

G.H., MULHER DO FIM DO MUNDO

G.H., WOMAN AT THE END OF THE WORLD

Clayton Rodrigo da Fonsêca Marinho*

UFRN

Resumo: Este texto aborda a obra *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, tomando-a a partir de um trabalho de escrita literária pensado como operação de produção do sensível na existência. Um trabalho que, mais do que produzir sentidos ou gerar interpretações que nos ajudariam a entender o mundo, fazem mundos, produzem formas próprias, capazes de atribuir configurações diferentes à existência e ao seu pensamento. No caso da obra de Lispector, tal processo dá-se não pela construção de um novo mundo qualquer, mas pela derrisão das definições e das finalidades desse mundo, cuja possibilidade manifesta-se no encontro entre G.H. e a barata. Tal relação opera, então, uma alteração não apenas de G.H. com o animal, mas a colocação em questão da existência da humanidade, na medida em que ela se faz paradigma dessa relação. Para tanto, operamos por meio de quatro registros, evidenciando como desdobramento o procedimento dessa possibilidade: desabamento, aberto, devir e informe, partindo de autores como Giorgio Agamben, Gilles Deleuze e Felix Guattari e Georges Bataille. Mais do que uma parada da possibilidade de entender a humanidade em G.H., deparamo-nos com uma máquina reterritorializante profundamente deslocada, fora do humano e fora do sentido.

Palavras-chave: Desabamento. Aberto. Devir. Informe.

Abstract: This text deals with the work *A paixão segundo G.H.*, by Clarice Lispector, taking it from a work of literary writing thought as an operation of production of the sensitive in existence. A work that, more than producing meanings or generating interpretations that would help us to understand the world, make worlds, produce their own forms, capable of attributing different configurations to existence and its thinking. In the case of Lispector's work, this process occurs, not through the construction of any new world, but from the overthrow of the definitions and purposes of this world, the possibility of which is manifested in the meeting between G.H. and the cockroach. Such a relationship, then, operates a strife not only of G.H. with the animal, but the questioning of the existence of humanity, insofar as it becomes a paradigm of this relationship. For this purpose, we operate through four registers, showing as a result the procedure of this possibility: landslip, open, becoming and inform, starting from authors as Giorgio Agamben, Gilles Deleuze and Felix Guattari and Georges Bataille. More than a stop from the possibility of understanding humanity in G.H., we are faced with a deeply displaced reterritorializing machine, out of the human and out of direction.

Keywords: Landslip. Open. Becoming. Inform.

*Doutor em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4921-1699>. E-mail: <claytonrfmarinho@gmail.com>.

INTRODUÇÃO

É a noite do mundo que se avança diante de nós.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel

[...] a noite é também um sol.
Friedrich Nietzsche

O que pode a escrita literária? Qual é, mais precisamente, sua potência? O que ela faz de nós, seus leitores? Produzir sensível seja, talvez, uma resposta. Em outras palavras, ela nem é um paralelo a nossas vidas, funcionando ora como um recanto ora como uma escapatória; nem é também um suprassensível, operando como uma estrutura estética, na qual a ordenação e a condensação da vida se mostram em uma teleologia que a própria vida não comporta. A literatura desdobra a vida e a vida redobra-se em *ser literário*. Uma ecoando a outra, não como um espelho diante de outro se refletindo infinitamente, mas como uma superfície ondulante refletindo a noite.

A *Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, parece funcionar nessa modalidade de produção de sensível, na medida em que ao refletir o ser literário do mundo, reflete não um duplo do mundo (e de nós mesmos com ele), mas a sua figura distorcida, em sua baixaza mais material, em seu contato mais medonho, mais vergonhoso e, por isso, mais honesto. Ao longo de toda a trama, vemos G.H. transmutar-se, decair, fissurar-se, cortar-se e desdobrar-se. Quanto mais distante ela parece de um ser humano, ou dela mesma, mais próxima está da existência mais viva, porque desdobrada em potência. Uma potência inumana, selvagem, úmida, amarelada, prazerosa e múltipla. Aqui não se trata tanto de definir o lugar do humano no mundo, mas de pensar um mundo aberto no qual o humano toma parte. E ao tomar parte, ele não é o elemento principal, o mais favorecido sequer; quando muito é aquele que assume o fardo de devir no mundo, enquanto o mundo intensifica-se para além dele, em direção à multiplicidade informe. Uma experiência que se faz não como um trabalho de desvelamento de seus supostos enigmas, mas de elaboração de um processo de experimentação, fazendo da literatura espaço próprio de pensamento sensível.

