<sup>1</sup>

### O homem no escuro era um criador

[...] um homem vê passar a seus olhos a vida inteira; se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira (Lispector, 1999e, p. 116).

Não importava que se tivesse feito inconscientemente, nem sequer que não fosse ele a executar qualquer coisa que fosse e também que não soubesse quem era. Tudo que sabia era pela sensação em si próprio e pelo que nele se movia. Na muda experimentação em que se encontrava, qualquer coisa que fizesse seria considerada por ele um gesto anônimo, e qualquer coisa que se mexesse ainda era invisível. Não importava quem executasse o gesto, o que importava era que o gesto fosse cumprido.

Rolou no infinito, o que o deixava à espreita e distraído. A escuridão mantinha-se tão colada aos olhos inutilmente abertos. Já não era preciso olhos, andava de olhos fechados... Mas de olhos fechados parecia-lhe rodopiar em torno de si próprio, numa tontura que lhe dava uma atitude de isenção que tornava mais largo seu campo de visão e, talvez, algo pudesse se tornar visível. Seu trabalho, dos mais duros e deslumbrantes – a largueza do mundo.

---

<sup>1</sup> Artigo publicado primeiramente sob o título “Escrevendo com os fios da memória”, em *Mnemosine*. Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 158-179, 2013.

Tivera uma sensação aguda e, numa percepção mais aguda ainda, sentia as coisas soltas no vácuo. Seus pés, então, apalpavam a moleza suspeita daquilo que aproveitava a escuridão para existir. E as coisas no escuro têm a alegria primária do demônio, enroladas que são, e elas mesmas escuras. Jogara-se nessa situação que ele próprio criara, sentia-se perplexo e, se ali permanecia, era apenas por determinação. E era como se o escuro estivesse cheio de respiração, então, sentia uma vaga sensação de beleza, de modo como se tem uma sensação inquietante quando alguma coisa parece dizer alguma coisa e há aquele encontro obscuro com o sentido.

Lentamente o escuro se pusera em movimento. Não sabia o caminho que significava avançar ou retroceder, qualquer caminho era uma rota vazia e escura. Experimentara a queda no vácuo. Além disso não tinha assunto. Esquecera-se dos fatos que ia escrever, esquecera a lembrança daquele trajeto todo planejado que se podia imitar. Não precisava olhos para ver as lembranças, pois o corpo era inseparável do que fazia. Pela primeira vez a penumbra lhe parecia um caminho que o guiava como um destino.

A palavra era pré-elaborada por uma secreta tessitura que se faz no escuro, num trabalho cuja existência os vaga-lumes, inesperadamente, denunciavam. E a noite era um elemento em que a vida, por se tornar estranha, era reconhecível lentamente. Para escrever teria que, num movimento, colocar-se fora de si mesmo, colocar-se na solidão das trevas da noite e na mata selvagem. Colocar-se fora do mundo e fora do eu e, exatamente aí, desdobrar-se, deixar-se vir à tona, construir um fora (Levy, 2011). À ordem preferia o caos: “A coerência, não a quero mais. Coerência é mutilação. Quero a desordem. Só adivinho através de uma veemente incoerência” (Lispector, 1999f, p. 30). Trabalho árduo para não escrever a palavra que se lembra, mas aquilo que está na escuridão e aí se tece. Porque no esquecimento da lembrança, no silêncio de uma profunda

metamorfose, a palavra irrompe. Debatia-se no caminho sem saber o que era real e o que era ficção e, se estava na solidão, essa lhe dava a grande possibilidade de escolha porque tinha que fabricar seus próprios instrumentos. “Compreender podia se tornar um pacto com a solidão” (Lispector, 1999e, p. 148).

Os instantes o inquietavam em agonia. Com os nervos todos aguçados, ficara sem a cobertura de um cotidiano banal. Abrira a porta para a primeira luz e, como a noite parecia dada, assim a recebeu. Mas já quis, pela primeira vez, fazer alguma coisa que fosse dele. Estava precisando de uma experiência mais funda. Olhando o descampado, arriscou e começou a ter uma experiência mais funda... Seu voo pressentia um mundo feito de lonjuras... Aquele mundo profundo lhe parecia bastar.

São momentos que não se contam em horas do relógio, acontecem entre instantes que insistem, pulsam, deslizam e se diluem, se fazem e desfazem. Trabalhava nos interstícios; um fragmento de súbito se desprendia do outro e se dissolvia até perder-se na distância da claridade... A cada vez retomava instantes interrompidos, unindo num tema os instantes esparsos, oscilantes, fragmentários, que passava com os animais, as pedras, os vegetais, e deles fazia uma única sequência: “Como eu ia sentindo...”, e continuava o que interrompera num trajeto incerto e imprevisível.

Agora, atrás de toda a claridade havia a escuridão. E era dela que viria a escura flama das palavras. Se um homem tocasse uma vez a escuridão, oferecendo-lhe em troca a própria escuridão – e ele a tocara –, então os gestos perderiam o erro, e ele poderia ficar em grande harmonia e liberdade. Um homem tinha, uma vez, que desistir, apenas assim poderia viver na latência das coisas.

Não encontrar um nome aumentou imperceptivelmente sua inquietação... Ele estava fruindo a própria inquietação. Num movimento, o mundo tornara-se perfeito, tornara-se novamente inteiro e

com seu mistério, e, antes que o enigma se fechasse, ele se instaurou dentro dele. Essa coisa sem nome, que é a sensação com insistência, e assim não se entende. Mas, não entender era o seu limpo ponto de partida para a criação – pensara –, porque só assim uma pessoa avançaria um passo. Então insuflou o peito.

Um instante se seguia ao outro, a escuridão voltava iluminada, algo começara a avolumar-se, apesar dos elos lhe escaparem. O homem dava nome à coisa que só soubera no instante em que a obtivera. Tudo isso começava a ser o homem. Esse era o abismo sem fundo em que ele se lançara na sua passagem para o futuro mais longe. “A flecha já anda pelo ar, e se cravará ou não se cravará no alvo; só os imbecis podem pretender modificar sua trajetória ou correr atrás dela [...]” (Lispector, 1999b, p. 309). Tudo passava a ser dele porque uma pessoa sente e vê. Começava a compreender o mundo, porque sua cabeça já não raciocinava à base de finitos. Há o infinito, ele não é uma abstração matemática, mas algo que existe. O pouco que sabia não dava para compreender a vida, então a explicação estava no que desconhecia. O grande desconforto vinha de que, por mais longa que fosse a série de finitos, ela não esgota a qualidade residual do infinito. O infinito é apenas isso: é. Compreendera que se ligava ao infinito através do inconsciente. O inconsciente é o infinito. O que ele podia fazer, então, era aderir ao infinito. Absoluto que é de uma beleza inimaginável. Ele aspirava a essa beleza porque era seu elo com o infinito. Seu modo de aderir a ele. E havia momentos em que a existência do infinito era tão presente que ele tinha a sensação de vertigem. O infinito é um vir-a-ser. É sempre o tempo indivisível. Infinito é o tempo. Espaço e tempo são a mesma coisa:

[...] o homem chegou com os séculos a dividir o tempo em estações do ano. Chegou mesmo a tentar dividir o infinito em dias, meses, anos, pois o infinito pode constranger muito e confranger o coração. E, diante da angústia, trazemos o infinito até o âmbito de nossa consciência e o organizamos em

forma humana simplificada. Sem essa forma ou outra qualquer de organização, nosso consciente teria uma vertigem perigosa como a loucura. Ao mesmo tempo, para a mente humana, é uma fonte de prazer a eternidade do infinito, nós, sem entendê-lo, compreendemos. E, sem entender, vivemos. Nossa vida é apenas um modo do infinito (Lispector, 1999b, p. 292).

Já não contava o tempo em dias, em anos, mas em espirais tão longas que já não podia vê-las. Ritmo infinitamente variado da giração volumosa em que figura o mistério da espessura do tempo... Um movimento que reverte as dimensões do tempo num trabalho de transfiguração que não cessa de entregar ao devir cenas que se espiçam no tempo, se enfiam e se fundem no conjunto, arrastadas por um lento e incansável movimento, profundo, denso, volumoso, em que se sobrepõem os mais variados tempos. De modo que os episódios parecem ser vividos, ao mesmo tempo, em idades muito diversas, vividos e revividos na simultaneidade interminável de toda uma vida, na densidade móvel da essência do tempo. Canto dos possíveis, girando incansavelmente por suas espirais, em volta de um ponto central que ultrapassa todas as possibilidades, sendo o único soberano real – o instante –, condensação de todo o tempo. O homem havia inventado o tempo. Como que: “[...] da profundidade de séculos de medo e de desamparo uma nova força se agigantasse num lugar onde nada existira antes. Um homem no escuro era um criador” (Lispector, 1999e, p. 222).

Ele agora era seu próprio peso. Desde que experimentara o poder do gesto, passara a admitir a liberdade em que se achava. Sem um pensamento de resposta. O que quer dizer que aquele homem estava inventando a palavra e estava se fazendo. Foi assim que sua vida começou a ultrapassá-lo. As palavras o anteciam, ultrapassavam-no, tentavam-no e o modificavam; as coisas eram ditas sem ele as ter dito. Ao ultrapassar-se, saía de si mesmo e caía no outro. O que desconhecia o ultrapassava e, assim, andava à sua própria frente com

dores do parto que dão nascimento à coisa nova. Natureza que brota do âmago qual semente que rompe a terra. Fazia parte da natureza e sem distância para encará-la. Os dias eram grandes, e sua vida larga. Por um instante ele era a quarta dimensão de tudo o que existe. Transvestira-se em uma ideia de Deleuze, era sem eu, para ser um anônimo, um outro estrangeiro a tudo que pudesse ser, o impessoal, antes de ser. Recuperara o orgulho natural e, como uma pessoa que não lembra, abriu-se à emoção criadora, que salta de uma alma à outra, abrindo clareiras que permitem ao homem prosseguir; e, de alma em alma, ele traça uma espécie de desenho rizomático de criadores. Criador é aquele cuja ação, sendo intensa, é capaz de intensificar a ação de outros homens. Sente uma alegria divina, triunfo da vida (Bergson, 2009).

Não é o homem que se exprime numa pura emoção, é o próprio ser do tempo que se exprime através da emoção num sujeito. É a sensação que prevalece quando se atinge o sem-sentido que é a pura emoção: o impulso criador. Ali, o homem está em seu exílio interior apenas como potência estrangeira em sua própria língua. Afetado pela natureza, já não precisa suprimir o eu porque não importa mais quem fala. Quando um eu sem nome escuta nas trevas, também sem nome, abre-se uma memória no corpo, levando até o limite da literatura em que subsistem apenas pulsações. Então um terceiro corpo se produz, o texto anônimo, porque quando o homem aumenta o alcance da visão, seu próprio corpo se expressa arrancando-lhe audições e visões. Momento especial em que extrai delas toda a vida que contém para criar novas forças, novas armas para melhor tomar o território, expandi-lo, criar e multiplicar pontos no seu percurso, pois é a repetição condição para prosseguir. Constrói, assim, uma realidade à sua maneira (Deleuze, 1999) e propõe uma escrita que funda uma territorialidade própria.

## Em busca do tempo que precede as palavras

Clarice ousara inscrever em seu corpo a relação com o fora como campo de forças e intensidades: o corpo da Terra, o corpo do livro. “A sensação é a alma do mundo” (Lispector, 1999h, p. 34). Quando a feitura do texto se vê livre de toda a interioridade de um homem, a literatura revela o seu fora absoluto que constitui o domínio das forças, esse campo virtual onde tudo está por acontecer. Virtualidade constituída de níveis ou graus de passados contraídos, que se conjugam num tempo único, que, formando as partes em potência de um todo, atualiza-se por invenção, criando um representante físico, vital ou psíquico do nível ontológico que encarnam (Deleuze, 1999). Campo transcendental que não é governado pelos princípios do mundo físico e do mundo lógico (Ulpiano, 1997). Gigantesca memória do mundo, ontológica, onde tudo coexiste com tudo, onde as coisas são dadas à visibilidade e colocadas sobre o corpo.

Entre um instante e outro, há um silêncio barulhento, preenchido pelos ruídos e sons do meio. Pausas que são aberturas para que a escrita se conecte com o exterior, para que esse fora venha a participar da obra. Vazio necessário para que a paisagem exterior passe a fazer parte da escrita, para que se componha com o que a cerca: as pessoas, as árvores, as nuvens, a rua, tudo passa a fazer parte. O silêncio aparece como uma brecha no interior da obra, como se deixasse pontas soltas, sem ligação que permitam que sua invenção se componha com elementos imprevisíveis ao homem na hora que está criando. Silêncio extremamente povoado, mais próximo a um excesso de elementos do que um puro vazio ou uma falta. É o interminável, o incessante, como para Blanchot (2011). Um silêncio que é puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente. Escrita não tanto do discurso, mas do vazio que circula entre, o murmúrio

que não cessa de desfazer o discurso. Ponto em que elementos ainda não formados, não conectados, podem vir a se conectar e produzir o texto. O silêncio virtual abre um plano de virtualidades que remetem a relações imprevistas, impensadas, dizendo respeito a um plano concreto de linhas a serem diferentemente conectadas. Silêncio que é o primeiro, o começo e o descomeço, o fundador (Orlandi, 2013).

Assim, escrever consiste em aflorar um tempo desdobrado, exteriorizado em sua outra versão. Evocar o tempo em estado puro que se abre para experimentações da intensidade dos instantes fugidios, onde a sensação prevalece e despersonaliza o corpo. Busca inteligente do corpo pelo elo perdido que recai na incerta lembrança, que, ao coincidir com ela, alarga o campo de visão porque a lembrança como impulso criador sempre se insinua para fora. Daí, o homem obtém um conhecimento imediato, a intuição que lhe é oferecida pelo contato com a natureza do tempo, e o corpo, então, cria uma outra realidade que ultrapassa aquela de sua interioridade.

Experiência necessária e ameaçadora, em busca de uma experiência do tempo não rememorado que coincide com a essência de todas as coisas. Se o ser se revela na instantaneidade, sua experiência só é possível no tempo e, portanto, na dissolução da unidade e individualidade daquele que escreve. Surge, então, uma espécie de anonimato informe e obstinado que retira o poder de dizer eu. Ali se encontra a voz murmurante que designa o de fora infinitamente distendido que substitui a intimidade da fala. Quando o homem vive essa experiência essencial na literatura, algo de extremo é apreendido. Escrever apresenta-se como uma situação extrema que supõe uma reviravolta radical: entrar nesse tempo do desamparo, escapar ao ser como certeza, romper com tudo sem ter a verdade por horizonte nem o futuro por morada. Sob essa perspectiva, esse tempo que precede as palavras reencontra a poesia, busca a linguagem onde as palavras dão o ser (Blanchot, 2011). Portanto, a materialidade criada pela palavra

literária é a materialidade de um corpo sem interior e sem organismo, sustentado por uma impessoalidade:

E o que o sustentava era a impessoalidade extraordinária que ele alcançara [...] como se soubesse que, do momento em que se tornasse ele mesmo, cairia emborcado no chão (Lispector, 1999e, p. 55).

Ele atravessara um plano onde não era o homem nem a criança, nem tinha um corpo com um Eu no centro. Não sabia quem era, apenas se lembrava no corpo como é um homem pensando, porque abria mão das palavras moldadas para chegar a algo que só se faz no escuro. Despojamento que se definia por um perigo, mas que o tornara maior e, sobretudo, não o mantinha preso ao mundo anterior. Assim, pudera juntar as coisas do dia e as coisas da noite que nem sequer vivera, misturara os sons, as cores, as forças, as palavras e as metamorfoseara em outras coisas: “Quando eu escrevo, misturo uma tinta à outra e nasce uma nova cor” (Lispector, 1999h, p. 71). Escrever nos resquícios do tempo transformara-se no processo de inventar. O homem inventa em seu viver a própria vida e seu estilo. Cria por meio de seu viver, através dos encontros com os signos, seu modo singular de existir, alcançado num longo trajeto de aprender:

[...] olhava e trabalhava, passando o mundo a limpo. Seu pensamento rude continuava no entanto a se ancorar obstinadamente no que ele considerava mais primário – de onde ele gradualmente passaria a compreender tudo... [...] Ele por enquanto estava se moldando, e isso é sempre lento; ele estava dando forma ao que ele era, a vida se fazendo era difícil como arte se fazendo (Lispector, 1999e, p. 143).

Então, ele podia, novamente, ter o primeiro dia de um homem e, assim, se reinventar. A memória involuntária, no percurso de um determinado objeto, liberava alguma qualidade sensível, que o lançava involuntariamente num passado que se conservava em si

mesmo, do qual não possuía mais recordação alguma. Ao contrário de um passado que se conservava na lembrança, o pensamento se mobilizava na forma de um ato de pensar, isto é, na forma de um procedimento inventivo. Por meio do pensamento atingia um tempo absoluto que contém todos os outros, revelando verdades que simplesmente não sabia e acreditava estar simplesmente “perdendo tempo”. Não significava dizer o que já existia, o sentido era produzido pelo ato de pensar quando sofria uma violência no corpo. Tradução de um signo que é a mais pura forma de criação. Outra imagem de pensamento e da imanência ou do devir do pensador, o homem vai aos poucos se construindo através dos encontros experimentados em seu trajeto.

