

A PALAVRA POÉTICA E A FILOSÓFICA PLASMADAS EM *ÁGUA VIVA* E *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*: O IMPESSOAL/INUMANO COMO APOSTA POLÍTICA E ESTÉTICA

Flavia Natércia da Silva Medeiros (Doutora em Comunicação pela UESP e graduanda em Português/Italiano na UFRJ)

RESUMO

Este artigo analisa *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, de Clarice Lispector, a partir de duas ideias defendidas por Giorgio Agamben: a cultura ocidental é marcada pela cisão entre a palavra poética, que possui sem conhecer, e a palavra filosófica, que conhece sem possuir; à crítica, por sua vez, cabe a tarefa de gozar daquilo que não pode ser possuído e possuir o que não pode ser gozado, sem buscar o reencontro de um objeto que lhe seja próprio, garantindo as condições de sua inacessibilidade. Para tanto, é preciso caminhar no sentido oposto ao da cisão, como fazem os dois livros analisados ao abordarem poeticamente temas filosóficos. Uma escultora e uma pintora exploram os limites da própria linguagem e a precariedade da condição (forma) humana. Nos dois textos, na abordagem de Deus, do *ít*, do instante-já, da liberdade heroica, dentre outros temas que os perpassam, podemos ouvir ressoarem noções, conceitos, concepções provenientes de "filosofias da imanência": as concepções de Espinosa relativas a Deus, aos afetos, à potência de agir, à liberdade; de Heidegger, reverberam a noção de *Dasein*, o caráter transcendental da dimensão temporal e suas concepções de imanência e transcendência. Tanto Espinosa quanto Heidegger concebem a essência como inextricável da existência e refletem sobre a forma como os seres se afetam ou se abrem para os outros. Essa ressonância poética da filosofia contribui para que os livros de Lispector façam pensar nos limites das políticas identitárias na possibilidade de políticas do comum, voltadas para o impessoal ser qualquer.

Palavras-chave: filosofia, poesia, Lispector, inumano, impessoal.

RESUMEN

Este artículo analiza *A paixão segundo G.H.* y *Água viva*, de Clarice Lispector, a partir de dos ideas defendidas por Giorgio Agamben: la cultura occidental es marcada por la escisión entre la palabra poética, que posee sin conocer, y la palabra pensante, que conoce sin poseer; a su vez, la tarea de la crítica está en disfrutar de lo que no puede ser poseído e poseer lo que no se puede gozar, sin buscar el reencuentro de un objeto propio, garantizando las condiciones de su inaccesibilidad. Para esto, es necesario caminar en sentido contrario a la escisión, como hacen los dos libros analizados cuando tratan poéticamente de temas filosóficos. Una escultora y una pintora exploran los límites del propio lenguaje y la precariedad de nuestra condición. En los dos textos, en el abordaje de Dios, del "it", del "instante-ya", de la libertad heroica, entre otros temas que los atraviesan, pueden escucharse resonar nociones, conceptos y concepciones provenientes de "filosofías de la inmanencia": el Dios-substancia, los afectos, la potencia de actuar, la libertad de Spinoza; de Heidegger, reverberan la noción de *Dasein*, el carácter transcendental de la temporalidad, sus concepciones de inmanencia y transcendencia. Spinoza y Heidegger conciben la esencia como inseparable de la existencia; ambos reflexionan sobre las formas como los seres se afectan o se abren a los otros. Esa resonancia poética de la filosofía contribuye para que los libros de Lispector hagan pensar en los límites de las políticas identitarias y la posibilidad de políticas del común, dirigidas a lo impersonal ser cualquier.

Palabras llave: palabra, filosofía, poesía, Lispector, inhumano, impersonal

Eu tenho à medida que designo — este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. 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 (Lispector, 1998, p. 119).

A criação me escapa. E nem quero saber tanto. Basta-me que meu coração bata no peito. Basta-me o impessoal vivo do it (Lispector, 1973, p. 79).

NA TRILHA DA CRÍTICA

No prefácio do livro *Estâncias — a palavra e o fantasma na cultura ocidental*, o filósofo italiano Giorgio Agamben afirma ser possível aceitar que um romance não conte a história que “deveria” contar, liberdade não disponível a uma obra crítica. Desta “costuma-se esperar resultados ou, no mínimo, teses a demonstrar e, como se diz, hipóteses de trabalho” (AGAMBEN, 2007, p. 9). O termo *crítica*, introduzido no vocabulário da filosofia ocidental pelo filósofo prussiano Immanuel Kant, “significa sobretudo investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender” (*ibid.*).

Sua *Crítica do juízo estético* “representa um marco decisivo na história do pensamento estético”, pois, por um lado, reconhece a “importância fundamental da experiência estética e até do primado da Arte, no sistema das realizações superiores do espírito” (SANTOS, 2010, p. 36); por outro lado, o filósofo “confirma e consagra o reconhecimento da natureza peculiar da experiência e sentimento estéticos e a respectiva irredutibilidade e autonomia” em relação à experiência científica e a experiência ética” (*ibid.*). Em outras palavras, Kant fez “da arte um testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo pensamento” (RANCIÈRE, 2005, p. 12).

Para Agamben (2007, p. 13), esse momento em que emergiu a crítica coincidiu com aquele em que a cisão entre a palavra poética e a palavra pensante teria atingido seu clímax no Ocidente. Tal cisão se teria produzido na origem de nossa cultura, o que a fez parecer natural e permanecer por muito tempo não questionada. Seria tão antiga, que Platão fala dela como de “uma velha inimizada”. Mas na modernidade essa cisão teria adquirido um

caráter hegemônico, sendo “interpretada no sentido de que a poesia possui o seu objeto sem o conhecer, e de que a filosofia o conhece sem o possuir” (*ibid.*, p. 12).