Badiou (2002, p. 12-15) denomina três modos históricos de relação com a arte: o didático, o romântico e o clássico. O primeiro (psicanalítico) trata a arte como uma detentora enviesada da verdade, exigindo um aparato externo que a apresenta *sob interpretação*. O segundo coloca a arte como último lugar da verdade, mas uma verdade inacessível pelo pensamento, restando-nos sua contemplação, quase mística. O último trata de uma “vigilância educativa” sobre a arte. Como escapar a essa forma na qual a arte nem é tutelada nem é histórica nem é um absoluto? A resposta do filósofo é a *inestética*, isto é, o trabalho de tomar a arte como uma configuração própria de verdade, de onde retiraremos seus sentidos. Trata-se, assim, de encontrar o *modo de pensar* da arte e não um conjunto de interpretações que vise explicá-la e chegar a “uma verdade”: “Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de ‘uma verdade’” (LISPECTOR, 2009, p. 12).

O nosso trabalho não é, então, oferecer interpretações do romance clariceano a fim de uma verdade, mas colocá-lo num campo de tensão, em que certos modos de experiência são dispostos, apresentados, podendo oferecer-nos *formas intensivas* de relação da arte, da literatura com os modos de produção sensível da existência. Para tanto, dividimos o exercício em quatro partes, quatro momentos operatórios interligados que nos ajudam a perceber e fazer perceber como a experiência do mundo pode se abrir a partir desse sensível produzido pela obra de Clarice Lispector, não como interpretação do mundo, mas como colocação em questão dos enigmas próprios da existência, mesmo quando vão para além ou aquém do humano. São eles: o desabamento, o aberto, o devir e o informe.

O DESABAMENTO

A possibilidade de experiência no âmbito de uma *inumanidade* pode tratar-se, por vezes, de um *jogo*, cruel e cru, de relançarmo-nos no mundo e de constituir mundo nesse mundo. G.H. é arremessada nesse plano sem se dar conta, porque é impossível dar-se conta do que acontece. A percepção é sempre *a posteriori*, o acontecimento é sempre um já-dado ao qual nos reportamos quando a perda se efetua, no esforço de compreender o que se deu: “[...] na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro” (LISPECTOR, 2009, p. 9). Perder o mundo aqui não significa simplesmente deixá-lo de lado, como algo a recuperar se for procurado. A perda é irreparável. Perda, inclusive de algo que já se sabe *o que* foi perdido. Resta à personagem ir à procura. Então, ela se arrisca, porque não há outra forma de retornar. Lamentar-se pela perda da terceira perna, do seu equilíbrio e ordem? (LISPECTOR, 2009, p. 9-11) O que fazemos quando o que foi perdido mostra-se inessencial? A verdade é que o que havia de essência nesse equilíbrio não era o dela, mas o do próprio equilíbrio, que a impedia de ver. Ver o que, mais precisamente? Nem sua casa será mais a mesma depois dessa mudança: “O poético é o familiar dissolvendo-se no estranho, e nós mesmos com ele” (BATAILLE, 2016, p. 35). Ela via, mas não olhava. Ela achava, sem ter o trabalho de procurar. É sempre preciso ir à procura: a vida nunca está assegurada. No entanto, uma procura do que não se sabe: que, por sua vez, não é a descoberta de um não sabido agora apreendido, mas do não-saber escondido pelo saber: “O NÃO-SABER DESNUDA”, diz ainda Bataille (2016, p. 85), isto é, “[...] desnuda, portanto *eu vejo* aquilo que o saber escondia até então, mas, se vejo, *sei*. De fato, sei, mas o que soube, o não-saber o desnuda mais uma vez” (BATAILLE, 2016, p. 85, grifo do autor). O equilíbrio e ordenamento de G.H. escondiam-lhe o não-saber, aquilo que, uma vez visto, tende a se esconder, sem, com isso, tornar as coisas o mesmo. Sempre será preciso procurar.