Tempo gigante, o todo, no qual um único instante contém milhares de estimulações, que se a matéria pudesse se lembrar, a primeira pareceria para a última um passado infinitamente distante. O instante é a condensação de todo o tempo. Acontecem, ali, milhões de oscilações, uma quantidade infinita de eventos incontáveis que preencheriam séculos de uma matéria, no entanto ocupa apenas um instante da memória capaz de contraí-los numa sensação. Essas sensações situadas entre a memória e a matéria condensam na memória períodos imensos. Ter a sensação é estar conectado a todas as coisas, e, quando a sensação cabe em um instante, ali está condensada uma longa história que se desenrola no mundo exterior. O tempo indica o porvir da escrita. Coração sem memória que vive pela primeira vez e desperta para o que ainda não aconteceu. E isso que não aconteceu é material para as palavras, dizer é sempre recomeçar, nascer das cinzas, morrer para renascer. Memória estendida, tal qual propõe Bergson (2009), como um conjunto de virtuais e todo o tempo atualizado (a partir da atualização que é cada instante) de imagens virtuais, duração das coisas. É precisamente uma memória cósmica que atualiza, a todo instante, todos os níveis de passado contraídos numa

ponta de presente. Então, rompe com moldes, redimensiona o conceito de liberdade e inventa um processo de criação. Emoção que se haveria acreditado inexprimível (Deleuze, 1999), porque fazia parte de um real imenso que só a escrita, como dispositivo de dizibilidade e de visibilidade, poderia anunciar. “E não compreender estava de súbito lhe dando o mundo inteiro” (Lispector, 1999e, p. 35).

Ouçó o ribombo oco do tempo. É o mundo surdamente se formando. Se eu ouço é porque existo antes da formação do tempo. ‘Eu sou’ é o mundo. Mundo sem tempo. [...] Pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é. O futuro é para frente e para trás e para os lados. O futuro é o que sempre existiu e sempre existirá. Mesmo que seja abolido o Tempo? O que estou te escrevendo não é para se ler – é para se ser. A trombeta dos anjos-seres ecoa no sem tempo. [...] A palavra ‘perpétua’ não existe porque não existe o tempo? Mas existe o ribombo. E a existência minha começa a existir. Começa então o tempo? (Lispector, 1973, p. 42).

Memória como duração que reinventa a cada momento sua forma e desenha seus acontecimentos. Nesse sentido, a memória é ação que incessantemente cria e enriquece. É, portanto, uma força que se insere na matéria para apossar-se dela e voltá-la em seu proveito. Opera por dois modos complementares: por uma ação explosiva libera, em um instante, uma energia que a matéria acumulou durante longínquos anos e, por um trabalho de contração, concentra em um único instante um número incalculável de eventos que a matéria realiza e que traduz a intensidade de uma história (Bergson, 2009).

Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro. Tempo para mim significa a desagregação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a este fruto toda a sua polpa. O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Ou existe imutável e nele nos transladamos. O tempo passa depressa demais e a vida é tão curta. Então – para que eu não seja engolido pela voracidade das horas e pelas novidades que

fazem o tempo passar depressa – eu cultivo um certo tédio. Degusto assim cada detestável minuto. E cultivo também o vazio silêncio da eternidade da espécie. Quero viver muitos minutos num só minuto. Quero me multiplicar para poder abranger até áreas desérticas que são a ideia de imobilidade eterna. Na eternidade não existe o tempo. Noite e dia são contrários porque são o tempo e o tempo não se divide. De agora em diante o tempo vai ser sempre atual (Lispector, 1999h, p. 14).

Em sua solidão, o homem se vê envolvido num despojamento de si quando encontra um ponto nunca tocado, ali onde a memória é o traço de união entre o que foi e o que será. Em termos bergsonianos, nesse ponto de contato, a memória-contracção se inscreve na memória-lembrança e assegura a continuidade, uma vez que a percepção se forma na medida em que transcorre o presente e reconhece-se nele a marcha do passado. Onde a imagem-percepção e a imagem-lembrança se superpõem, surge uma nova forma de apreensão da realidade, em que é proposto ao homem um conhecimento do absoluto, o momento cristalizado na imagem natureza (Deleuze, 1999). Ali, o sentido das coisas se desfaz e refaz. A percepção seria incapaz por ela mesma de evocar a lembrança que se lhe assemelha, pois é a lembrança que se insinua nela e fornece a maior parte de sua matéria. Portanto, a percepção é completada pela lembrança – memória ontológica. Matéria de experimentações da feitura do texto. Desse modo, a maneira de feitura do texto é idêntica à busca de uma lembrança. A linguagem reclama essa dimensão ontológica (virtual) específica (memória-sentido).

A existência do homem duplica-se de uma existência virtual, de uma imagem especular, à medida que se desenrola no tempo. Cada momento da vida, portanto, oferece dois aspectos: por um lado, percepção, e por outro, lembrança. O que equivale a dizer que o passado não se constitui depois do presente, o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado e, nesse sentido, se cinde em dois jatos

num duplo movimento. Por um lado, faz passar todo o presente rumo ao futuro e, por outro, conserva todo o passado caído numa obscuridade profunda. Há um ponto de indiscernibilidade atual-virtual em que eles coexistem e se cristalizam, que Deleuze (2007a, p. 103) chama de imagem cristal. O cristal é o “[...] limite fugidío entre o passado imediato que já não é mais e o futuro imediato que ainda não é [...] espelho móvel que reflete sem descanso a percepção em lembrança”. A virtualidade é aquilo que não está previsto em projeções de futuro, o futuro não é determinado a partir do passado e da memória. Não seria um signo de reservatório de memórias, de histórias ou lembranças, mas um signo que força a pensar, que faz o texto se precipitar num abismo de um fundo que pulsa. Antes é um conjunto de linhas, partículas, moléculas que podem se juntar, encontrando-se presentes apenas enquanto potencialidades, atualizando-se na vida, no texto, nas palavras.

Deleuze e Parnet (1998, p. 173) afirmam:

Eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os mantém desde então sob um princípio de incerteza ou de indeterminação.

Embora insensíveis e imperceptíveis, as virtualidades estão ali presentes na escrita. Elas pertencem à própria materialidade da feitura do texto e é ali que aguardam para serem atualizadas em nova conexão. Os virtuais seriam como encaixes mutantes que rodeiam os atuais como milhares de pontas soltas para que arranjos imprevisíveis possam acontecer. Estranha liberdade do texto literário de que fala Blanchot, que faz com que cada texto seja o momento sempre renovado em que o texto se escreve pela primeira vez. Em cada encontro-escrita, os virtuais do texto encontram-se com uma névoa de virtualidades que envolve a atualidade de cada um. É aí que as

atualizações acontecem, com o que a escrita só pode ser algo imprevisível, povoada de variações infinitas e inapreensíveis de antemão.

Viver esse movimento imprevisível em que dois instantes, infinitamente separados, vêm ao encontro um do outro, unindo-se como duas presenças pela metamorfose do desejo, é percorrer a totalidade do tempo e, percorrendo-a, experimentar o tempo como espaço e lugar vazio, livre de acontecimentos que geralmente o preencheriam. Tempo puro, espaço interior em devir. Tempo que se experimenta como um exterior, sob a forma de um espaço imaginário no qual a arte encontra sua matéria. A arte possibilita a descoberta do tempo primordial, única a redescobrir o tempo e transformá-lo de tempo perdido em redescoberto (Blanchot, 2005).

### Ser desadaptado, sua fonte

Nos modos de experimentar um processo de criação, se reintroduz uma experiência de desorientação que promove a experiência de sentir as coisas como raras e em potência. Instala-se uma incessante inquietação, sentida no corpo, que dá sentido ao que o corpo experimenta e que sempre escapa... A arte resgata uma surpresa que abala. A experiência de invenção na escrita abre-se a formas inumanas da experiência despersonalizante que habita o limite entre a linguagem e o silêncio, tentando capturar instantes do tempo, fruindo da indiferença para sentir diferentemente. Existência que passa a ser marcada por formas singulares da experiência no tempo. Experiência que produz sensações e pensamentos fragmentários.

Há no homem um esforço inventivo constante para dar forma ao caos da despersonalização. Nele, como em tantos outros personagens de Clarice, delineiam-se dois perfis: aqueles que, para não sofrerem

da “doença da vida”, que perturba suas pacatas e solitárias vidas, agarram-se à realidade e a pequenos e repetitivos hábitos de suas rotinas empoeiradas – com intuito de anestesiar a estranheza própria ao viver; e outros que se permitem cavalgar às cegas, entregando-se ao seu destino, à sua natureza, à plenitude e, não necessariamente, à felicidade. Esses, quando acometidos pela despersonalização, veem seus modos preestabelecidos de pensar e sentir estilhaçados. A experiência de despersonalização traz à cena uma forma específica de relação com o tempo. No limite do humano, nas fronteiras em que o pensamento se confunde com a sensação, nos instantes fugidios do tempo, a experiência de despersonalização se passa (Zorzaneli, 2006). A memória é a própria matéria do que vem a ser tal experiência, é risco e aventura com seu grau crescente de profundidade e intensidade. Quando esses momentos alcançam mais vivacidade e a memória se insere no intervalo, algo se estilhaça e em seu lugar submerge a potência. Emoção criadora que no intervalo encarna novas ideias como instrumentos de liberdade (Deleuze, 1999). Martim soubera que tudo aquilo que se um dia quisesse que viesse a existir já existia – a própria palavra é anterior ao homem, pois a questão é saber profundamente como seguir o movimento que levará à liberdade, porque é o que lhe dará a experiência. Pudera direcionar-se, então, no sentido da ação livre, numa preocupação com o que fazer de si diante da experiência despersonalizante. Uma frase encontrada em *Um sopro de vida* é muito cabível a Martim: “Eu queria iniciar uma experiência e não apenas ser vítima de uma experiência não autorizada por mim, apenas acontecida” (Lispector, 1999h, p. 19).

Martim cometera o crime e ingressara na aventura de desumanizar-se. Ato que o ultrapassara. “Como se houvesse atos que realizam tudo o que não se pode, e o ato transpõe o poder; e quando este se cumpre, realiza-se alguma coisa que o pensamento não faria [...]” (Lispector, 1999e, p. 327). Ao recusar o mundo e a linguagem,

força-se a deixar de ser conivente consigo, destruindo certas formas de vida para reconstruir outras. Experiência que o lança no imprevisível e inesperado. Aquilo que está fora da palavra, fora do controle, aquilo que desarma o agir porque abala o pensamento. Vive uma experiência-limiar, um golpe de destituição dos antigos e habituais modos de se haver com o mundo e consigo. Limiar onde a economia cotidiana entra em colapso e perde a linguagem dos outros, lança-se ao “grande pulo”, vê-se em estado de pedra. Experiência que quando aparece no cotidiano provoca uma fissura que faz saltar para o campo da pré-experiência, anterior à experiência individual. Traz o preço de atravessar uma sensação de morte. “Estou prestes a morrer-me e constituir novas composições” (Lispector, 1973, p. 46). Atitude de fazer-se de si um perpétuo esfacelamento.

Abre-se um estado experimental de vida a partir do qual passa a reinventar suas histórias e seus hábitos, reinventando a si mesmo. Tendo recusado a linguagem, ele passa a experimentar outras formas de pensar: esfregar-se no chão, olhar para o campo, estar ausente de si mesmo e, no entanto, estar inteiramente presente, misturar-se às vacas do curral, experimentar uma alegria impessoal. Por meio desses exercícios de viver, sua vida começa a ultrapassá-lo e torna-se muito maior que ele. Via diferentemente as coisas à sua volta, desgastando seus conhecimentos anteriores. Compreender agora era um outro modo de entrar em contato. Seu descortino fora marcado por uma relação com o tempo que ele aprendera com as vacas. Sua aventura lhe abria uma outra experiência inumana no tempo. O que sabia era uma lei simples que não devia lhe brutalizar o ritmo próprio, e que devia dar tempo às vacas, o tempo delas. Que era um tempo inteiramente escuro. Sabia também que era inteligente demais para sua lentidão, porque não precisava reconhecer o nome das coisas, bastava-lhe reconhecê-las no escuro; depois quando saísse para a claridade, veria as coisas pressentidas pelas mãos. Aos poucos

também este se tornou o seu tempo. Redondo, lento, incontável por um relógio, pois é assim que uma vaca atravessa o campo. “O mundo pensava por Martin; e ele o aceitava” (Lispector, 1999e, p. 289). Assim que, experimentando a largueza do mundo, passa a experimentar a vida larga.

Ele aprendera que o que mais importa é esse modo como as coisas mais reais e que mais queria mostravam-se como um sonho. Em seu livro, deixaria “[...] inexplicado o que é inexplicável. [...] Em homenagem aos nossos crimes. [...] inexplicáveis” (Lispector, 1999e, p. 318). Tinha fortes instintos, sem falar na intuição, e afinal tinha essa capacidade de se sentar à noite à porta de casa. Do que lhe nasciam algumas ideias. O livro que escrevera conta a história de uma “impossibilidade tocada”. Texto que inscreve e reescreve, redesenhando a palavra. Expressão de uma virtualidade que rompe com o círculo vicioso e atualiza no homem algo que o ultrapassa, liberando-o de sua condição. Abraja-o para o mundo, que se manifestava como intensidade pura; pulsações que diluem todas as formas já prontas e as significações, para fundar uma territorialidade própria, sem centros, simplesmente conjugada ao movimento de criação e de invenção. Sem esse mergulho de onde a própria vida emerge, o pensamento mais cheio de vida se petrificaria na fórmula que o exprime, e a palavra mataria o espírito porque a essência das coisas do espírito escapa a toda medida. Talvez seja o modo de agarrar e agarrara muito, suas mãos têm um passado e tivera que inventar os passos. Mas essa inocência que sentia era a meta, pois sentia a inocência e o silêncio dos outros. Por um instante apenas. Depois entregara a todos a tarefa de viver. Soubera que se tornara a sua testemunha, mas nem todos têm que gaguejar, somente os que sentem a danação de procurar compreender a compreensão. E assim, ele fazia o mundo e os outros.

A memória sempre está lá, esquecida e em potência e, porque se conserva, perece e renasce a cada instante. O espírito do homem

se ocupa daquilo que existe, mas tendo em vista, principalmente, o que vai existir. Nesse sentido, a memória antecipa o futuro que atrai para si a matéria do passado e faz avançar no caminho do tempo (Bergson, 2009). Virtualidade inconsciente que improvisadamente vai guiando o caminho.

Ir me obedecendo – é na verdade o que faço quando escrevo, e agora mesmo está sendo assim. Vou me seguindo, mesmo sem saber ao que me levará. Às vezes ir me seguindo é tão difícil – por estar seguindo em mim o que ainda não passa de uma nebulosa – que termino desistindo (Lispector, 1999b, p. 306).

Afirma Bergson (2006c) que o homem coincide com sua realidade concreta e vive o que lhe é proposto. Ainda que a memória, como matéria-prima, possa estar esquecida no passado remoto, ela vem à tona imediatamente, e o modo de buscá-la é inventá-la, conferindo o ser ao que não era ainda. Modo pelo qual alarga, aprofunda, intensifica a visão que lhe foi concedida pelo espírito. Para criar um futuro, é preciso prepará-lo no presente, utilizando, para isso, o que o próprio presente foi. Porque a vida empenha-se em conservar o passado e antecipar o futuro, numa duração em que as três dimensões do tempo se misturam e formam uma continuidade indivisa. A memória é coextensiva à vida. Então, o mundo não é mais representado, mas produzido, pois a memória é sempre invenção. Linguagem que constrói um mundo.

Sabe, ontem acordei colorida. Assim, porque vi uma porção de coisas sempre vistas e nunca vistas, amei o movimento da vida, sabe como é, um dia que a gente tem olhos para ver (Lispector, 1999b, p. 81).

## Como criar uma *língua it*

Porque se instalara nesse tempo, o homem agora debruçava-se sobre um problema: como criar uma nova linguagem, agora que cometera o crime de matar a “linguagem dos outros” que fazia com que todos imitassem com aplicação? Pedira e tudo lhe fora dado, mas desmontado e aos pedaços, e a ele, com todas as peças na mão, caberia montar a coisa novamente. Tudo era dele para o que quisesse fazer, no entanto a própria liberdade o desamparava. “Como se Deus tivesse atendido demais o seu pedido e lhe entregasse tudo. Mas tivesse ao mesmo tempo se retirado” (Lispector, 1999e, p. 142). Ali estava sua vida inteira e ninguém podia ajudá-lo. Fora exatamente o que ele preparara, mas como continuar?

Eis o dilema, como continuar? Como suportar momentos de estar fora de casa e fora de si? Indagar já é uma angústia. Começa com a própria vida. Choro de viver. Ela também pode ser fértil e dar frutos de alegria. Ao homem errante que se deixa levar pelo imperceptível e o intempestivo restaria inventar? Então, “é preciso não ter medo de criar” (Lispector, 1998b, p. 18). Diz a protagonista de *Perto do coração selvagem*. “Criação é coisa secreta e de natureza obscura” (Lispector, 1999b, p. 398). Aliado à criação, ele poderia estar ligado a todo e qualquer movimento do mundo, porque não há um fato que não se ligue a outro, e sempre há uma grande coincidência nas coisas. E, assim, ficava atento para o que estivesse sentindo, na tentativa de dar forma e visibilidade ao que se avolumava ao seu redor. Criar novas formas que integrassem em si a desintegração experimentada seria a forma de fazê-lo. “É como se eu tivesse uma moeda e não soubesse em que país ela vale” (Lispector, 2009, p. 18). Para fazer uso da moeda só criando uma nova terra. “[...] minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma?