A divisão se dá entre o que seria "uma palavra inconsciente e como que caída do céu, que goza do objeto do conhecimento representando-o na forma bela" e outra que "tem para si toda a seriedade e toda a consciência, mas que não goza do seu objeto porque não o consegue representar". Essa "cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento [...]" (*ibid.*). Por isso, caberia à crítica se manter “exposta ao fascínio do ‘oceano vasto e tempestuoso’, que atrai ‘sem cessar o navegador para aventuras que ele não consegue recusar e que, no entanto, nunca consegue levar a termo’” (*ibid.*, p. 9). Nessa busca, o objetivo não seria reencontrar o objeto que lhe é próprio, e sim garantir as próprias "condições da sua inacessibilidade” (*ibid.*, p. 11).

Seguindo esse raciocínio, a crítica "não representa nem conhece, mas conhece a representação". Em vez de uma "apropriação sem consciência" e uma "consciência sem gozo", a crítica propõe-se "o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado" (*ibid.*, p. 13). Então não é pela criatividade que a crítica e a obra de arte se identificam; é por uma negatividade: "o processo da irônica autonegação", "um nada que se autonega", "um deus que se autodestrói" (*ibid.*, p. 10). Nesse sentido podem ser considerados críticos os textos de Clarice Lispector que este estudo se propõe a analisar — *A paixão segundo G.H. e Água viva*.

São textos que falam do sacrifício, da morte ou da destituição do "individual inútil" (LISPECTOR, 1998, p. 118) em busca/em nome da impessoalidade ou do inumano, esboço do comum. "Eu me ultrapasso, abdicando de mim e então sou o mundo: sigo a voz do mundo, eu mesma de súbito com voz única" (LISPECTOR, 1973, p. 26). Ambos são livros que tentam falar do que não se pode colocar nem apreender. Reconhecem, na impossibilidade de conhecer, o "impalpável", o "indizível", o inapreensível, o inefável, o irrepresentável, como é o halo que se desprende dos objetos e das palavras, segundo a pintora sem nome (*ibid.*, p. 55-56):

O que te escrevo não tem começo: é uma continuação. Das palavras deste canto que é meu e teu, evola-se um halo que transcende as frases, você sente? Minha experiência vem de que eu já consegui pintar o halo das coisas. O halo é mais importante que as coisas e as palavras. O halo é vertiginoso. Fingo a palavra no vazio descampado: é uma palavra como fino bloco monolítico que projeta sombra. E é trombeta que anuncia.

Como podemos observar também em Guimarães Rosa, reflexão filosófica e criação literária não necessariamente se excluem (OLIVEIRA, 1988). Nos dois textos de Lispector, somos conduzidos aos limites da palavra, atraídos à beira do abismo, convidados a nos "desfamiliarizar" com a vida domesticada pelo humano, esta forma precária de contornar o caos e evitar a visão da "substância amorfa", da "carne infinita" (LISPECTOR, 1998, p. 10):

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. O viver que eu havia domesticado para torná-lo familiar. Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que é como dar a mão à mão mal-assombrada do Deus, e entrar por essa coisa sem forma que é um paraíso. Um paraíso que não quero!

As aventuras da escultora e da pintora com as palavras convidam os leitores a ter coragem para se arriscar em leituras-travessias que os levarão a colocar em questão seus próprios seres, sua própria linguagem, sua possibilidade mesma de comunicar com palavras. Como é preciso coragem para viver, é preciso coragem para ler e escrever — "[...] ao escrever lido com o impossível" (LISPECTOR, 1973, p. 87). Nós, leitores, somos também atravessados pela vertigem da descoberta da liberdade que existe por trás da linguagem.

Uma liberdade informe e inumana, distinta daquela concebida pela visão humanista (GIORGI, 2016), como, por exemplo, aquela de que Sartre trata em *Entre quatro paredes* (afinal, conforme defendeu o próprio autor, o existencialismo é um humanismo). "Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento" (LISPECTOR, 1998, p. 116). Isso porque o humanismo implica uma relação com a forma-homem e constrói-se sobre uma hierarquia de seres em que o humano figura no topo, que a experiência com a qual tenta lidar a escultora ou a impessoalidade que busca a pintora fazem ruir. Em Lispector, a potência, a linha de fuga, a força está no inumano ou no impessoal.

"Não é confortável o que escrevo" (*ibid.*, p. 17); é atirar-se no "oceano tempestuoso" kantiano, na travessia em que o real se dispõe (ROSA, 1986, p. 85), mediante uma escrita que liberta. "Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti" (LISPECTOR, 1973, p. 16). Essa abertura implica o abandono de uma referência que é também fonte de sofrimento e agrilhoamento, uma ancestralidade que atrela e pesa, uma humanidade (ou um humanismo?) que dói.

"Venho de longe — de uma pesada ancestralidade. Eu que venho da dor de viver. E não a quero mais" (*ibid.*). No lugar disso, quer "a vibração do alegre", "a isenção de Mozart", "a inconsequência". "Liberdade? É o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo" (*ibid.*, p. 17). Podemos pensar que o caráter heroico da liberdade aqui decorre do fato de não se atrelar a nenhum destino ontológico, e sim a um vivente sem forma nem nome. "Essa é a descoberta que se põe em jogo em Lispector a partir do encontro entre humano e animal. Trata-se, naturalmente, de uma impugnação das hierarquias culturais e políticas específicas da tradição humanista [...]" (GIORGI, 2016, p. 117).