Procurar, no entanto, é já metade do caminho, já é o *meio*, não da definição de uma virtude qualquer (a da personagem que busca uma “organização”), mas da própria colocação em forma desse órgão (*organon*¹) que é a escrita e que é a literatura. O que foi perdido volta na forma de um desejo de organização – a restauração da organização e do instrumento, das suas medidas e referências. Porém, as coisas não voltam ao mesmo, ainda que retornem as mesmas coisas: sua casa, seus móveis, ela como ser. A perda não é aquilo que está nas coisas, mas a pequena

¹ *Organon* tanto pode ser vertido para “órgão” (do corpo humano), como para “organização” e “instrumento”. É preciso ter em mente a polifonia do termo grego.

coisa *entre* as coisas que revela a diferença: *intensidades*. Ela tenta, então, encontrar um meio de manter tudo como estava a fim de saber o que se perdeu. A desorganização é a materialização da perda e a perda da materialização: dos símbolos, das metáforas, dos significantes – “[...] saber talvez seja o assassinato de minha alma humana” (LISPECTOR, 2009, p. 14). É impossível reorganizar(-se) novamente, o que significa desenvolver outra modalidade de relação com as coisas perdidas: “[...] o não-sentido da vontade de saber sobrevém, não-sentido de todo possível, fazendo o *ipse* saber que vai se perder, e o saber com ele” (BATAILLE, 2016, p. 87). As coisas podem ser as mesmas (não há como saber até onde vai a dissociação do que G.H. vê e de como são as coisas, porque, no começo, ela só vê o que compreende), mas os agenciamentos criados com as coisas são outros: “[...] quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me entregar à desorientação” (LISPECTOR, 2009, p. 11), pois isso a leva a ter de lidar com “potências diabólicas porvir” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 38).

Essa questão da organização parece forte em vários momentos. Que “desorganização” é essa de que estaria falando G.H.? Uma espécie de desarranjo até o esgotamento? Esgotamento de quê, desarranjo de quê? Desarranjo da própria organização (não é esse um dos caminhos de *A paixão segundo G.H.*? O desarranjo do corpo e da escrita: “Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor e nem organizar” (LISPECTOR, 2009, p. 15)). A personagem organiza, então, um *corpo sem órgãos* (isto é, um corpo sem um sistema organizador, sem uma ordem que seja capaz de orientar e, ao mesmo tempo, a possibilidade de composição com outras partes, fazendo de tudo *fluxo* e *órgão*: as bolinhas de miolo de pão, os retratos, a água, a escultura e os andares de seu apartamento, até o momento que chega ao quarto da empregada, *um farol*, que suspenderá todos esses fluxos para instalá-la em outras intensidades e outros fluxos) para si, enquanto esgota, não a si nem a sua escrita, mas as próprias possibilidades da escrita e as coisas: “Tudo isso me deu o leve tom de pré-climax de quem sabe que, auscultando os objetos, algo desses objetos virá que me será dado e por sua vez de volta aos objetos” (LISPECTOR, 2009, p. 26). Trata-se de levar ao limite, traçar limiares, mas sem esgotar verdadeiramente – ela continua desarranjando tudo em vias desse esgotamento:

E entregando-me com a confiança de pertencer ao desconhecido. Pois só posso rezar ao que não conheço. E só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço. Só esta é que é uma entrega real. / E tal entrega é o único ultrapassamento que não me exclui. (LISPECTOR, 2009, p. 179).

Esse *órgão* não vem como uma unidade, o elemento que organiza, estrutura e sistematiza. É impossível isso para G.H. Esse mundo já não existe. Ele só é possível como fragmento, porque ela está no *olho do furacão*: “Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema” (LISPECTOR, 2009, p. 11). Suas visões são a *demonstração* desse mundo, mundo possível depois de uma perda. O *essencial*, que ela não precisava, era sua montagem *humana*. Então, não era essencial, era “esperança”. Seu sistema estabelecia um fim, nem que fosse um mal: sua condição humana como achado de um propósito. No entanto, agora, para viver nesse mundo, que não é novo, mas *outro*, ela precisa “correr o sagrado risco do acaso” (LISPECTOR, 2009, p. 11), relançar a própria montagem e ir achando o que for achando, como uma probabilidade, um cálculo, uma contagem que sempre poderá acometê-la, um *lance de dados*, um lance de múltiplos, uma “constelação”, diz Mallarmé (2013, p. 173), que “[...] não enumere /

sobre alguma superfície vacante e superior / o choque sucessivo / sideralmente / de um cálculo total em formação / *velando / duvidando / rolando /brilhando e meditando / antes de se deter / em algum ponto último que o sagre*” Mallarmé (2013, p. 173, grifos nossos), sem libertá-la do acaso: a probabilidade é a entrada do acaso, cuja ocorrência não é calculada simplesmente, mas *velada, duvidada*, porque na forma do choque, como em um acidente de carro.