[...] já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada [...]" (Lispector, 2009, p. 12-13).

Como criar uma linguagem para o que acontece, uma espécie de *língua it* (Lispector, 1973, p. 52), que coloque em uso uma linguagem que invente o elemento da nova terra a ser criada pela estranha moeda que vem antes de seu próprio país? Gêneros não o interessam. Interessa-lhe o mistério. O ritual para se prender à matemática das coisas. E, no entanto, já está de algum modo preso a terra: é filho da natureza: quer pegar, sentir, tocar, ver. Vê os objetos por eles mesmos, eles se tornam fantásticos e livres, como coisas inventadas e não feitas pelos homens. E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério. Escrever é tantas vezes entrar no mistério da natureza. Como examinar minuciosamente a planta e ela crescer à noite. Como se escrever usasse a escuridão da noite para acontecer. Criar lhe exigia o vagaroso trabalho do inconsciente. Ia lentamente se encaminhando, e também para o que não sabia. De um modo geral, para mais amor por tudo. Os instantes o envolvem num atormentado emaranhado de sons irreconhecíveis e então ele não faz nada, fica apenas deixando o mundo ser. As histórias que ele escreve "[...] vão se desenvolvendo à medida que escrevo, e nascem quase sempre de uma sensação, de uma palavra ouvida, de um nada ainda nebuloso" (Lispector, 1999b, p. 309).

A linguagem não mais comunica um significado preexistente no sistema, mas cria uma significação em movimento. Clarice fragmenta a literatura ao restabelecer uma experiência que promove uma nova maneira de relação com o real, para, assim, nomear o indizível, o não representável que se situa além da linguagem. Experiência que restabelece o vínculo do homem com o mundo. Momento intensivo, frágil, que aspira a uma coincidência entre passado e presente, naquele instante fugidio detectado nas coisas quando surge um conhecimento. Invenção de uma linha de fuga na linguagem,

a língua já produz um discurso excêntrico levando a literatura ao limite. Literatura aos fragmentos, em que aparecem e desaparecem os personagens, as cenas não buscam ligar-se umas às outras, num claro intuito de evitar o discurso do romance.

Nessa nova relação da literatura com o real (Levy, 2011), não se pode mais pensá-la como espelho do mundo. Não mais como representação do mundo, mas fabulação, escrita e criação inscritas no corpo do homem. A escrita já não se põe a serviço da palavra. Não é o espírito que trabalha combinando ideias há muito tornadas palavras. Aqui, a linguagem dá materialidade àquilo que nomeia, constitui o próprio mundo, cria sua própria realidade. A questão ontológica em Clarice coincide com essa memória imemorial que se tece no texto. Nela, muitas vezes, o escrever parece tirar a consciência do que não tenha sido o escrever propriamente dito. E escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Sem as armas da inteligência, ao que aspira é uma espécie de integridade espiritual de um cavalo, que não tem uma “visão vocabular” ou mental das coisas –, cavalo em que há o milagre de a impressão ser total, real – nele a impressão já é a expressão. Daí sua história verdadeira ser independente de sua história particular. A luta para alcançar a realidade – eis o principal nesse homem que tenta, por todos os modos, aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas – e o seu modo de olhar dão aspecto à realidade e a constroem. E também constroem a escrita. Cada olhar faz emergir novas extensões, novas realidades. O problema próprio do homem parece ser apenas a terra necessária para a construção coletiva. Martim sentira que havia descortinado, acabara de cumprir outro lugar-comum, atrás do qual andara em busca desde a infância perdida. Espírito que aspira deixar-se vir à tona, e então, ele adere a essa realidade, toma como sua a vida mais ampla do mundo. Emerge de seu texto uma memória que o corpo experimenta e que o faz ver o sentido. Não é o tempo como uma espécie de matéria-lembrança,

como um modo de tempo exterior ao mundo organizado por entidades mensuráveis que lhe asseguram um funcionamento previsível. É o passado de todos os homens, o próprio ser do tempo com todas as tendências que impulsionam para frente.

Aquilo que o olho esqueceu está na sensação, intensidade que penetra o invisível, e nos efeitos de contraste de luz e escuridão. O olhar de longo alcance revela o que se perdeu nos longínquos dias da história e, depois, na imensidão dos gestos automatizados pelo hábito. Todos os hábitos são suspeitos. Os bons e os maus. “Não conduzir, não inventar, não errar”, era muito mais que um hábito, era um ponto de honra da vida, uma certeza segura. Mais do que lhe escapava todo dia, a trama da vida. A sensação que serve de matéria e experiência da trama do tempo desestrutura os hábitos e se relaciona com a possibilidade de escrever. Mas, como falar de algo que só se pode entender sentindo? Como criar modos de dizer que sustentem esse sentir para o qual não há nenhuma palavra pronta? Como criar formas de contar uma experiência que sempre é intraduzível por palavras?

[...] só ao me reviver é que vou viver. Mas como me reviver? Se não tenho uma palavra natural a dizer. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu? Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida (Lispector, 2009, p. 19).

E o mais curioso é que no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo (Lispector, 1998b, p. 95).

O homem descobre o segredo da escrita, cujo movimento mostra o quanto precisa de energia, de inércia, de desocupação, de distração que o desvie do curso dos dias. Um incidente ínfimo, perturbador, rasga a trama do tempo e por esse intervalo o introduz em outro mundo. Pouco a pouco, de repente, pela captura de um outro tempo

é introduzido na intimidade transformadora do tempo, um composto de sensações que põe a imaginação em movimento. A sensação está no corpo, ela se abre, insiste e se enlaça para uma experiência e escreve o corpo experimentando certa sensação. Imaginar como invenção possibilita operar no movimento do tempo e tornar visível uma força disforme que orienta à atenção e fabula para experimentar e criar (Dias, 2012) um “finito que restitua o infinito” (Deleuze; Guattari, 2005, p. 253). A sensação deforma o corpo do homem e o livra da obsessão da “linguagem dos outros” para chegar a um conhecimento intuitivo. Ele é o que se transmite diretamente, tirando o tédio da narrativa.

Aquilo que o homem escrevera não se referia ao passado de um pensamento, mas ao pensamento presente: aquilo que vinha à tona já com palavras adequadas. A espera era difícil, a alma deformada, crescendo, se avolumando, sem nem ao menos saber que aquilo é espera de algo que se forma e vem à luz. E o livro ia se levantando todo ao mesmo tempo, emergindo mais aqui que ali, ou mais ali que aqui, por sua vez interrompido para escrever o que seria um outro ali. Tivera que ter paciência para suportar o grande incômodo da desordem, que também constrange. Tudo parecia estar ali, como num espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas de um piano. “Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita” (Lispector, 1999b, p. 285).

O que Deleuze busca na arte, mais especificamente na literatura, é o tempo do acontecimento – o que acaba de acontecer e o que ainda vai acontecer, mas nunca o que se passa. “O acontecimento puro é conto e novidade, jamais atualidade” (Deleuze, 2003a, p. 66). O que marca o texto é que tudo se encontra em “estado de acontecer”. A força desse gesto é que sustenta a estruturação do texto e que lhe

imprime uma irrefutável intensidade. A obra se fragmenta em notas particularmente breves e desconexas... É a poética da fragmentação. Não tem nada a dizer, somente a mostrar. A verdadeira interpretação abarca a superfície mais exterior das coisas, sua pura sensualidade, e a interpretação é a criação de sentidos. Então, escrever não é descrever acontecimentos, mas agarrar seus estilhaços, compor-se com sua névoa. Escrever cresce por dentro, prolonga-se em movimento ininterrupto do passado num presente que avança para o porvir. Fluxo de vida interior, visão que mal se distingue do que é entrevisto e que, no entanto, é consciência alargada premindo contra as bordas de um inconsciente que cede e resiste, que se rende e retorna, através de alternâncias rápidas de obscuridade e de luz (Bergson, 2006c). A escrita, então, se alastra destituída das coisas do mundo – “sou um pensamento” (Lispector, 1973, p. 18). “Quero escrever o movimento puro” (Lispector, 1999h, p. 9). Nesse ponto, tudo procede por virtualização, que consiste em transformar a atualidade inicial em constante e perpétuo se fazer. O homem deixa-se vir à tona e comunica uma introspecção para fora, não mais representação, mas apresentação, assim o passado é sempre ficção e invenção.

Tudo que o homem tem na cabeça ou ao seu redor já está lá na folha branca, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece a escrever. Tudo está presente na folha, sob a forma de imagens atuais e virtuais. De modo que ele tem de esvaziar e não preencher. Ele “[...] sabe o que quer fazer. Mas o que o salva é que ele não sabe como conseguir, não sabe como fazer o que quer”. O homem matara sua língua clichê para criar outra. Soubera que só teria uma chance: lutar “[...] com muita astúcia, obstinação e prudência: tarefa perpetuamente recomeçada [...]” (Deleuze, 2007b, p. 100). Não sabia que caminho significava avançar ou retroceder. Teria que mergulhar numa ausência de razões e na obscuridade,

como se nada tivesse a perder e o movimento se encarregasse dele. Inicialmente não distinguia o que era ou não importante. A mensagem fora transmitida de secreto em secreto eco até transfigurar o silêncio em traços e encontrar os mais finos fios que cintilam. A cada movimento encontrara algo enérgico e, depois de empurrado, voltava em leve golpe contra ele. Dormia com atenção durante horas. Exatamente as horas que durara a formação de seu pensamento. Era o sono que precisava para pensar. Ideias inarticuláveis começavam a se formar. Através dessa coisa feita de rugidos, ele atingira muito: sua escrita. Tivera que travar um combate até fazer voar estilhaços por todos os lados. Só então, sua escrita começara. Tudo dependera dele, de um acaso que só diz respeito a deixar-se levar por sua mão. Sua função-escolha, um determinado tipo de escolha. Então, as coisas passaram a se organizar a partir dele próprio, seus traços eram inventados. Como se o tempo fosse criado pela liberdade mais profunda, agora de repente renascia o futuro. Vira que apenas tivera tido a grande paciência do artesão e vira que soubera dormir, que é a parte mais difícil de um trabalho. Como se a pausa tivesse sido apenas a preparação para o pulo. Com a fadiga para criar, renascia o tempo inteiro, e ele sabia que tinha força para continuar. Seu trabalho artesanal repetidamente deslocado, só podendo vir depois, sua *língua it*.

O artista é aquele que consegue ver o tempo jorrar no cristal como desdobramento, e não como memória de uma consciência. O passado surge não como esteve no presente, mas de uma maneira jamais vivida, na sua essência, na sua eternidade, como esplendor, como uma “verdade” que nunca tivera equivalente no real (Deleuze, 2009). Escrever é a arte mais pura, concentrada unicamente nos instantes, sem recursos às lembranças voluntárias, nem às verdades de ordem geral. Numa ruptura real fugidia, mas irreduzível, agarra o instante,

não um passado e um presente, mas uma mesma presença que faz coincidir, numa simultaneidade sensível, momentos incompatíveis, separados por todo o curso da duração. O então passado e o aqui do presente, como dois “agoras” levados a se sobrepor pela conjugação desses dois momentos que abolem o tempo cotidiano. Certo incidente insignificante, o que ocorreu em um determinado momento outrora esquecido, e não apenas esquecido, despercebido, eis que o curso do tempo o traz de volta, não como uma lembrança, mas como um fato real, que acontece de novo, num novo momento do tempo (Blanchot, 2005). Um duplo como reflexo, imagens mútuas, reversíveis, nas quais se efetua uma troca. Eco de uma sensação passada, mas essa é a própria sensação. Duplo movimento de liberação e captura que cria o texto. É a vida inteira que se torna escritura. Clarice revela em sua obra esse tempo complicado que abarca todas as suas dimensões de uma só vez. Descobre o tempo real tal como nasce no mundo e cria o texto, sua própria vida, inventando-se a cada vez.

Rodrigo, o Autor de *Um sopro de vida* assim fala sobre a criação de Ângela:

Tive um sonho nítido inexplicável: sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas meu reflexo não estava num espelho, mas refletia uma outra pessoa que não eu (Lispector, 1999h, p. 27).

Minha vida é um reflexo deformado assim como se deforma num lago ondulante e instável o reflexo de um rosto. Imprecisão trêmula (Lispector, 1999h, p. 47).

Clarice reflete-se no Autor que se reflete em Clarice que desaparece no Autor. Além disso, Clarice reflete-se em Ângela. Tudo como se a imagem especular se animasse e passasse para a atual e a imagem atual voltasse ao espelho, incessantemente. Quando a imagem virtual se torna atual em Ângela ou no Autor, ela é visível e

límpida, e também a imagem atual se torna virtual remetida à outra parte invisível e opaca. Portanto, quanto mais a imagem virtual se torna atual e límpida, mais a imagem do escritor entra nas trevas, se faz opaca e dá lugar ao personagem. Par atual-virtual que se prolonga em opaco-límpido, expressão capturada pela ficção.

Em um conto: “A partida do trem”, Clarice novamente duplica-se em espelhos. Assim como Clarice, Ângela tinha um cachorro chamado Ulisses que era quase humano. Clarice funde-se à protagonista do conto pela gritante coincidência materna: “Ângela estava amando a velha que era quase nada, a mãe que lhe faltava. Mãe doce, ingênua e sofredora. Sua mãe que morrera quando ela fizera nove anos de idade” (Lispector, 1999f, p. 34). Dupla face do escritor que a escrita pode captar. Imagens que entram em um circuito que as levam constantemente de uma à outra, formando uma única e mesma cena em que o personagem pertence ao real. Movimentos em circuitos cada vez mais vastos entre o passado e o presente que remetem a um pequeno circuito interior, entre um presente e seu próprio passado, entre imagem virtual e atual e, por outro lado, a circuitos virtuais mais e mais profundos que mobilizam todo o passado (Deleuze, 2007a). Circuitos que, ao mergulharem na virtualidade do passado, absorvem, se desenham e inventam o personagem e o texto.

“Este livro é a sombra de mim” (Lispector, 1999h, p. 13). Haverá uma sombra, uma atividade obscura, e essa atividade subterrânea libertar-se-á e far-se-á visível à medida que o Eu do homem recair no opaco. Estranha atividade obscura que transforma o homem real em homem da ficção, com o aumento de potência que isso supõe. A imagem virtual se atualiza, mas o faz em relação à imagem virtual de um “crime privado” do escritor, que por sua vez também se torna atual (Deleuze, 2007a). Já não se sabe onde está o escritor e onde está o personagem. Sombra do escritor como atividade

justiceira singularmente obscura. Escrever não é por pura vontade: “[...] é íntima ordem de comando” (Lispector, 1999h, p. 29). “Não é que o poeta pense incessantemente em todas as coisas do mundo, elas é que pensam nele. Estão nele, dominam-no” (Blanchot, 2011, p. 196). Escrita como experiência ligada a um movimento que se concretiza no trabalho da vida, arte como pesquisa que passa pela totalidade da vida.

O ficcional fica colado ao vivido, confundindo-se com ele. Clarice não só fizera de sua vida matéria para sua ficção, como também se tornara seu próprio tema ficcional. Valia-se de suas reminiscências para construir sua ficção, tentativa vã de reconstruir fatos que ficaram perdidos em sua própria história. Construiu uma ficção que se resume menos pelo que aconteceu; mesmo quando dialoga com o vivido, sua escrita já está, de alguma forma, rasurada por um desejo intransferível que move a escrita. Ficção é um desejo arcaico que vem se dizer no presente da escrita, fundando-a e movendo o desejo do homem para além do instante. Assim, o mundo da ficção se aproxima do mundo da vida, viver e escrever compõem um único processo de aprender. O que ficou à margem do texto ou nele esquecido é que vai permitir uma outra leitura. Seus personagens seriam parte desse sujeito estilhaçado e multifacetado. Não é mais a Clarice real, nem a Clarice escritora que têm o poder de falar, mas sua metamorfose na sombra que é o narrador tornado personagem. A narrativa era a própria obra e produzia outras metamorfoses dela mesma que são diversos Eus, cujas experiências ela conta.

## O instante-já e os começos e descomeços

A escrita traz à cena essa forma específica de relação com o tempo – “o instante-já” –, tecido grosseiro de uma memória imemorial. Os instantes, nos quais brilha o intemporal, exprimem, pela afirmação de uma volta, os movimentos mais ínfimos da metamorfose do tempo. Tecido que se distingue “[...] por recobrir com uma capa de lembranças um fundo de percepção imediata; e por contrair também uma multiplicidade de momentos” (Deleuze, 1999, p. 39). Há, portanto, dois aspectos da memória: a memória-lembrança, que se atualiza no intervalo e se encarna em imagens, e a memória-contracção; são os instantes no tempo. São as lembranças que ligam os instantes uns aos outros e intercalam o passado no presente. Movimento que dá corpo à duração das coisas fragmentada em instantes. Todo momento, portanto, consiste nessa cisão que marca a fronteira fugidia entre o passado que já não é e o futuro que ainda não é. Por isso, o momento seguinte contém sempre, além do precedente, a lembrança do que esse lhe deixou; de outra parte, os dois momentos se contraem ou se condensam um no outro, pois um não desapareceu ainda quando o outro aparece.