RESSONÂNCIAS DE FILOSOFIAS DA IMANCÊNCIA: A REDENÇÃO NA PRÓPRIA COISA

Na concepção de liberdade e coragem que encontramos em operação em Lispector ressoam ideias do filósofo Benedito Espinosa (1632-1677). Livre, para ele, é o ser no qual se identificam as maneiras de existir, ser e agir, identidade que se estabelece "pela necessidade interna de sua essência e de sua potência". Trata-se de uma "potência para o múltiplo simultâneo quando este se explica apenas pelas leis necessárias de nossa natureza".

Ser livre é conhecer perfeitamente a Deus, ou seja, reconhecer que tudo tem natureza divina. Assim, essa liberdade se associa a uma divindade que, no lugar de ser transcendente, é imanente. G.H. diz que "[...] o que estou sentindo é grave e pode me destruir. Porque - porque é como se eu estivesse me dando a notícia de que o reino dos céus já é" (LISPECTOR, 1998, p. 100). "Meu reino é deste mundo... e meu reino não era apenas humano" (*ibid.*, p. 86).

Para Espinosa, embora seja a condição necessária para toda existência e todo conhecimento, Deus não se distingue substancialmente de tudo que há (ESPINOSA, 1983, p. 145). Afinal, uma substância não poderia gerar algo que não fosse de sua própria natureza. Por isso, todas as coisas, todos os seres seriam modos de expressão do ser de Deus, que só pode ser eterno — o que se estende à existência do Universo—. "A natureza dos seres e das coisas — é Deus?" (LISPECTOR, 1973, p. 88).

Mas Ele não age porque quer: é uma potência que age porque sua natureza assim exige. Causando-se a si mesmo, necessariamente, Ele causa tudo quanto existe (CHAUÍ, 2006). É uma necessidade da essência divina determinar que as coisas existam e comportem-se ou ajam das formas como o fazem. Sem espaço para "erros da natureza",

contingências, livre-arbítrio (HAWES, 1991). Do mesmo modo, nós, humanos, não agiríamos por vontade, mas por necessidade de nossa natureza. "A necessidade é o meu guia" (LISPECTOR, 1998, p. 114). "Ser humano não deveria ser um ideal para o homem que é fatalmente humano, ser humano tem que ser o modo como eu, coisa viva, obedecendo por liberdade ao caminho do que é vivo, sou humana" (*ibid.*, p. 85).

Além disso, nossa natureza não se conceberia adequadamente sem levar em conta que a existencia humana de um ser é conectada à dos outros indivíduos. Fazemos esforços, desejamos, manifestando essa essência que "se concebe determinada por qualquer afecção a fazer algo". Tal afecção, por sua vez, pode ser inata ou exógena e manifestar-se pelo atributo do pensamento ou pelo da extensão — ou ambos ao mesmo tempo (CHAUÍ, 2002). Afinal, temos corpos que afetam e são afetados. "A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz" (LISPECTOR, 1998, p. 42).

Para Espinosa, o que afeta o corpo afeta a mente e a ideia da mente, bem como a própria potência de pensar dela não se distingue. Tal potência é que nos habilita a formar conceitos claros e distintos. Mas conceitos e ideias, na concepção espinosiana, também são afetos e tanto o exercício da intuição quanto o da razão são experiências afetivas. E é, ainda, afetivamente que a mente lida com as afecções corporais, na imaginação ou na razão.

O filósofo, conforme se vê, não via diferença nem distância entre inteligência e afeto; o próprio conhecimento seria um afeto. Conhecemos o bom e o mau quando nos tornamos conscientes dos afetos de alegria (bem) e tristeza (mal) e podemos moderá-los. E são alegres os afetos que aumentam nossa potência de agir; os tristes têm efeito oposto. Além disso, um afeto só aumenta, diminui ou se destrói devido a outro afeto, que pode ser uma ideia. E é um afeto que leva a mente a perceber certas coisas como claras e distintas, o que possibilita que elas se separem dos afetos de amor e de ódio de que se viam inicialmente investidas (CHAUÍ, 2002).

Esse é o caminho para a liberdade, a felicidade, a virtude. Por meio do conhecimento verdadeiro, podemos transformar paixões, que são afetos passivos que têm causas inadequadas, externas, em ações, ou seja, afetos ativos cujas causas são adequadas e internas. Espinosa defende que a mente humana é capaz de separar um afeto de sua causa externa e ligá-lo, internamente, a outros pensamentos, encadeando-os segundo sua lógica e sua potência pensante, e assim formar conceitos claros e distintos, a partir de qualquer afecção do corpo. Refletindo, a mente interpreta as afecções do corpo e, ainda, seus próprios afetos. Assim, pode compreendê-los. Compreendendo-os, pode deixar de padecer

deles. Paixões com causas inadequadas podem se tornar ações com causas adequadas (CHAUÍ, 2002).

A liberdade se exprime por "dois afetos alegres", um passivo, outro ativo. O primeiro, passivo, é o equilíbrio interno transitório que se alcança com o crescimento da potência de agir que se dá com a passagem de uma realidade, força ou perfeição a outra maior. O segundo, por sua vez, é permanente e ativo, ou seja, caracteriza-se por uma permanência ativa na autocontemplação da potência de agir. A percepção de que se deu um aumento da perfeição ou da realidade do corpo e da mente constitui o afeto de alegria, que aumenta a potência de existir do *conatus*, enquanto a percepção contrária, a tristeza, a diminui (CHAUÍ, 2002, p. 11).