Didi-Huberman (2014) dá-nos esse exemplo, comparando-o ao lançamento simultâneo de três dados semelhantes, que definirá o destino de três passageiros. Quando os três são jogados, tudo se diferencia: cada um dos dados assume uma possibilidade, cruelmente; “[...] para um ecoa a vida; para o outro, a ferida; para o terceiro, a morte; a um, o olhar; ao outro, a imploração; ao terceiro, nada” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 21). O lance dos dados que jamais abole o acaso configura-se assim: um escapou ileso, sem saber como, mas desorientado, vendo com certa dificuldade, sem estabelecer bem o contorno de cada coisa, e mesmo de seus movimentos e pensamentos. O segundo foi ferido, mutilado. “Ele caminha e implora ‘Onde estou? Jo, onde você está?’” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 21). Ele procura o companheiro, ignorando que sua própria vida está por um fio. O terceiro está invisível. O primeiro, que ainda vê, olha uma poça de sangue que aumenta silenciosamente “no branco vapor da neblina” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 21-22). “Tal é o sentido do golpe de dados”, diz o filósofo, ao final: a um o olhar, o “dom envenenado do olhar”; ao segundo, “a loucura e a infinidade”, e; ao terceiro, a morte que já se aproxima. É esse o risco que G.H. decide correr, não porque ela o controle (o que é impossível), mas sim por saber o risco do “nada”, dessa “liberdade que pode me destruir” (LISPECTOR, 2009, p. 12).

De que modo compreender isso que a *acomete*²? Ela rapidamente nota o seu próprio limite. Porém, quando seu limite a acomete, G.H. é instaurada numa zona de tensão, num espaço que só pode ser lido como *nada* – “[...] usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para ninguém?” (LISPECTOR, 2009, p. 13). Porque, em primeiro lugar, “[...] só acontece o que eu compreendo [...] o resto não existiu” (LISPECTOR, 2009, p. 12) e “Sabia que estava fadada a pensar pouco, raciocinar me restringia dentro de minha pele” (LISPECTOR, 2009, p. 13). Depois, porque “[é] que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno” (LISPECTOR, 2009, p. 21), “[u]m silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo” (LISPECTOR, 2009, p. 23) e “[u]m abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo” (LISPECTOR, 2009, p. 25). Ela está num plano vazio, no qual a força de seus símbolos, de sua organização, já não serve e ela ainda não encontrou uma nova modalidade de relação e experimentação, de caminhada e de escrita nesse mundo que se abre pela força do acaso. Assim, tal espaço não é *nada*, não é, simplesmente, um vácuo, porque perdeu seu significado, perdeu o modo referencial que torna a linguagem outra coisa: “Não há mais a designação de alguma coisa segundo um sentido próprio, nem atribuição de metáforas segundo um sentido figurado”. O que temos aí é um “[...] circuito de estados que forma um devir mútuo, no seio de um agenciamento necessariamente múltiplo ou coletivo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 44-45). E o que acontece, como se nunca tivesse existido, é aquilo que ela não pode nomear com seu sentido simplesmente; que, quando muito, está *fora* dos travessões

²Falamos em acometer, porque não é ela quem procura o que lhe acontece. Ela só procura entender depois do acontecido, e nada do que lhe acontece estava previsto. Como ela mesma diz: “[...] nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. [...] nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir” (LISPECTOR, 2009, p. 22).

que compõem a obra: linhas que atravessam a obra, fios perdidos no outrora e no após dessa experiência. O que vai no *meio* desse texto, que é *A paixão segundo G.H.*, é o esforço de dizer o não-ter-lugar no dito, mas que faz da literatura o seu *meio puro*, o seu lugar de aparecimento dessa medialidade como um *uso intensivo* dessa medialidade, a fim de “[...] levar, lentamente, progressivamente, a língua para o deserto” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 52). Tomando, nesse campo, a própria literatura como lugar de aparição *impróprio* do que não tem lugar na linguagem, nem na comunidade, ela nos permite vislumbrar e experimentar, fragmentariamente, esse fora *como* fora, numa série, num bloco de outras imagens, de outros discursos, de outros usos. Então, o mundo de G.H. desmorona: ela foge, as coisas fogem, a palavra foge, não para outro lugar, mas para esse mesmo lugar no qual ela partilhará seu deslocamento, e é a partir disso que ela escreve.