Através dos instantes se experimenta o “é” imanente. O instante no qual a palavra se relaciona apenas consigo mesma é o que se abre ao experimentar o escrever. Um anonimato informe e obstinado emerge nos instantes em que o exterior se presentifica no gesto de escrever, esvaziando qualquer interioridade. Nada se esconde num interior previamente determinado; o anonimato da linguagem que atravessa a escrita coloca-se sobre um espaço-tempo murmurante de apagamento e de possível recomeço. O plano imanente e o fora afirmam uma experiência de singularidades anônimas, impessoais e pré-individuais que ainda não têm forma – afirmação criadora

da vida. Ela está em todos os lugares, atravessando tudo que está no plano. É essa vida que atravessa a escrita e o ato de criar. Para Deleuze, é pelo plano de imanência que as palavras agem, reverterem o interior no exterior, constituindo uma superfície sensitiva na qual todas as imagens e todas as sensações circulam.

O fora é esse movimento imanente das coisas e dos seres à superfície do mundo. Não mais se concebe um plano além-mundo do qual o mundo seria mera imagem. Antes, é um mergulho no fluxo do tempo tornando possível a experiência essencial do “instante-já”. Os instantes passam e repassam, indo incessantemente, por intermitência, para a intimidade de sua realização. Indo de sua irreabilidade à sua profundidade oculta, eles atingem o centro imaginário e secreto da essência do tempo, onde o tempo parece engendrar-se sempre. Não seria, então, a comunicação de um presente nem de um passado, mas o surgimento da imaginação cujo campo se estende entre um e outro e escreve para fazer reviver tais instantes (Blanchot, 2005). Espaço imaginário do romance, graças a um movimento infinito, em que os instantes estão sempre por vir, cuja essência é a duração imaginária que Clarice descobre ser a própria substância dessas misteriosas cintilações. Escrita que se torna a materialização da pulsação dos instantes. Corpo inscrito na palavra, sua vida em estado puro, sem rosto, assim como sugere a imagem de *Água viva*, água viva como experiência de improviso.

Nos intervalos não se encontram ligações prontas; eles indicam uma ausência de relações fixas e preexistentes, arrancadas do chão das significações. É como se o autor fosse colocado diante do sentido que guia o movimento de produção, forçado a criar conexões com essa fenda em que pulsam infinitas linhas virtuais. Um intervalo pulsante, um abismo povoado. Instantes forçam a criar novas relações, entre os fragmentos inventam-se relações não preexistentes. Essa névoa silenciosa que rodeia o espaço da escrita poderia ser

entendida como a nebulosa virtual de cada atual, retirando a escrita de um campo previsto de possibilidades. Os silêncios entre os fragmentos, o não dito, seriam intervalos em que pulsa o virtual, intervalos povoados por uma caótica de forças, de matérias ainda não formadas, pulsantes, prestes a se atualizar.

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, dividindo-me milhares de vezes em tantas vezes quantos 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 (Lispector, 1973, p. 8-9).

Em todo instante há, portanto, a contração de uma imensidão de passado no presente, e é a lembrança desse passado que os liga entre si. Nesse sentido, a coincidência do passado no presente, cujo movimento dos instantes é sustentado pela lembrança constitui nossa experiência e nesse ponto revela-se a intuição (Deleuze, 1999). Clarice escrevia quando o passado ressuscitava numa visão ou numa sensação, cuja explosão fazia palpitar a intuição dada por fenômenos da reminiscência, em que se anuncia e capta a essência da vida. Não se autorizava a escrever guiada por uma sintaxe pela sintaxe, mas para comunicar esses instantes de alegria e verdade que palpitam detrás deles próprios. A experiência do tempo se encontra aqui: a metamorfose que ele anuncia – transformação do passado em presente, o sentimento de que há ali uma porta aberta para o território próprio da imaginação. Resolução de escrever à luz de tais instantes e para trazê-los à luz (Blanchot, 2005). Prevalece o conhecimento imediato da coisa, uma espécie de ultrapassagem para além de todos os conhecimentos acumulados. Coincidir com o passado puro captado de dentro dele mesmo proporciona uma experiência de estar sendo agora mesmo. Apreensão na qual surge a imagem-cristal que dá sentido e orienta o movimento das

lembranças que recobrirão a linguagem e guia, desde o início, a interpretação. São as imagens-lembranças que se oferecem do fundo de um passado virtual. Então, as palavras, as frases não mais designam o que existe; ao invés, do íntimo retiram a expressão que produz as coisas. São essas experiências que podem oferecer ideias claras sobre o corpo, o outro e o mundo. Se inicialmente são incompreensíveis, fugidias, difíceis de distinguir, num segundo momento, a ideia radicalmente nova coloca o problema, então sua solução existe imediatamente, ou seja, dissolve-se o problema, seja para desaparecer ou colocar-se de outro modo (Bergson, 2006c).

Não há racionalizações acerca do fazer literário: “Eu não preciso me ‘entender’. Que vagamente me sinta, já me basta” (Lispector, 1999h, p. 72). Assim: “Não se faz uma frase. A frase nasce” (Lispector, 1999b, p. 433).

Faço o possível para escrever por acaso. Eu quero que a frase aconteça. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio (Lispector, 1999h, p. 35).

Algo se anima e a palavra acontece e sobrepuja o escritor:

Deus é uma palavra? Se for estou cheio dele: milhares de palavras metidas dentro de um jarro fechado e que às vezes eu abro – e me descubro. Deus-palavra é deslumbrador (Lispector, 1999h, p. 127).

Escrever é algo divino, eco distante de Spinoza que ela leu quando estudante.

Trata-se de uma experiência vital que proporciona o contato com a vida em estado puro. A intuição alcança o que o raciocínio não toca e o que os sentidos não percebem. Quando apreende uma intuição, o corpo revela um conhecimento através da expressão. Escrita na

escuridão, abrindo uma memória do corpo e conseguindo arrancar dele uma revelação que, ao vir à tona, se trabalha:

Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma ideia: sou orgânica (Lispector, 1973, p. 25).

Agora vou escrever no correr da mão: não mexo no que ela escreve. Esse é o modo de não haver defasagem entre o instante e eu: ajo no âmago do próprio instante (Lispector, 1973, p. 62).

Elemento afetivo irreduzível que transfigura o real e cria o texto que não deriva de uma representação. O homem encontra essa escrita no excesso que o afeta. Próximo do primário, torna-se sensível ao impulso que vem do fundo. Procura experimentar simpaticamente o que experimenta e, assim, penetra por um ato de intuição no próprio princípio da vida (Bergson, 2009). Um novo real sairá da imagem-cristal, para além do atual e do virtual, como se ensaiasse papéis até encontrar o texto com o qual fugir para entrar numa realidade decantada... Ensaio-experimentação que cria a escrita. Maneira pela qual a escrita se abre para a vida. Processo indispensável para que a outra tendência, a dos presentes que passam e se substituem, saia do palco e se lance em direção ao futuro, crie esse futuro como escrita jorrando.

A criação, portanto, encontra suas raízes num impulso criador que carece de um ponto de partida puramente intelectual. Sua gênese é a intuição na inteligência, portanto o homem acede à totalidade criadora por agir, criar... Tudo se passa como se a inteligência já fosse penetrada pela emoção, pela intuição (Bergson, 2009).

Agora sem o mínimo de apoio na base inicial de minha vida sou solta e periclitante e os acontecimentos vêm a mim como algo sempre descontínuo, não ligados a uma compreensão anterior à qual esses acontecimentos deviam

ser uma sucessão inteligível. Mas não: os acontecimentos parecem não ter causa em mim. Eu não entendo propriamente o que me acontece (Lispector, 1999h, p. 88).

Movimento intenso, frágil, o do instante fugidio que aspira a uma coincidência entre o passado e o presente; revelação que é detectada na memória imemorial por meio de uma intensidade. Sabe que para chegar à palavra, antes se a destrói em estilhaços, até resvalar nos possíveis significados, na aproximação através de sucessivas palavras. Inserir-se na escuridão é a localização mais confortável para o homem, no intuito de entrever o desconhecido. Depois de experimentar a “escuridão-lucidez”, anseia pela revelação que norteia o silêncio do que é profundo, escrevendo no correr do pensamento. Entrever o desconhecido é sua paixão, o que não lhe poupa de andar em círculos na nomeação do inominável pela perda constante do contato no vaivém dos instantes. Diante da luminosidade, na qual as coisas são a obscuridade e apenas se alude a elas, é difícil distinguir porque a revelação da matéria se confunde. Disforme memória viva que transborda sentidos através de olhos que veem ali, no primário da vida e, assim, os contornos firmes da linguagem cedem às ideias radicalmente novas.

O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, pois, também era viva. [...] Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, interessado, tudo é primariamente imortal (Lispector, 1999g, p. 67-8).

Os instantes são sem base e sem apoio, desassociados de uma compreensão prévia e de uma sucessão inteligível. É o tempo dos começos inumeráveis da produção de acontecimentos, o tempo das transformações irreversíveis. São acontecimentos estranhos que

ocorrem sem quaisquer causas exteriores: “Eu espero o que está acontecendo. Esse é meu único futuro e passado [...]” (Lispector, 1999h, p. 14). O acontecimento é, ao mesmo tempo, ânsia pelo que virá e sensação de que o que virá já aconteceu:

[...] ávida que fora de viver, quando... quando na verdade já vivera. Quando na verdade o acontecimento já lhe tinha acontecido (Lispector, 1999e, p. 250).

Por que é que as coisas um instante antes de acontecerem parecem já ter acontecido? É uma questão da simultaneidade do tempo (Lispector, 1973, p. 44).

Não haveria como não aceitar o que acontecia pois para tudo o que pode acontecer um homem nascera (Lispector, 1999e, p. 49).

Escrever no “instante-já” implica a pulsação com insistência que instaura um limite verbal de toda a experiência. Aquilo que mal se sente, vivo, lateja num vaivém contínuo entre o corpo e o espírito que se tangencia nos interstícios. Vem de momentos preparados pelo dom da natureza que se quer esquecimento de copiar a realidade e, também, o esquecimento que é próprio de sua natureza. Urgência igual à da natureza, que reduz a nada os conhecimentos acumulados em seus dias diante do ultimato dos instantes, para instaurar outros, inicialmente, hesitantes. E o homem aprendera que aquilo que pareceria pronto a ser dito evapora-se, agora que queria dizê-lo. Aquilo que é um avanço quando pareceria perdido na própria pausa. Aquilo que aparece espelhado e pequeno quando já não se sabe quais são as coisas pequenas. Aquilo que é tão grande e aparece só a ponta, porque muito pouco do que acontece o olho pode captar. Aquilo que é captado em sua inteireza, mas, ainda assim, permanece a ideia inconclusa levando ao fracasso a feitura do texto porque muito pouco se torna palavra.

Escrever no limite. Essa é a agonia de uma linguagem em captura de uma memória que condensa o passado no lado de dentro, desvenda um visível, uma exterioridade; no lado de fora, está sempre em confronto com o presente, no seu limite. Ideia incompleta, inapreensível, fugidia, que apenas alude; contudo, o segredo dessa obscuridade é sua força. Instala-se uma linha textual que entrevê o oculto como próprio mecanismo sobre os sentidos, que se abre à experiência, na repetição de trajetos, no trabalho alienado dos tempos, sempre inconclusa, sempre sem fim, resvalando num trabalho de busca do indizível que só poderá ser dado através do fracasso da própria linguagem. “Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu” (Lispector, 2009, p. 176). Pretendia sua escrita menos correlacionada à literatura como instituição e mais à própria experiência de escrever. O mundo da ficção é o que foi feito para acabar com este familiar, para um novo cotidiano. A “irrealidade” atribuível à ficção oferta a coisa propriamente dita, por permitir vivenciá-la através da escrita:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano (Lispector, 2009, p. 176).

Encontro profundo o do instante. Num profundo trabalho de abandono, o homem segue uma linha que o transporta sem saber para onde vai e continua na tentativa de participar de algo diferente. A feitura da escrita traduz esse lançamento ao imprevisível instante, que permite apreender o mundo em seu caráter de acontecimento preso no movimento de um infinito virtual e atual. Obra

ininterrupta que consegue acrescentar aos pontos estrelados o vazio como plenitude que faz cintilar instantes, porque não lhe falta mais a imensidão do espaço vazio. Páginas poéticas, reflexos dos instantes encantados, intermitência dos instantes de luz dos quais vem a possibilidade de escrever. Não são lembranças pessoais, não é o homem que se apresenta, mas um evento impessoal, que não conta uma história, antes a pulveriza em partículas, como névoa que se avoluma ao redor. Por trás do que acontece, acontece outra coisa... A narrativa faz pressentir que ela própria só pode realizar-se indo na direção de tais instantes como em direção à sua origem, retirando deles o único movimento que faz avançar o texto. A narrativa exclui o simples desenrolar de uma história, assim como se concilia mal com as cenas excessivamente delimitadas e figuradas. Ele vira que um tapete era feito de tantos fios que não podia se resignar a seguir um só fio. Entretinha-se em uma história que era feita de muitas histórias. E nem todas podia contar – uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro sua vida cotidiana. E começavam a faltar as palavras, porque já não se trata apenas de um fato a contar. O fato deixa de ser um simples fato e o que se tornou importante é sua própria difusa repercussão que termina por explodir.

Eu não tenho enredo de vida? sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. [...] Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo; é história de instantes que fogem como os trilhos fugitivos que se veem da janela do trem (Lispector, 1973, p. 87).

## Recomeça a cada dia duvidando, interrogando

E o ato de agenciar que faz surgir o acontecimento é sempre repetição, pois nele está o eterno-retorno do tempo. Tempo revertido, em que o passado se conserva e assume todas as virtualidades, que se constitui como repetição e eterno recomeço. É ele que possui em sua profundidade o impulso da nova realidade – uma repetição sempre diferencial que se dá como Outro. O uso da palavra se torna um tanto equívoco, sendo utilizado no sentido da ficção em uma revelação primordial. Nascem ideias de um passado recuperável, num tempo original, forçando o retorno à origem. Escrever é aprender a origem das coisas. Lugar da revelação de um destino, entendimento da solidão como tempo de preparação e busca do encontro. Tempo cíclico que permite o reencontro dos tempos. Todo passado se lança e retorna de uma só vez (Deleuze, 1999). Nunca se retorna ao mesmo, nem é o mesmo que retorna, cumpre-se o círculo como experiência-limiar arrastado pelo movimento dos instantes. Devir reabsorvido na escrita que devém outra e outra, sempre seguindo o trajeto dos sentidos orientados pela memória que liga os instantes.

Afirmção da força, devir é o eterno retorno, repetição que é a potência da linguagem. Repetição dos instantes intensivos que investem toda a vida num fragmento, num gesto, numa palavra, porque o que se repete eternamente é o mundo das individualidades impessoais e das singularidades pré-individuais. A metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida em que o “presente” recomeça o “passado”, mas o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre, a novidade, de novo (Blanchot, 2005).

Como atribuir um rosto a uma escrita que se concretiza no vácuo dos instantes, que é não reprodução de imagens, mas feita de fragmentos intensivos captados pelo corpo que pensa?

Vou explicar: na pintura como na escritura procuro ver estritamente no momento em que vejo – e não ver através da memória de ter visto num instante passado. O instante é este. O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. Instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo em que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante (Lispector, 1973, p. 90).

Em *Água viva*, a música, modelo para a pintura da protagonista, aparece como uma linguagem capaz de uma compreensão silenciosa, assim como quando uma mão pega alguma coisa no escuro, apresentando-se à tarefa sem nada querer. Escrita em estado puro, sem rosto, como experiência de liberdade e improviso. Assim, sua pintura não quer traduzir nada, é apenas um modo de se entregar ao fluir do tempo por vir, em que o sentido vai se compondo no caminho, pois, na pintura, lança-se a protagonista por inteiro, corpo a corpo como modo da Terra: “Bronco, com a terra na mão; como melhor forma de ser” (Lispector, 1999e, p. 92). E assim, também se quer sua escrita, agora que sente também a “necessidade de palavra”. A epígrafe de *Água viva* resume seu esforço poético:

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 (Lispector, 1973, p. 5).

A palavra, então, se quer “cega de sentido”, pura pulsação anônima num esforço inventivo em busca da coisa. “Sentir tudo”, expor-se a todas as experiências e sensações/pensamentos até o inimaginável e

o impensado. Sentido que não se revela mediante tranquila contemplação, senão por esforço inventivo experimentado nos limites da subjetividade sem aniquilar-se. Forma de buscar, no inapreensível movimento dos instantes, a confirmação ou invalidação da interpretação, no momento em que a superposição é perfeita e então recria as palavras na justa medida.

Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade (Lispector, 1973, p. 25).

O homem constrói por fragmentos sua escrita, através de uma experiência com o instante, que não se faz numa entidade que dê coerência aos blocos emaranhados de tempo vivido. Ao invés de buscar o sentido, arrasta-se na intensidade que sustenta o trajeto; elege a expressão porque os sentidos se fazem segundo os movimentos que se compõem. O momento em que a escrita se faz é no presente com pedaços de passado. Torna-a um constante tornar-se outra coisa da escrita.

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. [...] Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. [...] Um amontoado de fatos em que só a sensação é que explicaria. Vejo que, sem querer, o que escrevo e Ângela escreve são trechos por assim dizer soltos [...] (Lispector, 1999h, p. 19-20).

Quando algo se atualiza por meio da escrita, traz consigo um movimento de “morrer-se” naquilo que vai ser dito, porque a escrita torna-se um liame pelo qual se experimenta os instantes. Nessa atitude de lançar-se ao que já não é mais, trava-se uma relação estreita com o que está por vir no constante lançamento de instantes fugidios e contrastantes. A cada cisão dos instantes, pedaços de textos são abandonados pelo caminho, outros recuperados e

transfigurados, num vaivém torturante. Como se tivéssemos que transigir com aquilo para o que se nasce, ou seja, que só a intuição fosse o ato de viver e escrever, só que era como se até esse momento o absoluto nos desamparasse.