O *conatus*, por sua vez, é o esforço que uma coisa faz para perseverar no próprio ser. Caso se oriente pela razão, o homem livre terá no *conatus* o único fundamento de sua virtude, que em Espinosa significa a força do corpo e da mente para se afirmar como causa adequada de suas ações, isto é, ser plenamente uma potência de agir que encontra em si mesma a causa total de suas ações. Este é o desafio posto nos dois textos, enfrentado em um por meio da impessoalidade e no outro pela inumanização: refletindo sobre elas, formar conceitos claros e distintos, que também são afetos; transformar paixão em ação. Realizando a reflexão, a mente interpreta as afecções de seu corpo e seus próprios afetos, isto é, os compreende (CHAUÍ, 2002). No corolário da proposição III da *Ética*, Espinosa (*apud* CHAUÍ, 2002) afirma que: "[...] um afeto está tanto mais em nosso poder (*in nostra potestae*) e a mente dele padece tanto menos quanto mais é por nós conhecido".

Mas tanto o eu-pintora quanto G.H. hesitam ou resistem em se render ao impessoal ou ao inumano, ambos mais amplos que o humano. "Eu lutava porque não queria uma alegria desconhecida" (LISPECTOR, 1998, p. 50). Mesmo assim, G.H. dá alguns indícios de que ao menos por alguns instantes sentiu alegria juntamente com o horror, sendo essa dualidade inevitável na visão da coisa crua, sem o "intervalo para a coisa" que é a palavra (*ibid.*, p. 95). É o que se observa no trecho em que diz: "[...] agora entendo que aquilo que eu começara a sentir já era a alegria" (*ibid.*, p. 50).

G.H. diz ainda que, depois do que lhe havia acontecido, ela precisava agir: "[...] não estava suportando ficar apenas sentada e sendo, então queria fazer. Fazer seria transcender, transcender é a única saída" (*ibid.*, p. 58). A transcendência de que fala aqui a escultora é a "redenção no hoje, no já, na realidade que está sendo, e não na promessa"; é "a alegria neste instante" (*ibid.*, p. 57). E o livro termina em nota alegre: "A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro" (*ibid.*, p. 122).

Além do pensamento de Espinosa, parece ressoar nos textos de Lispector a filosofia de Martin Heidegger (1889-1976), para quem a essência se encontra na existência, ser-aí (*Dasein*), presença: ser é existir, não há ser fora da existência (RÖLLI, 2004; ROEHE, DUTRA, 2014). O *Dasein* compreende o ser em geral sendo seu próprio ser. Essência e existência não se apartam: "O que se pode no compreender, assumido como existencial, não é uma coisa, mas o ser como existir. Pois no compreender subsiste, existencialmente, o modo de ser da presença como poder-ser" (HEIDEGGER, 1927/2006, p. 203 *apud* RÖLLI, 2004, p. 58).

Ao mesmo tempo que Lispector cria belas imagens, faz refletir, por exemplo, sobre a efemeridade do presente, que não cessa de deixar de ser futuro para se tornar passado, dual como Jano, o deus que olha para trás e adiante ao mesmo tempo. Faz-nos pensar em cada uma das sucessivas e irrepetíveis configurações de um caleidoscópio, no momento em que o pneu do carro toca o chão, no luzir em flashes dos pirilampos. Esse excerto também faz pensar na forma como Heidegger concebia a temporalidade: aquela que seria a dimensão decisiva do transcendental, "porque é o que constitui as estruturas pré-existentes da possível doação de alguma coisa — o *letting-be-present* do Ser" (RÖLLI, 2004, p. 58).

Assim, outro conceito heideggeriano que ecoa nos livros analisados é a transcendência. Para Heidegger, é transcendente "que algo nos afete, que encontremos algo que não somos mesmo", algo que caracteriza fundamentalmente a existência humana (*ibid.*, p. 58). Nesse sentido também seria transcendente o encontro de *G.H.* com a barata mutilada no quarto de empregada abandonado em seu apartamento e a busca da impessoalidade empreendida pela pintora sem nome. "A transcendência dentro de mim é o it vivo [...]" (LISPECTOR, 1973, p. 33). "O it vivo é o Deus" (*id.*, p. 34). No lugar de "transcender" para superar o humano, "ficar dentro do que é" (LISPECTOR, 1998, p. 56), dar-se conta de que "o estado de graça é inerente" (*ibid.*, p. 99).

Por outro lado, aparentemente também importa a forma como Heidegger concebia a imanência. Isso porque, em vez de se referir a um fechar-se em si, como pode fazer pensar o termo, o filósofo a vê como abertura da existência para a alteridade, o *ser-com*. "Mesmo o estar-só do *Dasein* é ser-com no mundo. Somente num ser-com e para um ser-com é que o outro pode faltar" (HEIDEGGER, 1927/2006 *apud* ROEHE, DUTRA, 2014). Afinal, podemos pensar em imanência tanto no que concerne à vida quanto no que concerne à linguagem em Lispector e considerar que a impessoalidade do it de *Água viva* e a "inumanização" de *G.H.* seriam aberturas à afinidade, ao exercício de políticas não

identitárias e a uma compreensão de Deus que não o coloca no seu, e sim na massa branca emersa do ventre de um inseto esmagado.

QUASE APREENSÃO PERFORMÁTICA DO INAPREENSÍVEL

Podemos dizer que, em *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, a escritura de Lispector se aproxima do trabalho que, segundo Agamben (2007), cabe à crítica, que estaria em anular a cisão na/da palavra, fundadora da cultura ocidental. No lugar de nos aventurarmos por narrativas convencionais, histórias com começo, meio e fim, escritura e leitura se fazem por fragmentos, de pensamento em pensamento, de momento em momento. Sem finalidade. Sem gênero. Compõem um espaço literário que se faz também espaço místico, preenchido precariamente pela palavra-intervalo, feito de um interstício, de um espaçamento, um "entre", um "umbral de intensidade" (GIORGI, 2016, p. 125). Parte da sensação vertiginosa que os dois livros produzem parece estar nas dobras que a linguagem, a palavra e a própria vida fazem sobre si mesmas.