A questão que colocamos, então, é: o *que* G.H. experimenta e *como* o faz e qual o *sentido* e a *potência* disso que se experimenta? A personagem não consegue nomear o que ela experencia e G.H. realiza, de sua parte, um jogo com o *fora*, não apenas uma borda que margeia o texto, mas um aparato ali disposto, próximo, pronto a ser tomado: não se trata, então, de uma incapacidade ou falta da personagem. É muito mais a tarefa de lidar com o que não pode aparecer como *ser* simplesmente. Ela está no âmbito daquilo que só aparece como um *fora do fora*, isto é, não simplesmente o que está ausente, mas o que se apresenta enquanto se ausenta, enquanto ausência. A primeira tentativa, incompreendida dela, é chamar isso de não-ser ou negatividade: “Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente” (LISPECTOR, 2009, p. 31). Porém, essa modalidade é ainda limitada e G.H. sabe disso, sempre soube, pois “[...] dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens” (LISPECTOR, 2009, p. 27). O não-ser que ela vislumbra aqui é a primeira camada dessa experiência, mas não a última, uma camada mesmo pobre: “E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita” (LISPECTOR, 2009, p. 18) e mesmo falha: “[...] terei toda a aparência de quem falhou, e só eu saberei se foi a falha necessária” (LISPECTOR, 2009, p. 31). Não se trata de uma ausência qualquer (como o silêncio nunca é um silêncio qualquer), mas sim de uma ausência fundante: “[...] o que parece falta de sentido - é o sentido” (LISPECTOR, 2009, p. 34), incapaz de ser abarcada pela linguagem no processo de composição da experiência literária em *A paixão segundo G.H.* e, no entanto, apresentar-se na medida em que desorganiza o plano de composição da experiência literária: “[...] a glória dura de estar viva é o horror”³, capaz de derrubar a moralidade do “mundo humanizado” através do “*puramente vivo*” (LISPECTOR, 2009, p. 21, grifo nosso), abrindo a uma “[...] matéria viva expressiva que fala por ela mesma e não tem mais necessidade de ser formada” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 43).

Pensamos ser esse desmoronamento do mundo humanizado através do *puramente vivo* o centro fecundo, apesar de “vazio”, porque expressão viva, “inferno”, do romance de Clarice Lispector. Ele funciona, porém, em certos momentos, pelo menos, que se ligam, entrecruzam, compõem camadas expressivas e intensivas, as quais arregimentam cadeias de sentidos móveis e, em nosso entender, inesgotáveis, como uma espécie, afirma Bataille (2016, p. 79) de “denúncia

³No final de *No coração das trevas*, de Joseph Conrad, Kurtz, não sabendo o que expressar do que via, repete apenas “O horror! O horror!”, uma forma de dizer o que já não se consegue dizer – realiza-se um *gesto*, esse na linguagem. O horror é o que está além do limite, o que faz entrar no “coração imenso das trevas” (CONRAD, 2008, p. 140). Em G.H., esse horror é o que fundamenta, não o que termina sua experiência.

da trégua”. Apresentaremos esses momentos, na medida em que eles mais se destacam, sem, com isso, significar a primazia de um sobre os demais. São eles: o aberto, o devir e o informe. Como um conjunto de momentos, eles não são absolutos, implicando muito mais um conjunto e cortes, de quadros e de relações que, no fundo, podem multiplicar-se e processarem-se numa multiplicidade por cartografar.

O ABERTO

Antes de definirmos o aberto como o momento do *que* acontece na obra, é preciso mostrar como ele se instala. Já dissemos que a percepção de um *nada* e mesmo de um *não-ser* são inscritos como experiências da desorganização e do desmoronamento, sobre o qual G.H. não consegue falar, pelo menos não sem a consciência da sua “pobreza” em falar. Como ela só percebe o que compreende, o que lhe acomete é primeiro da ordem da ausência: *ausência de propósito* (“só mais tarde teria uma profunda falta de sentido” (LISPECTOR, 2009, p. 34)), *ausência de familiaridade* (“uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim” (LISPECTOR, 2009, p. 41-42)⁴), *ausência de linguagem* (“Falar com as coisas, é mudo” e “Mas eu sei que devo me destituir: o contato com a coisa tem que ser um murmúrio [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 161)) e *ausência de referência* (“Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de minarete, solto acima de uma extensão ilimitada. Dessa impressão eu só percebia por enquanto meu desagrado físico” (LISPECTOR, 2009, p. 37)). Talvez haja um conjunto maior de ausências. O importante é que ocorre uma separação, um *corte*, para que G.H. seja capaz de experimentar o desabamento.