[...] você sabe que não continuaria no mesmo estado por muito tempo: de novo abriria e fecharia círculos de vida, jogando-os de lado, murchos (Lispector, 1998b, p. 155).

Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância (Lispector, 1973, p. 13).

“Morrer-se” constitui um jogo entre o nascimento e a morte de coisas que estão sempre se dizendo, o que está por se dizer, enfim, o que ainda resta a dizer. Mergulho numa profundidade, que é a coexistência dos tempos contemporâneos de todas as lembranças passadas e por virem... Presente que passa e vai para a morte, passado que se conserva e retém o gérmen da vida que não para de interferir, de coincidir. Escrita jogada no fluxo dos instantes e no fluxo do mundo. Noção de instante-já como unidade de medida, no lugar da distinção passado-presente-futuro, “[...] o tempo é quanto dura um pensamento” (Lispector, 1973, p. 24). Imagem emblemática da inconstância e volubilidade dos instantes. Passado-presente-futuro num só instante. Todos os tempos intercruzando-se num jogo de virtuais que dramatizam um jogo de conceitos como expressão do jogo do mundo. Acúmulo fragmentário de sensações que vão formando uma tessitura emaranhada, oscilante, inacabada e inacabável. Tessitura que é produzida no jogo do mundo e produz o mundo. Melodia infinita produzida no mundo e produtora de mundos.

Nesse sentido, o fluir incessante não ganha nenhum apoio em entidades que sirvam de lastro para a espacialização do tempo,

pondo em crise qualquer sentimento de integridade. Por meio dos instantes que contêm a vida inteira, e que continuamente morrem, a experiência se desapossa, se solta no mundo. O “morrer-se” dos instantes, e da parte deles que cabe ao homem, lança-o numa zona de indiscernibilidade com o mundo. É destituição, ponto de sumiço, pulsação anônima. Ela é, assim, movimento de isenção pelo qual se alcança a ausência de mim (Lispector, 2009, p. 17) ou, “Eu sou’ é o mundo” (Lispector, 1973, p. 42).

Na escrita, que aqui se denomina escrita-tempo, a linguagem é levada à desterritorialização, até o ponto em que não subsista nada mais além de pulsações. Ela constrói um conhecimento novo como invenção, aquilo que se apreendeu na natureza – memória imemorial – e se recupera na imagem-cristal. Natureza que, destituída da racionalidade decompõe as convenções da linguagem e seu campo simbólico. Construir uma escrita que se expressa em um sujeito como intensidade pura em forma de pulsações dilui todas as palavras já prontas. Suas significações são construídas na configuração dos instantes, nos quais territórios se abrem, se fazem e desfazem incessantemente. É a escrita que funda uma territorialidade singular, sem se fixar a nada, simplesmente conjugada ao movimento.

Só o homem sensível, aberto ao fora, presente o sobrenatural porque ele sabe e vê. Não é mimetizar, porque o que vem da emoção criadora é pura potência de criar. O fora – essa memória ontológica – é a superfície em que a escrita se inscreve e se inicia sempre pela primeira vez e, por isso, sempre por se fazer. A escrita-tempo é a pura experiência feita palavra, experimentações, pois não para de se fazer e refazer o mundo: o que assegura o eterno retorno, ela é o devir. Livro anônimo que deglute a matéria da herança imemorial que diz respeito a um resgate de um esquecimento: pura potência de criar e inventar.

Escrita que funda o mundo. É necessário alcançar a ideia pela qual se possa deduzir o conhecimento absoluto, uma ideia que seja a fonte de todas as ideias, o conhecimento do ser do tempo que é onde todas as ideias circulam e se fazem. Engajamento de Clarice em construir a própria realidade literária, poder da palavra literária de, ao nomear, fazer da coisa nomeada sua própria realidade e, assim, criar e fundar um mundo. Obra em que os personagens, as situações, as sensações são apresentadas de forma a fazer o leitor senti-los e vivê-los. Justamente por esse motivo essa experiência é profundamente real. Experimentar o outro dos mundos, segundo Blanchot (2011), e agir no mundo. Eis o que a literatura proporciona. Tudo se passa como se o tempo e a linguagem se constituíssem num devir-imagem em que o mundo se encontra refletido. Evocação do tempo como virtualidade que constrói a obra. A tarefa do escritor é buscar esse vazio inicial onde tudo começa. Realidade que exprime a profundidade desse fora sem intimidade onde tudo se encontra na superfície, num mesmo plano.



## Sensibilidade inteligente<sup>1</sup>

Não me lembro bem se é em *Les donnés immédiates de la conscience* que Bergson fala do grande artista que seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo. O pintor tem mais ou menos liberto o sentido da visão, o músico o sentido da audição.

Mas aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum o teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade (Lispector, 1999b, p. 228).

Em trânsito estrangeiro. Que não se habituasse. Que tivesse poucas noções utilitárias. Que conservasse os sentidos alertas e puros. Que se conservasse livre. Que não tivesse dados, a menos que fossem imediatos, para perceber a coisa em si. Que unificasse o mundo devolvendo-lhe o alcance de um todo e coincidissem com um fluxo. Se homem, esse único, fosse artista, descobrisse que há um símbolo utilitário na coisa pura que lhe é dada. Arte é purificação, arte é libertação. Faria arte se seguisse o caminho inverso aos artistas que passam por uma impossível educação. Se transfigurasse o pensamento, se sentisse a necessidade de transformar as coisas para lhes conceder uma realidade maior – se sentisse, enfim, necessidade de arte, então, quando ele falasse espantaria o homem. Diria coisas com a pureza de quem viu algo grande. Todos o consultariam como cegos e surdos que querem ver e ouvir. Tornar-se-ia um profeta do presente. Tornar-se-ia um inocente. Inocência de que se é feito.

---

<sup>1</sup> Publicado primeiramente como artigo em *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 118-144, 2015.

[...] quer se trate de pintura, escultura, poesia ou música, o único objetivo da arte é afastar os símbolos inúteis na prática, as generalizações convencional e socialmente admitidas, enfim, tudo que nos esconde a realidade, para nos colocar frente a frente com a própria realidade (Bergson, 1980, p. 82).

Realidade que só pode ser dada de imediato por um eu que sente, pensa, em uma intuição simples da vida – um conhecimento absoluto. Instala-se um movimento interior, que segue as ondulações do real. Realidade impregnada de espírito que tira de si mais do que possui e concretiza-se em criação e invenção. Abrir passagens entre territórios subterrâneos para pôr em prática um esforço totalmente novo e, para isso, “[...] seguir de tão perto quanto possível o próprio original, aprofundar-lhe a vida e, por uma espécie de auscultação espiritual, sentir-lhe palpitar a alma [...]” (Bergson, 2006c, p. 203).

Tempo feito de uma peça única que se revela um tempo que abarca todas as dimensões simultaneamente. Uma memória ontológica como uma espécie de experiência original, um começo que inaugura uma experiência em que as coisas não são ainda, como se tudo estivesse por acontecer. Abertura à ontologia do ser em devir; o real é um ser que é duração, continuidade indivisa e movente. Bergson propõe um método preciso para alcançar e conhecer essa realidade primordial de todas as coisas: instalar-se no ser que coincide com o movimento, através de um esforço intuitivo.

“Lembrar-se do que nunca existiu” e “Lembrança da feitura de um romance”, de Clarice Lispector, ilustram esse tempo que tece seu texto:

Escrever é tantas vezes lembrar-se do que nunca existiu. Como conseguirei saber do que nem ao menos sei? assim: como se me lembrasse. Com um esforço de memória, como se eu nunca tivesse nascido. Nunca nasci, nunca vivi: mas eu me lembro, e a lembrança é em carne viva (Lispector, 1999b, p. 385).

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas do piano.

Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita (Lispector, 1999b, p. 284-5).

O fazer da arte abre caminho para o horizonte do ser, um pensamento que busca uma compreensão radical da vida, que a acompanha em seu incessante movimento. Não visaria senão mostrar na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que impressionariam sentidos e consciências. O poeta exprime um estado da alma e do universo, que remete a todos os homens e só poderiam compreender, por uma observação de si próprios, aquilo que dizem de outrem. Outrem, para Blanchot (2007, p. 201), é o “[...] estrangeiro a tudo visível e a tudo não visível e que, no entanto, vem a ‘mim’ como fala, quando falar não é mais ver”.

Há, no artista, um olhar disperso que faz com que o pensamento seja invadido por aquilo que dá as costas. Olhar desinteressado para fazer tombar a morbidez das coisas. Desatenção em detrimento do domínio prático da vida. “Viver é aceitar dos objetos só a impressão útil para a eles reagir de modo adequado: as demais impressões devem se obscurecer ou esbater-se ou só nos chegam confusamente” (Bergson, 1980, p. 79). Há homens cuja função é a de ver e de fazer ver o que quase todos não percebem naturalmente. Estes são os artistas, são naturalmente distraídos e, por isso mesmo, conseguem extrair muito mais da realidade. “De fato não seria difícil mostrar que, quanto mais estamos preocupados em viver, tanto menos estamos inclinados a contemplar, e que as necessidades da ação tendem a limitar o campo da visão” (Bergson, 2006c, p. 157).

Condição para captar o “de dentro”, ou seja, fazer coincidir, entrar em contato e trabalhar no escuro irracional de uma escrita pensante. “Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional” (Lispector, 1999h, p. 21).

O bobo por não se ocupar com ambições, tem tempo para ver, ouvir e tocar no mundo. O bobo é capaz de ficar sentado quase sem se mexer por duas horas. Se perguntado porque não faz alguma coisa, responde: ‘Estou fazendo. Estou pensando’. [...] Ser bobo é uma criatividade e, como toda criação é difícil. [...] Bem-aventurados os bobos porque sabem sem que ninguém desconfie. Aliás não se importam que saibam que eles não sabem. [...] Bobo é Chagall, que põe vaca no espaço, voando por cima das casas (Lispector, 1999b, p. 310-11).

Realidade do bobo é a daquele que exacerba em contemplação, desvelando o em si. Além de qualquer intenção, só tenta extrair o significado profundo da vida, sua água viva e límpida. Ele é a imagem do ser sendo e, quando se torna mudo, trabalha a matéria-prima da vida, o tempo. Solitário, apega-se ao presente, ao trabalho alienado quando se conjuga nos três tempos. Mas é no presente mesmo que se ilumina uma lembrança: visibilidade do sensível aos olhos do insólito pensador. E ele apresenta inocentemente a eternidade, a duração de uma vida – a dele e a de todos. “O tempo corre, o tempo é curto: preciso me apressar, mas ao mesmo tempo viver como se esta minha vida fosse eterna” (Lispector, 1999b, p. 102).

Ele, o bobo, rompe o formal pensamento, não confirma uma identidade desenhada de fora porque vê em tudo apresentação. Salta da inteligência do domínio da palavra para dentro da coisa, fazendo uma verdadeira e dolorosa conversão do espírito, contrária a qualquer tipo de relaxamento. Se a língua não traduz o real, o momento intuitivo remete à intensidade do real, percebe nas coisas o puro prazer, desorganizando as horas e as sucessões. E depois de entrevisto,

dá vazão àquilo que no cotidiano passa por debaixo dos olhos. E vem a lucidez após o estilhaçamento, por meio de uma memória ainda nebulosa, que por fim compõe uma tessitura de fios efêmeros. Necessária memória imediata ao espírito, preenchendo e ligando a antiga separação: pela sensibilidade, com lembranças, relacionando os instantes e interpenetrando o futuro no passado no presente.

Dizer o quê? A agonia de ser o que se é, interrogando o instante através da palavra vinda da sensação, única, momentânea, que é invisível aos olhos. Mas, ainda assim, o que se vê é o que se sente e o que se vive, porque viver não é especular, a vida exige que se tire proveito da matéria (Bergson, 2006c).

Personagem marcado por “não pertencer” a lugar algum, incapaz de erguer suas vozes e articulá-las num discurso, porque sua expressão é a expressão do inefável da própria vida, produzindo uma espécie de experiência de uma “falta de construção”. Lugar nascente. O fazer da arte e, essencialmente, a literatura constitui-se na experiência de uma realidade aguda. A experiência da escrita é levada às últimas consequências quando a linguagem deixa de ser representativa e adquire potência de dizer o indizível. Experiência-limiar porque representa uma nova origem para o pensamento que escapa a todos os movimentos e oposições da razão. Experiência que é a afirmação da qual tudo escapa, o pensamento não se deixa pensar, e não se pode mais parar.

O gesto de escrever não pode ser dito de um escritor, pois não há um eu no centro que seja a fonte da ação. Também não se esgota nas experiências vividas, porque ocorre num plano impessoal. Um em si virtual. O que o escritor faz é captar movimentos, ritmos, velocidades, pontos de intensidade, seguindo os meandros da intuição. Para Deleuze e Guattari (2005), a obra de arte, como a literatura, é um bloco de sensações, composto de perceptos e afetos, que existem por si, independentemente daqueles que os experimentam. Não se

confundem com percepções e sentimentos, pois ultrapassam o plano do vivido, transbordando aquele que é por eles atravessado. Território que cria um campo problemático, imediato e singular que escapa aos sistemas representativos. Assim, a literatura:

[...] só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança. As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (Deleuze, 2004, p. 13).

A literatura torce a linguagem até produzir fendas no seu uso cotidiano, abrindo um campo em que a vida do autor dá lugar ao que Deleuze (2002) denominou “uma vida...”, sua dimensão de acontecimento singular que transcende o Eu. Impessoal que escapa à apreensão pela pessoa e transpõe os limites impostos por sua história pessoal. Afirma Bergson (2006a) que, sempre que o equilíbrio sensório-motor é perturbado, abre-se uma fenda, inibem-se as ações e reações da vida prática e articula-se a intuição vivida: uma memória ontológica, fluxo movente da vida interior que coincide com o próprio ser. A intuição apreende no presente dotado de uma espessura temporal um passado contraído, que se inclina para um futuro, numa espécie de simultaneidade do tempo que é a realidade das coisas que se escoam para fora.

É nesse sentido que, para cartografar a escrita, é preciso habitar um território que não era habitado antes: o de dentro enquanto fora onde se pode operar. A “[...] cartografia visa a ampliação de nossa concepção de mundo para incluir o plano movente da realidade das coisas” (Escóssia; Tedesco, 2010, p. 92). Exige, portanto, que o escritor se instale na temporalidade pulsante, anterior que se

prolonga nos momentos seguintes em um movimento contínuo e sempre recortado pelos instantes, no momento mesmo em que se escreve. “Estou viciada em viver nessa extrema intensidade. A hora de escrever é o reflexo de uma situação toda minha. É quando sinto o maior desamparo” (Lispector, 2010, p. 42).

Corpo exposto a iniciáticas investidas da experiência do fora. Clarice cria daquilo que do fora a atinge interiormente. É porque escrever é sentir e agir no fora onde as palavras agem, revertem o interior no exterior, constituindo uma superfície onde todas as imagens e sensações circulam (Levy, 2011). Os que não conseguem acompanhar o movimento assim, dele não deveriam tomar parte: “Quem me acompanha que me acompanhe: a caminhada é longa, é sofrida mas é vivida” (Lispector, 1973, p. 22).

Experimentar o fora por meio da literatura é, portanto, experimentar a realidade de um tempo que é concebido como a inversão da concepção tradicional de tempo, onde não há um antes, um agora e um depois; nele tudo ocorre simultaneamente. Passado e presente caminham juntos como duas faces de uma mesma moeda, em que a imagem é presente e passado. Imagem virtual, que Bergson chama de lembrança pura. O que ocorre é um encontro imediato com o passado – a memória ontológica – e, assim, revela-se um tempo que abarca todas as suas dimensões simultaneamente. Essa imagem tempo ilumina a intuição. É onde o artista pode ver o tempo jorrar no cristal como desdobramento.

Eis o que Deleuze (2011, p. 115) diz desse tempo originário que é a dobra do fora:

Durante muito tempo, Foucault pensou o lado de fora como uma última espacialidade, mais profunda que o tempo: foram suas últimas obras que lhe permitiram colocar o tempo no lado de fora e pensar o lado de fora como tempo, sob a condição da dobra.

A dobra é a memória: memória do lado de fora que duplica o presente e que não se distingue do esquecimento. Tempo como sujeito, que dá ser ao que não era, abrindo um plano de forças que dá existência às coisas. Alçada ao universo do fora, a intuição realiza um trabalho de invenção. Percorre múltiplos circuitos, em sucessivos relances dos instantes nunca completados, sempre lançados e relançados, realizando diferentes construções, cujo resultado é uma criação sem modelos. Criação que refaz a cada instante o tecido da memória e aquele que escreve.

Afirma Bergson (2009) que o escritor é guiado pela intuição original que apreende aquilo que, com elementos insuficientes, a inteligência não deixa entrever. Usaria, nesse percurso, imagens linguísticas para expressar-se sobre seu sentimento mais profundo acerca da vida, da realidade absoluta, instalando-se na flexibilidade da linguagem, desnordeando os símbolos linguísticos, os quais se conectam com a operacionalidade cotidiana da vida. Clarice corrobora a ideia de Bergson, e dirá:

[...] entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura, que deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia, e a moça de dezessete anos lia e relia o livro (Lispector, 1977 *apud* Moser, 2011, p. 629).