Os dois textos parecem tornar-se mais filosóficos quando se abandonam ao próprio ato da escrita e a reflexões ou, mais propriamente, mergulhos sobre o pensamento, a escritura, o ato de amor, os instantes. (Seriam todos caminhos para a impessoalidade do comum?). Ambos performam tentativas de escapar da dicotomia entre a palavra poética e a filosófica, ainda que tal missão seja impossível de cumprir: apropriar-se daquilo que deve permanecer inapreensível. E somente entrando em relação com a irrealidade e o inapreensível como tais seremos capazes de nos apropriar da realidade (AGAMBEN, 2007, p. 15). A narradora-personagem G.H. ousa dizer: "[...] designo o impalpável como impalpável" (LISPECTOR, 1998, p. 118). "A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender" (*ibid.*, p. 75).

Os dois livros têm como "narradoras" mulheres que lidam com arte e criação: uma pinta, outra esculpe. Ambas dedicam parte de seus pensamentos/escrituras ao próprio ato de escrever. Nos dois livros, por meio das reflexões sobre a criação artística, Lispector reflete sobre o indizível ou aponta para o que seria isso que não é possível dizer. É o que se observa no trecho que segue (LISPECTOR, 1998, p. 79):

Foi uma sensação súbita, mas suavíssima. A luminosidade sorria no ar: exatamente isto. Era um suspiro do mundo. Não sei explicar, como não se sabe contar sobre a aurora a um cego. É indizível o que me aconteceu em forma de sentir: preciso depressa de tua empatia. Sinta comigo. Era uma felicidade suprema.

Abordam os dois textos a matéria da vida sem a tratar como "fundamento pressuposto da subjetividade", podendo interrogá-la, investigá-la (GIORGI, 2016, p. 35). Trata-se de "uma vida que não termina nunca de formar-se, de concluir-se ou de determinar-se numa subjetividade, num eu como forma privilegiada da vida" (*ibid.*, p. 133-134). Os textos são totalmente atravessados pelo fluxo de instantes, pelas sensações e pelos pensamentos que constituem a vida; falam dela e certamente são afetados, como a própria escritora, por suas experiências. Mas não contam "as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas" (DELEUZE, 1997, p. 12).

Por isso esses textos se fazem *bio*, e não *autobiográficos*. Trata-se de uma vida que não é nem puramente natural nem totalmente histórica, inscrita na margem móvel do cruzamento e da tensão entre *bio* e *autos* (GIORGI, 2016). "Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém" (LISPECTOR, 1998, p. 7-8). Mas esse alguém a levaria a escrever para "fazer um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema" (*ibid.*, p. 8).

Para se aproximar da "bio", que não é a vida apropriável de um sujeito, sempre idêntico a si mesmo, "irreduzível a todo ser, a toda identidade, a toda essência, a toda ontologia e a toda positividade" (GIORGI, 2016, p. 116), Lispector, em *Água viva* e também, ainda que em menor grau, em *A paixão segundo G.H.*, afasta-se da história. "Autobiografia. Não, biografia!" (CÉSAR, 1998, p. 35). "Isto não é história porque não conheço história assim, mas só sei ir dizendo e fazendo [...]" (LISPECTOR, 1973, p. 87). "Muita coisa não posso te contar. Não vou ser autobiográfica. Vou ser 'bio'" (*ibid.*, p. 40). A pintora se propõe a apresentar a "vida vista pela vida" (*ibid.*, p. 13), no lugar de fazer confidências (*ibid.*, p. 17). Como diz G.H.: "Eu ainda não contei tudo./Não que só falte o que vou agora contar. Falta muito mais a esse meu relato a mim mesma: falta, por exemplo, pai e mãe [...]" (LISPECTOR, 1998, p. 109).

Os eus que falam em *PSGH* e *Água viva*, performativos, dirigem-se a destinatários inventados — "escrever como se fosse a ti [...]" (LISPECTOR, 1973, p. 11) — para conferir à escrita uma abertura, amalgamar o fluxo e criar cumplicidade com leitores. É preciso dissipar "a ilusão ou o engano do 'eu' para ter acesso ao *bios*" (GIORGI, p. 125). Aqui, o íntimo é dobra da qual a "interioridade se abre para intensidades e afetos impessoais, comuns, ou em todo caso não atribuíveis a um eu" (*ibid.*, p. 35). "Tudo que aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística" (LISPECTOR, 1998, p. 19).

O problema é esbarrar na insuficiência da palavra: "[...] o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras. É incômodo. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra" (LISPECTOR, 1999b, p. 285). A palavra é eminentemente humana. Parodiando Protágoras, podemos dizer que o homem é a medida de todas as palavras, e assim não há como não falhar ao utilizá-las: não há como não humanizar o inumano ou personalizar o impessoal quando tentamos falar deles. Por isso um assunto recorrente em ambos é o silêncio, que se apresenta em ambos, "como fonte e fim da linguagem" (OLIVEIRA, 1988, p. 71).

"A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez" (LISPECTOR, 1998, p. 12). Como fazer a palavra traduzir ou encantar ou esculpir ou afinar silêncios? Afinal, o silêncio é o campo vasto que abriga tudo que não podemos, não sabemos dizer, tarefa para a qual a linguagem se mostra impotente. "É tão difícil falar e dizer coisas que não podem ser ditas. É tão silencioso. Como traduzir o silêncio do encontro real entre nós dois? Dificílimo contar: olhei para você fixamente por uns instantes" (LISPECTOR, 1973, p. 63). Nessa "comunhão perfeita", nesse "estado agudo de felicidade", o eu parece atingir "um plano mais alto de humanidade. Ou da desumanidade - o it" (*ibid.*). Na política do comum/impessoal a que os textos se abrem, o olhar parece se tornar uma comunhão em *it*, partilha do ser sem nome.