Leitor tradicional que procura compreender através de um pensamento que descreve o objeto de fora ou o entende apenas como objeto de análise e interpretação. A inteligência voltada apenas para a ação apreende o real usando o método fotográfico através da tomada de instantâneos do movimento, para logo em seguida imobilizá-lo e reproduzi-lo. É preciso subverter o trajeto habitual do pensamento lógico, pois escrever ou entender não se faz por intermédio do racio-

cínio. “Será que isto que estou te escrevendo é atrás do pensamento? Raciocínio é que não é. Quem for capaz de parar de raciocinar – o que é terrivelmente difícil – que me acompanhe” (Lispector, 1973, p. 37).

Afirma Deleuze (1999) que a intuição é o fio metódico nas relações entre a duração, a memória e o impulso vital. Intuição como ato vivido, meio de compreensão da realidade que dura e que a cada momento cria algo novo. Esse é o tempo real em que o passado faz corpo com o presente e esse, desde sempre, se liga ao futuro num movimento contínuo de mudança.

É preciso todo um trabalho de desobstrução para abrir o caminho para a experiência interior. E o procedimento para conhecer esse movimento, que é a própria realidade, assumirá o nome de intuição quando versar sobre o espírito. Essa experiência pode ser chamada visão; esforço de se transportar para o interior das coisas; aprofundamento sensível que apreende o interior da matéria, então as articulações da inteligência se superpõem às da matéria, coincidindo com o que ela tem de singular. Possibilidade de ter a realidade como ela é (Bergson, 2006c).

Então a realidade se transfigura:

Transfiguro a realidade e então outra realidade, sonhadora e sonâmbula, me cria. E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas, eu obra anônima de uma realidade anônima só justificável enquanto dura a minha vida. E depois? Depois tudo o que vivi será de um pobre supérfluo (Lispector, 1973, p. 24).

Já não é possível fazer significar esse modo de que cada coisa parece ser o sinal de outra coisa. O que se obtém são imagens que vêm de outro lugar e fazem uma ruptura com a linearidade do tempo, recuperando uma outra realidade. Irrupção de novos tempos que se situam fora do tempo da narrativa supostamente principal.

Há, portanto, duas maneiras profundamente diferentes de se conhecer uma coisa. É o que Bergson (2006c) mostra em “Introdução à metafísica”. Uma implica que se deem voltas em torno dessa coisa e dos símbolos que usamos para exprimi-la. A outra requer que se crie uma coincidência com o objeto, em cujas circunstâncias ele não é mais apreendido de fora, nem a partir de nós. E nessa maneira é capaz de chegar ao absoluto. Ele será apreendido de dentro, em si. Em absoluto. Não se prende a nenhum ponto de vista, nem se prende a um símbolo. Fim da separação conhecedor-conhecido, pois há coincidência, é perfeitamente aquilo que é. Então, absoluto e infinito se identificam, uno e múltiplo são por definição um infinito. Unicamente a intuição pode apreender uma história longínqua, de tempos contraídos no presente, nos quais cada instante contém uma vida inteira.

Para Clarice, também há “Dois modos”:

Como se eu procurasse não aproveitar a vida imediata, mas sim a mais profunda, o que me dá dois modos de ser: em vida, observo muito, sou ativa nas observações, tenho o senso do ridículo, do bom humor, da ironia, e tomo um partido. Escrevendo, tenho observações por assim dizer ‘passivas’, tão interiores que se escrevem ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo. É por isso que no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mil, me sinto fatal a despeito de mim (Lispector, 1999b, p. 319).

No primeiro, conhecer uma realidade seria encaixar essa realidade em uma variedade de conceitos já prontos, “[...] dosá-los e combiná-los entre si até obter um equivalente prático do real” (Bergson, 2006c, p. 205). A linguagem é um produto da inteligência, concebida por essa forma de conhecer, cujas regras são alheias à apreensão do real. Linguagem abstrata, que fala, inconscientemente, no figurado, usando a metáfora. Enquanto no mundo espiritual a linguagem imagética fala no sentido próprio; imagem que procura apenas

sugerir, e assim, dar a visão direta. Aspira-se a uma linguagem que faça um desvio do pensamento conceitual e reinstale-se na direção do divino – espírito que se inscreve no *élan* vital. Tentativa de afastar o conhecimento vago armazenado nos conceitos usuais transmitidos pelas palavras. Contudo, a experiência interior não encontrará uma linguagem apropriada; terá que voltar ao conceito, mas agora, acrescentando a imagem original. Com efeito, alarga-se e se flexibiliza o conceito. Pretensão da linguagem de reconstruir a realidade (Bergson, 2006c).

Nesse sentido, apreender essa imobilidade incessante implica dilatar o pensamento para além do já pronto. A intuição remete à criação, leva imediatamente a uma emoção criadora análoga à da arte. A intuição mobiliza a inteligência na direção daquilo que, para ela, é inalcançável. Então, a intuição torna-se a visão da totalidade, visão do espírito pelo espírito. Experiência que transfigura o pensar filosófico, o qual, ao invés de visar ao alcance de um todo a partir de suas partes justapostas, instala-se num ponto único onde os sentidos últimos do real podem ser apreendidos de uma só vez, em toda sua simplicidade e singularidade. Gesto criador que é tido em todas as suas acepções como um ímpeto de fazer com que a inteligência salte para fora de si mesma, rumo à intuição reveladora que acompanha o movimento inesgotável do ser. Que se propaga incansavelmente na duração e, finalmente, quando o esforço alarga a inteligência, faz coincidir o Eu do artista com o real, o próprio da vida.

Assim o escritor, sendo um artista, oferece ao mundo uma percepção mais completa da realidade, graças a um certo deslocamento da atenção prática do universo que se volta para aquilo que praticamente de nada serve. A intuição pode converter-se no princípio de uma ação transformadora capaz de promover uma elevação do homem, dar-lhe a potência de agir e viver (Bergson, 2006c). É pelo fazer da arte que o real revela essa parte profunda do Eu e vê a

individualidade das coisas e dos seres, que não são materialmente úteis e escapam sempre.

[...] meus ensaios são longos poemas em prosa, onde exercito ao máximo a minha capacidade de pensar e intuir. Nós, os que escrevemos, temos na palavra humana, escrita ou falada, grande mistério que não quero desvendar com meu raciocínio que é frio (Lispector, 1998c, p. 93).

Raciocínio que prende ao mundo das ideias. O movimento da intuição instala-se de imediato, por dilatação do espírito, na experiência preñe de revelações, e o método apreende “[...] um conhecimento prático da realidade” (Bergson, 2006c, p. 213). A vida em movimento é continuidade ininterrupta de imprevistos, novidades, enfim, realidade. E intuir é a única forma de se apreender o acontecimento ou o que está em preparação.

[...] estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É mais uma sensação atrás do pensamento (Lispector, 1973, p. 81).

Tarefa árdua, mas que desvela o espírito quando a intuição torna a inteligência lúcida, mantendo-a em alerta contra sua vocação intrínseca de matematizar e simbolizar o real. Experiência que transfigura completamente nosso pensamento, que se instala num ponto único onde os sentidos últimos do real podem ser apreendidos de uma só vez em toda sua simplicidade.

Em verdadeiro processo de criação (Lispector, 1973, p. 21):

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnais desejos de realização, e tudo isso é uma prece de

missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação.

Clarice escreve em uma escuridão criativa. Escuridão lúcida: “Mas eu mesma estou na obscuridade criadora. Lúcida escuridão, luminosa estupidez” (Lispector, 1973, p. 40). Solidão de uma introspecção para fora, às cegas. Tornar-se impessoal, um eu sem nome que escuta na escuridão luminosa dos corpos, também sem nome, em estado de intensidade, abrindo uma memória no corpo e conseguindo arrancar dele audições que fazem agenciamentos. Sentir como quem não tem um Eu. Não mais representação, mas agenciamentos no acaso dos encontros de corpos, no acaso do devir. Com efeito, nesse percurso algo se produz: “Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa” (Lispector, 1999f, p. 36). Num agenciamento, o presente é sempre criação. Criação bergsoniana, presente e sempre contínua. Modos de expressão que criam territórios existenciais. É a produção de acontecimento, intensidades, por meio de uma maquinaria.

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. Sou um objeto que cria o objeto e a máquina cria a nós todos (Lispector, 1973, p. 104).

Metáfora alguma daria conta das imagens advindas por meio de um esforço criador: imagens que mudam, fazem ondulações, dançam entre si, enriquecem com detalhes a percepção e viabilizam a mobilização da consciência para o ponto preciso no qual se inscreve a intuição. E através de suas imagens imediatas, a intuição coincide com a realidade imediata da vida, aprendendo-a em seu movimento.

As palavras de Ângela são antipalavras: vêm de um abstrato lugar nela onde não se pensa, esse lugar escuro, amorfo e gotejante como uma primitiva caverna. Ângela, ao contrário de mim, raramente raciocina: ela só acredita (Lispector, 1999h, p. 37).

Tem-se um texto abertamente antirracional que recai nas profundezas em que se encontram as raízes do gesto criativo. O que importa mais não são as palavras, porque a escrita posiciona-se para além de um centro como polo que irradia sentidos. Importa mais a ausência de signos fechados, os vazios, os silêncios, os êxtases, a alegria, a morte. Silêncios, vazios, lacunas não estão vinculados à angústia, mas à “alegria tão profunda” (Lispector, 1973, p. 7). É no silêncio subterrâneo que se ouve o pulsar das forças, como a atmosfera de uma noite escura que conduz a um momento especial, àquele cristalizado na imagem da natureza envolvida no corpo.

Martim libertou-se da linguagem e a lançou numa zona de silêncio e escuro: ecos do que só pode ser alcançado em plenitude. “O silêncio não é o vazio, é a plenitude” (Lispector, 1999h, p. 56). Plenitude é ter atingido o divino, o sentir conectado com todas as coisas, livre de toda a baixeza de colocar sentidos. De ser sem palavra, deve tocar a coisa e tornar-se através da palavra. Coincidir é sentir, sentir é inventar, inventar o tempo perdido. Assim, Martim, em gesto de transgressão, perde a linguagem, na tentativa de construir outra realidade através da escrita. Não uma escrita de rememoração, mas um relato de “uma impossibilidade tocada. Um homem no escuro era um criador. Na escuridão as grandes barganhas se fazem” (Lispector, 1999e, p. 222).

Martim, como Clarice, está à procura de uma linguagem que reconstrua o mundo. Com esse gesto, ele também se inocenta de seu crime que fora matar a “linguagem dos outros”. Invenção, porque, como se diante do papel branco, a tarefa não fosse apenas anotar o

que já existia, mas criar algo a existir. A reconstrução do mundo vem por meio da palavra, “[...] porque eu acho que a literatura não é literatura, é vida vivendo” (Lispector, 1965 *apud* Moser, 2011, p. 391).

As primeiras palavras de Martim vêm em clichê:

Como ‘joias’, pensou, pois ele sempre tivera uma tendência geral a comparar coisas com joias (Lispector, 1999e, p. 42).

Suas primeiras palavras ainda vinham de seu modo de se instalar no pensamento abstrato, aquilo que fazia imitar e seguir tudo sempre igual. Antes de dizer a palavra:

[...] tudo o que lhe parecera pronto a ser dito evaporava-se, agora que queria dizê-lo. Aquilo que enchera com realidade os seus dias reduzira-se a nada diante do ultimato de dizer. [...] Mas para escrever estava nu como se não lhe tivesse sido permitido levar nada consigo. Nem mesmo a própria experiência (Lispector, 1999e, p. 171).

A palavra ausente que o sustentava era essa coisa divina. Caminhava, viajava, perguntava. Talvez ele fosse mesmo um nômade estrangeiro. De seu contato com as pedras, o sol reluzente, as vacas do curral, os cavalos, em meio ao imenso deserto, conjugavam-se a uma “impossibilidade tocada” e, então, começava a ver com a acuidade da estranheza. Sua tarefa: subir à montanha para manter-se à altura e ver. Aos poucos a palavra começava a ser ele, era o que o sustentava, era a própria energia e o modo como respirava.

Então aconteceu que Martim sabia qual era a primeira coisa a procurar saber mas não conseguiu dar-lhe um nome. Pareceu-lhe mesmo que só saberia o nome no instante em que a obtivesse, como se uma pessoa só soubesse o que procurava quando a achasse. [...] escreveu ‘Aquilo’, pois o que ele conseguia era aludir. E releu a frase. [...] A frase ainda úmida tinha a graça de uma verdade. E ele gostou dela com um alvoroço de criação. É que reconhecia nela tudo o que quisera dizer! [...] se com

essa frase eu pelo menos cheguei a sugerir que a coisa é muito mais do que consegui dizer, então na verdade eu fiz muito: eu aludi! E então Martim ficou contente como um artista: a palavra ‘aquilo’ continha em si tudo o que ele não conseguira dizer! (Lispector, 1999e, p. 176-7).

Seria essa a nossa máxima concretização: tentar aludir ao que em silêncio sabemos? (Lispector, 1999e, p. 173).

E se fosse esta a palavra – seria então assim que ela acontecia? Então tivera ele que viver tudo o que vivera para experimentar o que poderia ter sido dito numa só palavra? Se essa palavra pudesse ser dita, e ele ainda não a dissera. Andara ele o mundo inteiro somente porque era mais difícil dar um só e único passo? se esse passo pudesse ser dado (Lispector, 1999e, p. 245).

A escrita, quando fundada na experiência, atinge a essência do real. Mas, por sua impossibilidade de abarcar toda a realidade, encontra, justamente aí, sua condição de prosseguimento. Experiência em caráter de abertura, com suas soluções sempre incompletas, provisórias, mas com a possibilidade de tocar o fundo, que equivale a encontrar o grande significado, onde o que prevalece é a sensação (Bergson, 2006c). Escrever, portanto, é experimentação indissociável do fazer e do ser. Escrever era experimentar, a matéria a pesquisar eram os afetos, as sensações, as intuições pelo simples fluir da vida. Seu único método: manter-se perplexa, em estado de pergunta no oco da vida (Borelli, 1981). Linguagem de Clarice fruto de uma experiência com ela mesma e o mundo. Escritor que conhece e se produz ao mesmo tempo e, produzindo, simultaneamente, o mundo. A escrita constitui, portanto, uma fonte de invenção de si e do mundo, uma espécie de matéria-prima do processo de invenção.

[...] para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E, para escrever o único estudo é mesmo escrever. [...] cada vez que vou escrever, é como se fosse pela primeira vez. Cada livro meu é uma estreia penosa e feliz. Essa capacidade de me renovar toda à

medida que o tempo passa é o que eu chamo de viver e escrever (Lispector, 2010, p. 128).

Assim, por meio da escrita, Martim constrói um mundo, perguntando, perguntando, perguntando – até que um mundo fosse se formando em resposta: “Sim. A reconstrução do mundo” (Lispector, 1999e, p. 136).

Clarice, como Martim, redimensiona seu impulso para “de dentro” reconstruir a linguagem e o mundo. Somente quando a alma desfocada desce às profundezas, lá onde o significado humano cessa, as ideias pronunciadas do impronunciável dão vida à linguagem, com a invenção do nome oculto. A ideia radicalmente nova provinda de uma intuição começa por ser obscura, e o primeiro movimento é de dizê-la incompreensível. Contudo, de obscura ela dissolve problemas julgados insolúveis, seja porque desaparecem ou se colocam de outro modo (Bergson, 2006c).

Ambos têm a dimensão onde reside a ideia: “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. [...] A aura da coisa vem do avesso da coisa. [...] A coisa é pelo avesso e contramão” (Lispector, 1999h, p. 107). Além de ser pelo avesso e contramão, a coisa rasura:

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu.

Mais misteriosa do que a alma é a matéria. Mais enigmática que o pensamento, é a ‘coisa’. [...] 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.

[...] essa coisa pensa. Estou precisando urgentemente de nascer. Está me doendo muito. Mas se eu não saio dessa, sufoco. Quero gritar. Quero gritar para o mundo: Nasci!!!

E então eu respiro. E então eu tenho a liberdade de escrever sobre as coisas do mundo (Lispector, 1999h, p. 104).

[...] Ângela se apaixonou pela visão das ‘coisas’. As coisas são para ela uma experiência quase sem a atmosfera de algum pensamento ou máxima constante. No entanto, quando observa as coisas, age com um liame que a une a elas.

[...] Quando eu vejo, a coisa passa a existir. Eu vejo a coisa na coisa. Transmutação. Estou esculpindo com os olhos o que vejo. A coisa propriamente dita é imaterial. O que se chama de ‘coisa’ é a condensação sólida e visível de uma parte de sua aura. [...] A aura desta flui e reflui, se omite e se apresenta, se adoça ou se encoleriza em púrpura, explode e implode (Lispector, 1999h, p. 105-106).

Rasurar para voltar a ser peça única. A “coisa” – aquilo que liga um em si ao universo – joga no esquecimento que desterritorializa e se prolonga num campo movente. O que é essa continuidade? Afirma Bergson (2006a, p. 51): “[...] a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração”. Um livro deveria ser como uma memória melodiosa que compacta os tempos, que os rasura, e o que resta é um fundo musical que se ouve de olhos fechados. Então, vê-se apenas a continuidade daquilo que fez uma transição ininterrupta da coisa, sem divisibilidade, sucessão, separação.

Bergson diz que a emoção criadora de ideias se espalha por toda a natureza. A coisa, o objeto divino que, em seu esquecimento e traço de origem apagado, rola até os dias atuais e rasura os significados. Sempre, constantemente, redesenhando seu valor, agora ligado à sua apresentação sempre no presente. Para penetrar o invisível, sentir. Aquele que sente descobre o mundo como exterioridade visível. Uma intuição, olhar de grande alcance, revelando o que está perdido e a espera no tempo. Aquilo que o olho esqueceu

está numa sensação perdida, um modo outro de olhar alargado pela sensibilidade do corpo.

Alguna coisa acontecia que eu não conseguia entender a olho nu. E de novo o desejo voltou. Dessa vez os olhos se angustiam como se nada pudessem fazer com o resto do corpo que se desprendia independentemente (Lispector, 1981, p. 75).

Procura inteligente do corpo: entrar em coincidência com toda a natureza, a matéria de criação de todas as coisas. Contemplação na procura de uma nova forma de apreensão da realidade que propõe ao homem uma experimentação, que faz emergir uma espécie de vidência, elevando assim as forças abaladas depois do deslocamento do Eu. É, pois, com o corpo que procura apreender a intensidade do silêncio da memória esquecida, que com sua “sensibilidade inteligente” alcança uma graça de invenção.

A intuição é o método que busca o movimento de duração das coisas. Movimento como vitalidade (Deleuze, 1999). Na tentativa de buscar o elo perdido, desvenda o invisível, uma exterioridade, o fora da obra. Tangenciar esse tempo que escapa só é possível através de uma “sensibilidade inteligente” – o esforço intuitivo que coincide com aquilo que escorre: a realidade da vida. Inventar, fabular pelo plano da “sensibilidade inteligente” aciona potências impessoais, ao invés da imaginação, da percepção ou da lembrança. Com efeito, a feitura do texto sugere o movimento da intuição, a partir do que ocorre nos encontros, o inesperado, o estrangeiro, a surpresa e todas as figuras de invenção de um tempo perdido. Trata-se de redescobrir o tempo perdido e inventá-lo e, de modo recíproco, a indissociável invenção de mundos para além dos mundos já constituídos.

Clarice trabalha compondo-se com esse espaço-tempo deslizando, marcado por traços que se desvanecem e se deslocam por

ressonâncias, contágios, alianças, no âmbito do rizoma e do nomadismo. Intuição como rizoma, antes de interpretar e significar, cria um número infinito de conexões, ocupando imprevisíveis dimensões em incontáveis linhas de fuga (Deleuze; Guattari, 2004b). Textura nomádica que implica um movimento sem qualquer referência a um centro de origem ou um destino predeterminado, exatamente como as linhas de fuga propostas por Deleuze. Abertura ao tempo do acontecimento, à espera para que os signos possam ser completados e traduzidos no presente dos encontros, com uma disposição a perder tempo – quando perder tempo é ganhar mais intimidade com a evolução criadora da duração (Alvarez; Passos, 2010).

Cartografar uma escrita governada por um fluxo de palavras, em continuidade fragmentária, segundo o percurso da intuição, é instaurador de descontinuidade e constantes movimentos abruptos e inesperados, na medida em que se apoia num convívio de múltiplos e ambíguos sentidos. Nesse sentido opera via ruptura e infinitas conexões, em metamorfose contínua:

[...] alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar [...] Escrever, fazer rizoma, aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo o plano de consistência em uma máquina abstrata (Deleuze; Guattari, 2004b, p. 20).

Metamorfose que desterritorializa de acordo com a expansão das linhas do rizoma: direções imprevisíveis, flechas lançadas e esquecidas, recolhidas, quando, por razões intrínsecas, entram em ressonâncias; enfim, linhas melódicas do tempo primordial, que não cessam de interferir umas nas outras.

Linhas de fuga se dispersam, multiplicam-se e refletem o percurso da criação. Como emaranhado de fios, fluxos que amalgamam as ideias no texto, que implica separação ou desfalecimentos dos fios que constituem as linhas de fuga:

Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias (Lispector, 1999d, p. 12).

Não se oferece como ponto de sentido predeterminado. É antes um esboço como lugar de ruínas, sentidos que se constroem e se multiplicam na medida da composição das configurações, nas possibilidades combinatórias de fragmentos de suas ressonâncias. O resultado é um texto feito de lacunas, buracos, indeterminações: “Escrever em ruínas, destroços da alma como se estivesse dormindo” (Lispector, 1999h, p. 19).

É feitura do texto que percorre linhas e trajetos de um mapa aberto, conectado em diferentes pontos, feito de múltiplas entradas e sujeito a constantes modificações. Ideias que ressurgem em outro lugar, composições que reutilizam elementos para reinventar formas e puros conteúdos, ou uma tessitura de trechos em aparente desconexão. De repente Ângela diz:

Estou pintando um quadro com o nome ‘Sem Sentido’. São coisas soltas – objetos e seres que não se dizem respeito, como borboleta e máquina de costura (Lispector, 1999h, p. 42).

A voz que escreve não mais eu ou não eu, exterior ou interior, apenas uma máquina desejante que aborda o inconsciente através de um processo esquizo, que desterritorializa qualquer sentido, porque os fluxos desse processo se desvanecem, retornam, desarranjam, conjugam-se, transbordam, “[...] um inconsciente-máquina e que descobre elementos últimos do inconsciente que já não são nem figurativos nem estruturais” (Deleuze; Guattari, 2006, p. 285). Há sempre qualquer coisa que chega do horizonte e não do interior, e abre um espaço-tempo, onde o que se produz são outras coisas. Um personagem, um animal, são fluxos; ideias, palavras, sensações são

fluxos; fluxo de pensamento, instantes da captura de uma intuição, encontrando aí um fragmento de intensidade atingida em seu mais alto grau de potência. É afeto puro, sem recordação.

Assim: “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agri-mensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (Deleuze, 2004, p. 13). Um livro apresenta a imagem do mundo, antes de querer dizer alguma coisa é atravessado pelo devir e se faz pensamento. É apenas uma escrita que está em movimento, pulsação, ideias voltando, fazendo um movimento de fora para dentro e também de dentro para fora, livres, soltas, no vaivém contínuo, sempre no presente, apresentando uma realidade intrínseca. Movimento que vai fazer a ideia, abrindo campo livre de significações, sem lado certo, escapando da totalização significativa, porque a intuição corrige a inteligência.

Então, o que se produz é uma escrita que cria palavras em fluxo como uma espécie de corrente de água viva, em que as palavras são transportadas por imprevisíveis direções: “Para onde vou? e a resposta é: vou” (Lispector, 1973, p. 32). Fluxo ininterrupto, ouve-se no silêncio subterrâneo o pulsar das coisas em fundo melodioso: “Estado de graça” que é [...] como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe. E que às vezes vê-se nele [...] a profunda beleza, antes inatingível de outra pessoa” (Lispector, 1999b, p. 91). Busca do sublime que se movimenta em direção à plenitude. Momento especial, aquele cristalizado na imagem da natureza e do eterno.

O importante nunca foi acompanhar o movimento que passa, mas instalar-se no fluxo e fazer o próprio movimento, numa cartografia de intensidade que sustenta o trajeto composto por uma diversidade de linhas, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Espaço aberto que produz movimentos intensos, mas também conjugações de elementos intensificadores dos instantes privilegiados de um tempo que escoar e leva a desdobramentos.

Assim, o processo de feitura do texto revela um plano coletivo de forças; campo informe: forças e devires que imprimem uma relação transversal. Campo coletivo de forças, enquanto zona de multiplicidade e impessoalidade (Schérer, 2000). As relações são estabelecidas entre dois planos: o plano de forças e o plano de formas que produzem a realidade; o plano de imanência (Deleuze; Parnet, 1998) em que as forças entram em relação: relações de movimento e de repouso, de velocidade e lentidão, entre elementos não formados, moléculas e partículas levadas por fluxos. Ao escritor cabe deixar-se levar por esse plano coletivo que permite acompanhar as modulações e individualizações do texto.

O escritor habita esse território instalando-se na temporalidade pulsante: momento presente que carrega um momento anterior. Aí, inibe-se a conexão sensório-motora, e a memória e a percepção passam a trabalhar em conjunto: a memória duplica a percepção em imagem perceptiva e imagem virtual, assim, a memória dirige à percepção imagens que se assemelham a ela. A intuição articula-se em torno dessas duas imagens, coloca-as de súbito na matéria, coincidindo com o objeto percebido. Circuitos sucessivos e cada vez mais amplos forjam a ideia que irradia o texto: “A intuição nos leva a ultrapassar o estado da experiência em direção às condições da experiência real. [...] busca a experiência em sua fonte” (Deleuze, 1999, p. 18). Afirmção de uma virtualidade que se atualiza e, para a qual, atualizar-se é inventar, não descobrir. Atingir o virtual é construir em um movimento em que a escrita não se reconhece, mas inventa-se. Instauração de uma espécie de campo nascente.

Clarice cria uma geografia muito particular: o lugar do eterno-presente – “um lugar enfeitado” (Helena, 1990, p. 74). Algo afeta o corpo no movimento insólito dos instantes que arrasta para um ponto preciso onde se apreende algo numa intuição. Lembranças de memória ligam os instantes uns aos outros e intercalam o pas-

sado no presente. Memória que é uma contração da matéria e faz surgir a qualidade, e que dá uma duração ao corpo (Deleuze, 1999). Ali, onde algo se agita, rompe com o sentido estabelecido e traz outros com o seu desaparecimento. O único tempo é o instante-já, se metamorfoseando sem cessar: “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância” (Lispector, 1973, p. 13). Ali, a percepção se amplia, viaja percorrendo circuitos, flutua no campo, sobrevoa, muda de plano, produzindo o texto. Escrita que narra o presente, no qual acontecimentos não terminam, mas continuam e continuam em um eterno sempre, intercambiando instantes do Agora que, colados, formam uma tessitura de sensações que vão escrevendo o texto.

Nem passado, nem futuro, nem presente; um tempo coexistente que revela as coisas se fazendo na imagem cristal. Superfície de inscrição, onde tudo sempre se inicia como primeira vez, sempre no agora, um se fazer continuamente. O escritor é aquele que se arrisca a perder o uso da palavra na relação com as coisas; é nesse tempo mítico que sua escrita se inaugura. É através de um ato de “desobediência”, um ato inaugural executado no limiar do mal-estar do corpo, que faz fugir de si esse mundo e faz fugir a si o mundo. Desconstrução e criação como metas desse percurso. “Da desconstrução do mundo dentro de si, ele passaria à reconstrução da Cidade, que era uma forma de viver e que ele repudiara com um assassinato [...]” (Lispector, 1999e, p. 136).

Poder ver a partir do que sempre estivera ali, porém esquecido. “Há um modo de ver que arrepia. O óbvio esquecido e espartano: vence o mais forte” (Lispector, 1999h, p. 158). Necessita de um olhar que apreende por dentro, entre, através, no fundo. Quem se aprofunda vê o invisível, e o olhar é o instrumento necessário, que,

depois de usado, é jogado fora. “Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora” (Lispector, 1999d, p. 51). A coisa deixa-se ler nos contextos escuridão-lucidez, assim como coisa espelho capturada pelo olhar. Olhos como abertura que refletem a luz da coisa e aí iluminam um conhecimento. Mundo é óbvio, mas o óbvio não exaure a coisa vista, pois: “Se se disser apenas ‘o ovo’, esgota-se o assunto, e o mundo fica nu” (Lispector, 1999d, p. 53). Somente a intuição alarga o olhar para enxergar a coisa pelo aparelho viciado. Não se trata mais de olhar, mas abrir os olhos para as relações de ideias, fazendo emergir uma espécie de pressentimento. O terceiro sentido, segundo Barthes (2009, p. 50), aquele que vem “a mais”, que a inteligência não consegue absorver bem, teimoso e figurativo, esquivo:

[...] abre o campo do sentido totalmente, isto é, infinitamente [...] parece estender-se para lá da cultura, do saber, da informação; analiticamente, tem algo de irrisório; por causa de se abrir ao infinito da linguagem, pode parecer limitado ao olhar da razão analítica; é da raça dos jogos de palavras, das brincadeiras.

Poética que questiona o olhar como desvendamento na procura da materialidade primeira. O que faz ver é um deslocamento no qual o eu desfocado produz a revelação. Mergulho na matéria primeira do Eu: real, tempo pulsante, massa informe de projetos remotos. Nesse instante, um golpe instaura um processo de conhecimento que tenta capturar a coisa cotidiana na sua inteireza. Aprofundar-se no que há de desordem no dentro-vivo. Golpe que entorpece o cotidiano, porque o imperativo para poder enxergar e conhecer só se dá na condição de desobediência da ordem estabelecida, porque afinal “quem entende desorganiza” (Lispector, 1999g, p. 126).

Instalar-se no interior túmido do movimento das coisas, onde as soluções definitivas do mundo ordenado não têm lugar. Lugar em desequilíbrio, na troca de potências, na circulação de novos elementos entre os corpos, em posição esquizo de manter-se ligado por uma parte do corpo. “[...] o esquizo é alguém descodificado, desterritorializado” (Deleuze, 2000, p. 35), que na latência, no primário da vida encontra o devir-criança (Deleuze, 2004) ou a infância do homem (Agamben, 2008a). E com essa intensa leveza se faz a vida.

Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança [...]. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo (Lispector, 1981, p. 70).

O procedimento da escrita de Clarice é sua própria experiência do percurso intuitivo. Despoja-se das construções, das instituições na tentativa de recriar um “pré-pensamento” e, então, guia-se por um ato de intuição vivido que lhe confere instalar-se na flexibilidade da linguagem. É intensa a textura das coisas, elas são sempre mais amplas do que a percepção consegue alcançar, e só o sentir alarga a inteligência. Esforço de subverter a inteligência e usar imagens linguísticas para expressar seu sentimento mais profundo acerca da vida.

Então, as palavras deslocam-se de seu fundo de imobilidade para planarem sobre o movimento, e a escrita expressa a singularidade fluida da palavra que entra em contato com a duração, via intuição, e a descreve sem imobilizá-la. Inebriada pelo tempo pulsante, a palavra torna-se flexível e caminha contra sua função, opera entre imagens literárias que dançam entre si porque acompanham o movimento pertinente do ser se fazendo.

Clarice, assim, liberta-se da rigidez conceitual da linguagem inflexível, subverte-a e, assim, cria “[...] representações flexíveis,

móveis, quase fluidas, sempre prontas a se moldarem pelas formas fugidias da intuição” (Bergson, 2006c, p. 195).

Poética da escrita-tempo, ato de feitura do texto, cuja matéria-prima é a memória ontológica e escrita-tempo como o próprio procedimento da escrita. Como uma pessoa que pretende pôr em palavras um mundo ininteligível e impalpável. Alegria e liberdade perpassam o relato da escrita, morte como parte da própria vida. “Nascimento e morte. Nascimento. Morte e – como uma respiração do mundo” (Lispector, 1973, p. 42). Movimento e ritmo orgânico que forma o curso natural de tudo que existe, cria-se enquanto cria e em constante transformação. Ela está nascendo ao mesmo tempo em que o texto está sendo escrito. “Sinto-me tonta como quem vai nascer” (Lispector, 1999h, p. 35). Estar se criando enquanto cria e, em constante transformação, reflete um ritmo orgânico. Experiência intermediada por uma “sensibilidade inteligente”, uma intuição que permite uma conexão direta com o objeto. Expressão da experiência que já é experiência. Expressão da natureza.

Nesse sentido, ao mesmo tempo que o processo da escrita é feitura, é processo de conhecimento. Conhecer a realidade é acompanhar seu processo de constituição, o que não se realiza sem uma imersão no plano de experiência, em que fazer e conhecer são indissociáveis e implica sempre alguma mudança.

Singularidades reconhecidas no tempo que criam uma construção em movimento. Clarice leva a termo um procedimento como meio de reinventar a vida, mas também a literatura, que jamais se fecha sobre si mesma, descentrando-se em outras dimensões, outros registros, diluindo fronteiras, liberando-se de categorias e do gênero literário. Opera sem plano prévio. Reelabora fragmentos, resíduos de obras inacabadas são resgatados e reintegrados em novo texto. Sempre algo é retomado e reaproveitado em outro lugar. Alterações, cortes, combinações, reformulações e montagem de frases que lhe

vêm à tona desavisadamente, anotadas em incontáveis papéis. Explorações filosóficas, inquietações e obsessões com o gesto de escrever, perguntas sem respostas persistem em toda sua obra.

Literatura dotada de mobilidade em que cada um se descobre em lugares inesperados. Uma crônica pode aparecer integrada em um texto mais adiante. Um fragmento de um romance emerge como um conto independente. Um conto tem um título modificado e é reeditado em outra antologia. Um texto volta reduzido a fragmento, ou muitos fragmentos juntam-se para constituir um outro texto mais extenso. O livro agora tem vários títulos. Um livro é agora dois livros. As notas viajam de um lugar para outro, de um meio de comunicação para outro, pedaços agrupados, mas que também poderiam fazer parte de outro lugar. Tudo sempre intercambiável.

Escrita que é um movimento vital que dá à linguagem uma potência que tenciona seus limites criando desvios que revelam a vida nas coisas (Deleuze, 2004). Antes de dizer algo, é um procedimento linguístico que se agencia com um processo vital capaz de produzir uma visão. O escritor, ao criar seu procedimento literário, torna-se capaz de ver e ouvir, agindo como um diagnosticador. Criação artística que é um ato de tornar visível o invisível, tornar dizível o indizível, tornar pensável o impensável. Testemunho que rasura e estremece os meandros sociais, e busca uma fala que alargue a consciência e dê direito a reivindicar. Um colocar-se fora que produz uma língua própria, transpassando o limiar da sintaxe que produz um estranhamento que cria uma potência. Escrita-viva, regeneradora, que flui das páginas de seus textos para o coração dos homens.