Em *Água viva*, Lispector afirma, com a epígrafe que abre o texto — palavras do artista belga Michel Seuphor—, querer uma escrita mais próxima da pintura ou da música, "que não ilustram nada, não contam nenhuma história nem lançam nenhum mito". "Música só tem de concreto o instrumento. Bem atrás do pensamento tenho um fundo musical" (LISPECTOR, 1973, p. 53). Mas para onde ela vai depois de tocada? — pergunta-se o eu condutor do texto.

Que música belíssima ouço no fundo de mim. É feita de traços geométricos se entrecruzando no ar. É música de câmara. Música de câmara é sem melodia. É modo de expressar o silêncio. O que te escrevo é de câmara (*ibid.*, p. 54).

G.H. EM DEVIR INUMANO

Na história de G.H., desdobra-se uma interiorização que gera um efeito semelhante à de um espelho que reflete outro. É o que Giorgi (2016, p. 108) faz notar, pondo em relevo o local onde se dá o encontro — o guarda-roupa do quarto da doméstica, que ficava

no que antes seria o "fim do apartamento", iluminando o "de-dentro" da barata. É no espaço supostamente domesticado que o inseto surge e promove o deslocamento de uma "política do espaço, e da distribuição de corpos sobre o espaço" a "uma indagação sobre a composição do vivo e sobre a feitura", do que é "um corpo", "uma vida", o que se faz "horizonte de politização" (*ibid.*, p. 110). Diferentemente de G.H., não experimentamos, abocanhando uma barata mutilada, essa paixão inversa à de Cristo, associada com a descoberta de uma divindade imanente. Só podemos ter uma ideia do que teria ocorrido a uma escultora que, limpando o quarto da empregada, que abandonara, de repente, o trabalho, superando o nojo que sente, abocanha uma barata mutilada, mas ainda viva, um umbral entre vida e morte (*ibid.*, p. 119), uma "dobra sem origem nem identidade" (*ibid.*, p. 124). Mas não em Lispector "revelação ou desvelamento desse umbral primário como positividade e como origem" (*ibid.*). O vivente, ali, é "o que não se constitui como um objeto, identidade, corpo: o não ontologizável".

A política, a ética, a estética e a epistemologia que se desprendem dessas páginas se constroem sobre o desmoronamento de uma vasta série de distinções, como natural/cultural, selvagem/civilizado, irracional/racional e vivente/falante, usadas para ordenar e classificar corpos e formas de vida, fundadoras de éticas e políticas (*ibid.*, p. 10). A irrupção da barata "põe em contiguidade a vida animal com a figura politicamente marcada de Janair, a empregada, ambas invasoras da casa 'própria' [...]" (*ibid.*, p. 10-11). O animal aqui figura como "umbral de exploração crítica e de interrogação estética" (*ibid.*, p. 19); perde em "natureza figurativa" e "definição formal" e se torna "antes uma linha de desfiguração" (*ibid.*, p. 31). Como uma borda que não cessa de se formar (*ibid.*, p. 32), movimento que não se conclui: o vivente "como pura fronteira e zona de passagem" (*ibid.*, p. 108).

A barata é a instância da perda de "uma forma corporal rota, quebrada, a partir da qual emerge uma substância corporal", que é matéria sem "nenhuma demarcação" e requer a reconfiguração da noção mesma de forma. Não se apaga a diferença entre G.H. e o animal: multiplicam-se "zonas de vizinhança e de troca"; já não se pode opor uma "vida animal" à "humana" (*ibid.*, p. 32). Mas a perda não se resolve pela restituição da forma-homem. "Estar vivo é inumano - a meditação mais profunda é aquela tão vazia que um sorriso se exala como de uma matéria" (*ibid.*, p. 116).

G.H. se recusa a se fechar numa verdade, artificial e superficial como uma muleta, numa explicação do ocorrido, mesmo hesitando em abrir mão do precário recurso contra a "perdição" e a "loucura". Porque ela descobre que "[...] não há perigo de perdição, agora eu

sei: o estado de graça é inerente" (*ibid.*, p. 99). A escultora teme se entregar a sua desintegração em si e sua potência que desestabiliza a lógica racional e humanista que domestica o mundo. "Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir a perdida" (*ibid.*, p. 6). Aqui também esbarra na limitação de não saber dar forma ao ocorrido; e, por escapar ao entendimento humano, talvez fosse melhor pensar que nada tenha ocorrido. "Quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo - que sei do resto? O resto não existiu" (*ibid.*, p. 7).

A perda da forma-homem liberta também porque, aliviada do peso do sujeito, da espécie, da civilização, da vida humanizada em demasia, a escultora entra em uma zona de indistinção com as invasoras de seu reduto familiar (GIORGI, 2016). Livre das reações imunitárias, não deve mais estranhá-las nem se defender delas. E se põe a pensar: se ficasse "com a visão toda", passaria a ter "uma verdade incompreensível"; dando "uma forma ao nada", integraria em si a própria desintegração. "Mas estou tão pouco preparada para entender" (LISPECTOR, 1998, p. 7).

EM BUSCA DO PLASMA

Apesar da similitude entre os projetos, o eu de *Água viva* parece ir mais longe no sentido contrário da narrativa; o livro escapa mais da forma romance. Porque em G.H. ainda se tenta contar uma experiência, mesmo se negando a dar forma ao que ocorreu, mesmo sabendo que vai falhar — mesmo sendo escrever um dos modos de fracassar (LISPECTOR, 1999a). Ainda se faz também uma divisão do texto em capítulos. Em *Água viva* toda essa estrutura já ruiu e a pintora não tem nem iniciais como nome.

Ela diz querer o plasma. Em física, esse é o quarto estado da matéria, o "quase neutro", existente naturalmente em regiões de altíssimas temperaturas, onde a matéria é gás; nesse estado se encontra 99% da matéria visível no Universo (DAMÁSIO, CALLONI, 2008). Em biologia, por sua vez, plasma é a parte líquida do sangue, presente na maioria dos vertebrados. Nos dois sentidos, o plasma é comum, *it*. Nessa condição se pode incluir a placenta, órgão presente na maioria dos mamíferos, pelo qual se nutre um ser em formação, que a pintora afirma desejar como fonte de alimento.

É um *eu* em deriva, que hesita diante do desconhecido instante seguinte, mas não tenta se furtar à sucessão de instantes-já. Não pretende e consegue não contar, de fato, história alguma. O *eu* quer capturar o próprio é, colocando em questão o próprio ser,

sabendo que esse ser/é-se reflexivo do "eu" é incapturável, ainda que sua essência se encontre na existência. Trata-se de um *eu* fragmentário, espreado nos átomos do tempo, performativo, tentativa de pintar o inatingível. Afirma dizer "eu" por humildade, por não ousar dizer, por exemplo, "tu", ou "nós" ou "uma pessoa" (LISPECTOR, 1973, p. 12).

"Também tenho que te escrever porque tua seara é a das palavras discursivas e não o direto de minha pintura" (*ibid.*, p. 10). Mas a pintora não se ilude sobre o destino do que escreve: "Nunca lerás o que escrevo" (*ibid.*, p. 87). Isso porque: "Escrevo para ninguém e está-se fazendo um improviso que não existe. Descolei-me de mim" (*ibid.*, p. 99). Ainda assim, a escrita não pode prescindir desses destinatários, componentes do campo de imanência, pressupostos de todo texto: os leitores. Mas o *eu*-pintora busca o que está atrás ou antes do nome, do verbo, no âmago onde ainda não há gênero humano, livre de mim e de você. Uma manifestação do *it*, que requer a reflexivização da ação verbal. "Atrás do pensamento não há palavras: é-se" (LISPECTOR, 1973, p. 32).

Pois o contato com o mundo é anterior ao "humano"; dá-se pela condição de vivente, por uma materialidade orgânica que o antecede (GIORGI, 2016). Penso, pois (ou depois que) existo. A pintora também parece recusar a teoria humanística da pintura, expressa pelo lugar comum horaciano "*ut pictura poesis*" (LEE, 1940). Aos escritores seria vedada a libertação da figuração e dos objetos acessível aos pintores. E usa a pintura, o silêncio, a música e o impessoal (*it*) para esboçar os limites que a palavra não pode ultrapassar. "O que pinteï nessa tela é passível de ser fraseado em palavras? Tanto quanto possa ser implícita a palavra muda no som musical" (LISPECTOR, 1973, p. 9-10).

"Há muita coisa a dizer que não sei como dizer. Faltam as palavras. Mas recuso-me a inventar novas [...]" (*ibid.*, p. 32). Como dissera Adorno (2003, p. 62), o "sujeito literário", ao se libertar das convenções da representação do objeto, "reconhece sua própria impotência". "Estou consciente de que tudo o que sei não posso dizer, só sei pintando ou pronunciando sílabas cegas de sentido" (LISPECTOR, 1973, p. 10). G.H., por sua vez, fala da "experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objetividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu" (LISPECTOR, 1998, p. 16).

"Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? Assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso" (*ibid.*, p. 8). Não ter destinatário certo é fazer literatura, criar: "[...] isto tudo não acontece em fatos reais mas sim no domínio de - de uma arte? sim, de um artifício por meio do qual surge uma realidade delicadíssima que passa a existir em mim: a

transfiguração me aconteceu" (LISPECTOR, 1973, p. 22). Fazer arte é afastar-se de uma "vida íntima", criar algo que não sou/é eu (LISPECTOR, 1998, p. 20).

"Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade" (LISPECTOR, 1998, p. 12). É o que o relato assumidamente defectivo da escultora volta a se tornar evidente no trecho: "A espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas. Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era nem eu nem meu" (*ibid.*, p. 20).

Por um lado, ao se fazer disponível para ser atravessado pela vida e escrever, o *eu* fica exposto ao acaso, sujeito ao aniquilamento. Por outro lado, seu autossacrifício parece necessário para comungar do *ser-com*. "Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista" (*ibid.*, p. 8). Morrer aqui é abrir mão da forma humana, deixar de ser "civilizada", ocidental, mulher, pessoa, vislumbrando a vida em sua zona-it de indeterminação/interrogação (*ibid.*):

Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida.

Nesse sacrifício, o objeto da violência é a forma-corpo, "definitiva e definida", "contorno separado dos outros corpos e do mundo", "medida de representação formal", unidade, organismo "conjugado em torno de seu próprio eixo" (GIORGI, 2016, p. 129-130). Morre o corpo como forma predefinida de toda individuação (*ibid.*, p. 130), sem a qual tampouco há figuração; morte que faz nascer uma zona de indistinção desde a qual se pode esboçar uma política do comum (*ibid.*, p. 138). "Construo algo isento de mim e de ti — eis a minha liberdade que leva à morte" (LISPECTOR, 1973, p. 17). Igualmente, G.H. define a despersonalização como a perda do que se pode perder e continuar ainda sendo, a grande objetivação do "si mesmo" (LISPECTOR, 1998, p. 118).