Sua tarefa interminável é uma prática de questionamento do silêncio que fala. Desnecessário esforço de interpretar e decifrar, sem respostas, em enigmas e sempre uma tarefa infinita e inacabada em gesto incessante de escrever (Blanchot, 2001).

Clarice apresenta tudo em fragmentos e ruínas, dando potência ao minúsculo, ao insignificante, mostrando a impossível tarefa de apreender o todo da vida: “Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer” (Lispector, 1999d, p. 89). Assim, inicia o conto “Os obedientes”. Uma situação é simples e há um fato a contar e esquecer, contudo essa simplicidade é abalada, logo em seguida, quando a autora introduz um “mas”, que adverte para a complexidade do simples:

Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. [...] A essa altura, afundados demais, o fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão (Lispector, 1999d, p. 89).

Afirmção que desestabiliza qualquer expectativa e linearidade na leitura do texto. O fato já se rasurou e mostra agora apenas os efeitos que ele irradia: “A essa altura, por onde anda o fato inicial? ele se tornou esta tarde” (Lispector, 1999d, p. 89). Suspensão e não identificação do início da história; o texto segue em fragmentos que parecem não ter ligação uns com os outros e, sem esclarecimentos, passa de um fragmento a outro. O retorno ao fato inicial apenas ocorre no final do conto, quando se sabe o que aconteceu à mulher.

A narrativa de Clarice não está fundada em fatos, mesmo que os conte. É antes um esboço-expressão do provisório, do ainda não pronto, do que está escorrendo. É muito mais invenção de um mundo do que reconhecimento. O foco, ao invés de fatos, gira em torno de inquietações e indagações da autora sobre questões cotidianas que se situam por debaixo da linguagem corrente. Tentar entender, interpretar ou construir blocos de sentido, será uma abordagem enganosa, pois é inútil esboçar um formato com os fragmentos esparsos. Não há respostas para aquietar inquietações, ao contrário, a escrita instaura-se nas próprias questões que explicitam

a vida que o olhar sempre atento da linguagem parece desviar. Se não fosse assim, o enredo dirigiria sua seta para frente em ações e reações dos personagens, o que confrontaria o leitor com suas expectativas de entreter-se e identificar-se com uma história. Mas, o que importa mais é o caminho em que se lançam, a intensidade do percurso dos instantes, onde se despersonalizam, perdem os traços individuais, dispersam-se em lugares de passagem. Nesse sentido, a escrita confronta o pensamento com seus próprios desconhecíveis, forçando-o a pensar sobre o insólito, o efêmero, o absurdo, o imprevisto e mesmo o impensável.

O leitor explicita ou implicitamente fica obrigado a enfrentar a relação com o mundo dessa escrita. Signos de uma escrita-tempo que instaura uma descontinuidade cortante, abrupta e inesperada naquele que é seu leitor. O encontro com o texto ultrapassa o limite do entendimento do significado das palavras. A linguagem literária aciona devires e conduz o leitor à experiência de contágio pelo texto. A leitura mergulha no leitor, leitura-devir que contagia, faz alianças. Experiência que introduz diferenças e bifurcações no texto. Experiência produtora de efeitos subjetivos que, em seu caráter imediato, inesperado e surpreendente, atesta um perder-se a si mesmo. Ou seja, dá lugar à experiência com o impessoal da literatura, produzindo, também no leitor, uma experiência do fora, ou seja, uma retirada de si e do mundo. Portanto, sugere efeitos de invenção de si e do mundo, pois a experiência do fora transborda os limites do mundo conhecido. Aponta para uma abertura na linguagem, já que a literatura opera ultrapassando os estados afetivos e perceptivos já vividos e, assim, produz afetos e perceptos. Toda fabulação é fabricação de gigantes, eles são demasiadamente vivos para serem vivíveis. Eles têm visões que liberam a vida onde ela está prisioneira. Seria:

[...] como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir. [...] Pouco importa que esses personagens sejam medíocres ou não: eles se tornam gigantes (Deleuze; Guattari, 2005, p. 222).

Essas sensações emergem da matéria sensível da linguagem, das palavras, da sintaxe, tocam o leitor como entidades imateriais, portanto não são lembranças e imaginação acionados, antes a duração da realidade das coisas que se escoam, que produzem uma ideia, um afeto, uma diferença, uma singularidade. Ultrapassando o vivido, a leitura revela sua potência de criação e invenção. Convoca o leitor a uma participação ativa, produzindo uma abertura na linguagem que segue bifurcações e força a subjetividade a pensar diferentemente. O próprio leitor, sendo também uma pessoa de alma não formada, reflete seu processo nomádico de criação, cuja leitura é uma leitura-criação, porque o leitor também viaja fazendo seus trajetos, construindo seus mapas, fazendo seu caminho.

O texto [...] solicita do leitor uma colaboração prática [...]. A redução da leitura a simples consumo é evidentemente responsável pelo 'tédio' que muitos experimentam diante do texto moderno [...], do filme ou do quadro de vanguarda: entediá-lo quer dizer que não se pode produzir o texto, jogar com ele, desfazê-lo, dar-lhe partida (Barthes, 2004b, p. 74).

Procedimento que alude a um afundar-se, criando pistas que levam à configuração de um fundo, imagem de um fundo para designar a apreensão do efêmero da vida. A forma de dizer é a coisa em si, como ela se apresenta, usando para isso mais imagens que palavras, imagens que vêm “de dentro”, imagens que mergulham no real. Para ver é preciso afundar na realidade:

Embora houvesse momentos em que de repente, por um motivo ou por outro, eles afundassem na realidade. E então lhes parecia ter tocado num fundo de onde ninguém pode passar.

Nesse momento é que o marido tocava no fundo com pés surpreendidos. Não poderia permanecer muito tempo assim, sem risco de afogar-se, pois tocar no fundo também significa ter a água acima da cabeça (Lispector, 1999d, p. 92).

Tocar no fundo, afundar, realidade – tocar uma outra realidade. Fundo-realidade? Superfície-irrealidade? Mais que preencher vazios, é ter uma compreensão de outra realidade que se pode tocar. O que afoga é tanto a superfície quanto a profundidade. Se o marido tocasse a profundidade e permanecesse muito tempo assim, afogar-se-ia, mas se ficasse só na superfície também era “ter água acima da cabeça” (Lispector, 1999d, p. 92). “A esposa, esta tocava na realidade com mais frequência. [...] Sentava-se para emendar a roupa, e pouco a pouco vinha vindo a realidade” (Lispector, 1999d, p. 92-3).

“Vinha vindo” – a imagem da realidade que vem vindo, revelando-se e se fazendo, não em acontecimentos como lembranças, mas acontecimentos como viagem de intensidades e de experimentações que provocam a dificuldade de respirar diante do imprevisível, o surpreendente, ao tocar a realidade. Tocar que surpreende, choque do qual nascem novos pensamentos, que, deslocados de sua significação, adquirem a potência para combinar-se de diversas maneiras. Mas:

Ser um igual fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue. Os dois, condecorados, graves, correspondiam grata e civicamente à confiança que os iguais haviam depositado neles. [...] O papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade, era o de pessoas anônimas, o de filhos de Deus, como num clube de pessoas (Lispector, 1999d, p. 91).

O que fazia com que ele, lógico e sensato, se safasse depressa. [...] Safava-se a contragosto mas sem discutir, obedecendo ao que dele esperavam. Não era um desertor que traísse a confiança dos outros (Lispector, 1999d, p. 92).

Também não apenas por submissão: como num soneto, era obediência por amor à simetria. A simetria lhes era a arte possível (Lispector, 1999d, p. 93).

Viver e escrever implica colocar-se em jogo e em risco. “Não conduzir, não inventar, não errar”, era muito mais que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente, dirá Clarice. E eles obedeciam, maneira de caber inteiramente no que existia e de tudo ficar aquilo mesmo. Linguagem que se impregna de símbolos, aquilo que mascara a realidade impedindo o contato com a realidade em si: “Nada mais havia a dizer. [...] Eles eram obedientes” (Lispector, 1999d, p. 93).



# Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2008a.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. São Paulo: Boitempo, 2008b.
- ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo (org.). *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- AMORIM, Marília. *O pesquisador e seu Outro: Bakhtin nas Ciências Humanas*. São Paulo: Musa, 2004.
- AXT, Margarete. Ler. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- BARROS, Maria Elizabeth Barros de; ZAMBONI, Jésio. Gaguejar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.
- BARTHES, Roland. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- BARTHES, Roland. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BERGSON, Henri. *A energia espiritual*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- BERGSON, Henri. *Matéria e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001. v. 1.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007. v. 2.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORELLI, Olga. Clarice Lispector: *esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CASTELLO BRANCO, Lucia. O silêncio do exterior: Deleuze, Lacan, a literatura e a vida. In: LINS, Daniel (org.). *Nietzsche e Deleuze: pensamento nômade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- CLARICE e o presente. Biblioteca Monteiro Lobato. São Paulo, 23 maio 2017. Disponível em: [www.biblioguarulhos.com.br/2017/05/Clarice-e-o-presente](http://www.biblioguarulhos.com.br/2017/05/Clarice-e-o-presente). Acesso em: 10 mar. 2021.
- CORAZZA, Sandra Mara. Labirintos da pesquisa, diante dos ferrolhos. In: COSTA, Maria Vorraber. *Caminhos investigativos I: novos olhares na pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.
- CORAZZA, Sandra Mara. *Artistagens: filosofia da diferença e educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- COSTA, Luciano Bedin da. Parecer proferido na banca de qualificação de projeto de tese: Escrevendo com Clarice Lispector: percurso de uma sensibilidade inteligente. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, maio 2013.
- CUNHA, Maria Helena Lisboa da. Nos labirintos do tempo. In: BRUNO, Mário; QUEIROZ, André; CRHIST, Isabelle (org.). *Pensar de outra maneira a partir de Claudio Ulpiano*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2007.
- DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... In: Dossiê Gilles Deleuze. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 27, n. 2, jul./dez. 2002, p. 10-18.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007a.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009.

- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica das sensações*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.
- DELEUZE, Gilles. Instintos e instituições. In: DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003a.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Deleuze e Guattari se explicam. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio-Alvim, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2004a. v. 3.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2004b. v. 1.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2007. v. 2.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2012a. v. 4.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2012b. v. 5.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2005.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIAS, Rosimeri de Oliveira. Imaginar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lúvia do; MARASCHIN, Cleci (org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- ESCÓSSIA, Liliana da; TEDESCO, Sílvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. In: ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. *Pistas do método da cartografia*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

FONSECA, Tania Mara Galli *et al.* Pesquisa e acontecimento: o toque no impensado. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 11, n. 3, p. 655-660, set./dez. 2006.

FOUCAULT, Michel. A festa da escritura. *In:* FOUCAULT, Michel. *Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011a, p. 52-55. Ditos e Escritos (v. II).

FOUCAULT, Michel. A linguagem do espaço. *In:* FOUCAULT, Michel. *Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011b, p. 36-41. Ditos e Escritos (v. II).

FOUCAULT, Michel. A loucura, a ausência de obra. *In:* FOUCAULT, Michel. *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002a, p. 210-219. Ditos e Escritos (v. I).

FOUCAULT, Michel. A loucura e a sociedade. *In:* FOUCAULT, Michel. *Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002b, p. 259-267. Ditos e Escritos (v. I).

FOUCAULT, Michel. A poeira e a nuvem. *In:* FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a, p. 316-327. Ditos e Escritos (v. IV).

FOUCAULT, Michel. As palavras sangram. *In:* FOUCAULT, Michel. *Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011c, p. 42-45. Ditos e Escritos (v. II).

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. *In:* FOUCAULT, Michel. *Estratégia, Poder-Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b, p. 199-217. Ditos e Escritos (v. IV).

FOUCAULT, Michel. Conversa com Michel Foucault. *In:* FOUCAULT, Michel. *Repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 289-347. Ditos e Escritos (v. VI).

FOUCAULT, Michel. Debate sobre a poesia. *In:* FOUCAULT, Michel. *Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011d, p. 19-35. Ditos e Escritos (v. II).

FOUCAULT, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990.

FOUCAULT, Michel. Um “novo romance” de terror. *In:* FOUCAULT, Michel. *Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011e, p. 16-18. Ditos e Escritos (v. II).

FUGANTI, Luiz. *Devir*. *In:* FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

- HELENA, Lucia. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Eduff, 1990.
- LAZZAROTTO, Gislei Domingas R.; CARVALHO, Julia Dutra de. Afetar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci (org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LEMOS, Flávia Cristina Silveira; ROCHA, Marisa Lopes da. Pensar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci (org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- LIMA, Marcos Eduardo Rocha. *Três esquizos literários: Antonin Artaud, Raymond Roussel e Jean-Pierre Brisset*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, Clarice. *Crônicas para jovens: de escrita e vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999f.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999g.

- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999h.
- MACHADO, Leila Domingues; LABRADOR, Maria Cristina Campello. Loucura e subjetividade. In: BARROS, Maria Elizabeth Barros de; MACHADO, Leila Domingues; LABRADOR, Maria Cristina Campello (org.). *Texturas da Psicologia: subjetividade e política no contemporâneo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- MALUFE, Annita Costa. *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2009.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- PELBART, Peter Pál. *A nau do tempo-rei*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (org.). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 33-37.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- RANZOLIN, Célia Regina. *Clarice Lispector cronista no Jornal do Brasil (1967-1973)*. 1985. Dissertação (Mestrado) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1985.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional*. Alea, v. 11, n. 1, p. 130-147, jan./jun., 2009.

- SELIGMANN-SILVA, Marcio. O testemunho: entre a ficção e o real. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *História, Memória e Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *História, Memória e Literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003b.
- SERRES, Michel. *O terceiro instruído*. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.
- SCHÉRER, René. Homo Tantum. O impessoal: uma política. In: ALLIEZ, Éric (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 21-38.
- SPINOZA. *Ética*. Coleção universidade. Rio de Janeiro: Ediouro, [ca. 1985].
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ULPIANO, Claudio. *A experiência transcendental*. Aula em vídeo. Verão 1997. Disponível em: <http://www.claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=4693>. Acesso em: maio 2014.
- ULPIANO, Claudio. *O personagem artístico*. Aula transcrita de 9 fev. 1995a. Disponível em: <http://www.claudioulpiano.org.br.87743.gridserver.com/?p=112>. Acesso em: maio 2014.
- ULPIANO, Claudio. *O solo nômade da filosofia: uma imagem do pensamento*. Aula transcrita de 18 jan. 1995b. Disponível em: <http://www.claudioulpiano.org.br.87743.gridserver.com/?p=98>. Acesso em: maio 2014.
- ULPIANO, Claudio. *A vontade espiritual na vida humana*. Aula em vídeo. [199?]. Disponível em: <http://www.claudioulpiano.org.br.87743.gridserver.com/?p=5084>. Acesso em: maio 2014.
- ZORDAN, Paola. Arte com Nietzsche e Deleuze. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 30, n. 2, 2005, p. 261-272. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12472/aceessado>. Acesso em: 13 maio 2014.
- ZORZANELLI, Rafaela Teixeira. *“Esboços não acabados e vacilantes”*: despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume Editora, 2006.

Caslon em corpo 12 pt  
Offset 75 g/m<sup>2</sup>  
Gráfica UFRGS

---

Editora da UFRGS • Ramiro Barcelos, 2500 – Porto Alegre, RS – 90035-003 – Fone/fax (51) 3308-5645 – [admeditora@ufrgs.br](mailto:admeditora@ufrgs.br) – [www.editora.ufrgs.br](http://www.editora.ufrgs.br) • Direção: Luciane Delani • Editoração: Lucas Ferreira de Andrade (Coordenador), Clarissa Felkl Prevedello, Marleni Matte e Rafael Menezes Luz • Administração: Aline Vasconcelos da Silveira, Cláudio Oliveira Rios, Fernanda Kautzmann, Gabriela Azevedo, Heloísa Polese Machado, Jaqueline Trombin e Laerte Balbinot Dias

*Escrever*  
*Escrever*  
*Escrever*  
*Escrever*  
*Escrevendo*

A autora propõe uma escrita-tempo que aposta numa certa problemática para pensar a apreensão de uma temporalidade – de ordem diversa da cronológica – que produz o texto, a vida. Quando a literatura, a arte em geral ou o pensamento fazem emergir singularidades que se abrem a sensibilizações, colocam em xeque o presente e inventam novos modos de escrever, pensar e existir; são maneiras de resistir ao intolerável do presente, essa perda da experiência do cotidiano. *Escrevendo com Clarice Lispector* significa chamar a vida à transformação e resistir a um cotidiano homogeneizante. Fazer do pensamento e da arte máquinas de guerra, nas palavras de Deleuze e Guattari.

*Percurso de uma sensibilidade inte*

*Percurso de uma sen*

*Percurso de uma sensibilidad*

*Percurso de*

*Percurso de uma*

*Percurso de uma sensibili*

*Percurso*

*Percurso de uma sensibilidade inteligente*

*Percurso de uma sensibilidade inteligente Perc*

*Percurso de uma sensibilidad*

*Percurso de uma sens*

*Percurso de uma sensibilidad*