UM QUARTO ESTADO DA LITERATURA

É arriscado o projeto de buscar o que, sem nome, ainda não está feito ou não cessa de se fazer. E a recompensa é "parca": voltar de mãos vazias. A vulnerabilidade, aqui, não

poder transmitir a experiência, faz-se a potência mesma ou máxima dos livros. E tanto a escultora quanto a pintora afirmam o artista como alguém capaz de explorar a potência do inumano, do informe. Por isso é que G.H. se recusa a aprisionar na forma-homem aquele encontro sem finalidade (LISPECTOR, 1998, p. 9): "Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi - porque não entendo. Sei que vi - porque para nada serve o que vi".

A impessoalidade para a qual o texto aponta não é carregada de niilismo, e sim aquela que se vive no ato de amor; é alegre, inefável. É reconhecer-se, aceitar-se como um ente com outros entes. O destino final dessa jornada seria uma impessoalidade distinta daquela da "vida de gado" que nos isenta de responsabilidades ao agirmos como "todo mundo". Por meio do "impessoal, assignificante, neutro" (GIORGI, 2016, p. 37), Lispector desestabiliza conceitos estruturantes do Ocidente: pessoa, humanidade, corpo, sujeito, fazendo questionar também as políticas exercidas em torno ou em nome deles. E constitui um "quarto estado", um quarto "regime" das letras, posterior ao ético, ao mimético e ao estético (RANCIÈRE, 2005), em que se refazem as bases da relação da literatura com a vida. "Este não é um livro porque não é assim que se escreve" (LISPECTOR, 1973, p. 11). "Escrevo-te este fac-símile de livro, o livro de quem não sabe escrever [...]" (*ibid.*, p. 64). Literaturas em êxodo, sinalizadoras do fim do ciclo da autonomia literária (LUDMER, 2007).

Para Giorgi (2016, p. 127), a modernidade radical de Lispector é "afirmar a vida como espaçamento, adesão e desvio; variação e impropriedade", e não objeto, sujeito, origem nem fundamento de sentidos forjados por um eu. "A escrita biográfica constitui ela própria um campo de imanência" (*ibid.*, p. 134), "resiste a toda propriedade, a toda apropriação e a toda privatização". Mas não deixa de ser comum: seu vazio pode fazer-se "instância ou invenção de comunidade" (*ibid.*, p. 137). Pelo impessoal ou pelo inumano, os textos analisados põem-se em relação com uma série de questões atuais: os refugiados, cujo *status* de cidadãos se perde em terras de ninguém; os pobres, os pretos e todos os povos marginalizados, como ciganos e curdos, e sua condição de "matáveis"; o especismo como obstáculo à construção do "futuro comum" reivindicado pelo documento da Organização das Nações Unidas de 1987 que introduziu a expressão "desenvolvimento sustentável"; Sandra, a fêmea de orangotango considerada pessoa não humana por um tribunal argentino (HIGGINS, 2016), e o rio neozelandês Yamuna, ao qual foi atribuído o status de pessoa, com direitos humanos, em tribunal (ROY, 2017).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. Trad. Jorge de Almeida. In: **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias - a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CÉSAR, Ana C. **A teus pés**. 2 ed. 2 reimp. Rio de Janeiro: Ática, 1998.

CHAUÍ, Marilena. Espinosa: poder e liberdade. In: BORON, Atilio A. (org.). **Filosofia política moderna. De Hobbes a Marx**. São Paulo: CLACSO/ DCP-FFLCH-USP, 2006.

_____. *Imperium* ou *moderatio*? **Cadernos de História e Filosofia da Ciência**, Campinas, série 3, v. 12, n. 1-2, p. 9-43, jan.-dez. 2002.

_____. **Espinosa: uma filosofia da liberdade**. São Paulo: Moderna, 1995.

DAMASIO, Felipe; CALLONI, Gilberto. Plasma: dos antigos gregos à televisão que você quer ver. **Física na Escola**, v. 9, n. 1, p. 15-19, 2008.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Clínica e crítica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

ESPINOSA, Baruch de. **Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência**. seleção de textos de Marilena de Souza Chauí; traduções de Marilena de Souza Chauí... [et al.]. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os pensadores)

GIORGI, Gabriel. **Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. (Coleção Entrecríticas)

HAWES, Worth. Spinoza: immanence on the shadows of transcendence. **All-College Writing Contest**, v. 49, 1991.

HIGGINS, Maymie. Sentient Sandra and a landmark ruling on animal rights. **The Eco-tone Exchange**, 14 Jan.2015.

LEE, Renssenlaer W. *Ut pictura poesis*: the humanistic theory of painting. **The Art Bulletin**, v. 22, n. 4, p. 197-269, Dec.1940.

LISPECTOR, Clarice. A entrevista alegre. In: **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

_____. **A paixão segundo G.H.** 15. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Água viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. **Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura**, n. 17, jul. 2007.

OLIVEIRA, Maria E. Clarice Lispector: um diálogo entre filosofia e literatura. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 11, p. 69-76, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

ROEHE, Marcelo V.; DUTRA, Elza. *Dasein*, o entendimento de Heidegger sobre o modo de ser humano. **Avances en Psicología Latinoamericana**, Bogotá, v. 32, n° 1, p. 105-113, 2014.

RÖLLI, Marc. Immanence and transcendence. **Bulletin de la Société Américaine de Philosophie de Langue Français**, Charlottesville, v. 14, n. 2, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROY, Eleanor A. New Zealand river granted same legal rights as human being. **The Guardian**, 16 Mar.2017.

SANTOS, Leonel R. A concepção kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 33, n. 2, p. 35-76, 2010.