Ora, essa doença [o mal-estar, o *mal de ser*], que assume mil formas e nos esgota com suas mil armadilhas ou fissuras, pode no entanto ser dita numa só palavra, escolhida por Bataille como título de um dos seus textos mais bonitos, mais extremos, mais *inteiros*: e é a palavra *culpado*, justamente, palavra por excelência do inacabamento. *O culpado*, texto ao mesmo tempo autobiográfico e teórico, escrito durante a guerra, evoca naturalmente a figura de seu autor, aquele que em *Documents* já confessava que ‘o que realmente amamos, amamos sobretudo na vergonha’. Mas *O culpado* deve também ser entendido num sentido físico e formal, teórico e processual – o ‘cortável’ – como diríamos ‘o interminável’ ou ‘o inacabável’, por exemplo. (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 365, grifo do autor).

Como ainda nos mostra Scheibe (2017, p. 17), o *corte*, no dicionário francês, pode designar “um amante temerário ou impetuoso demais” e um “termo de devoção”, isto é, termo

⁴ Poderíamos ainda tentar estabelecer uma relação fora desses quatro momentos, que é a duplicação, ou cópia, da própria G.H. A semelhança sempre foi uma forma fascinante de fortificação e de aprendizado num espaço de desorientação, uma forma de *cura*. Basta lembrarmos o adágio de Hipócrates, *Similia Similibus Curentur*, “o semelhante cura o semelhante”. Duplicar-se parece ser a forma de orientação que G.H. procura na desorientação para capturar, ou encontrar algum sentido. Outro momento: “Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que *decalca* ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da *duplicata* e a entendo. A *cópia* é sempre bonita. O ambiente de pessoas semiartísticas e artísticas em que vivo deveria, no entanto, me fazer desvalorizar as *cópias*: mas sempre pareci preferir a paródia, ela me servia” (LISPECTOR, 2009, p. 29, grifos nossos). Ou mais a frente: “[...] era uma réplica bonita” (LISPECTOR, 2009, p. 30). A despeito das implicações platônicas nessas passagens, bastaria por hora aventar a possibilidade de a cópia surgir, primeiro como uma *representação* do Real, uma reapresentação, agora mais passível de entendimento, porque sempre mais pobre. Outra possibilidade, que ela descobrirá na barata, é a da cópia como *reprodução*, re-produção, uma produção da diferença, a qual pode ser aterradora, uma *agonia*.

atravessado pelo desejo, uma força maquínica que desordena a ordem que G.H. durante tanto tempo almeja, sem, contudo, abrir mão desses cortes: “Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo” (LISPECTOR, 2009, p. 32), sabendo, no entanto, que essa noção que lhe parece tão cara já não carrega um significante: “Arrumar é achar a melhor forma” (LISPECTOR, 2009, p. 32), tarefa ligada intensamente com o “prazer”. Não é possível achar forma, colocá-la em questão, sem o desejo (como ela diz ser possível, ter sido “ensinada” com a escultura). De onde surge tal corte? “Da mesa onde me atardava *porque tinha tempo*, eu *olhava em torno* enquanto os dedos arredondavam o miolo de pão. O mundo era um lugar” (LISPECTOR, 2009, p. 28, grifos nossos), diz. E mais a frente, acrescenta: “[...] quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim” (LISPECTOR, 2009, p. 30). Ela já era um corte, já estava inacabável o suficiente para ser capaz de lidar com a experiência: “[...] o tédio me alimenta e delicadamente me come, o doce tédio de uma lua de mel” (LISPECTOR, 2009, p. 30). Aí, ela se encontra com os seus primeiros cortes: o *não-ser*, o *ser negativamente* e o *mal* (três cortes distintos: não-ser não é o mesmo que ser negativamente e nenhum desses dois significam, necessariamente, o mal, a não ser, talvez, na teologia agostiniana das *Confissões*, na qual o mal diz a ausência de bem, um modo de não-ser). Não sabendo bem o que experimenta, estando em processo, G.H. procura pelos termos, sabendo, entretanto, que nenhum será suficiente, nenhum alcançará o nome. Todos funcionam como forma de *dizer mal*, uma espécie de exercício de “piorar”, já que “a lei fundamental que governa o texto é que o pior de que a língua é capaz, o piorar, não se deixa capturar pelo nada” (BADIOU, 2002, p. 134), o que significa dizer que a “[...] língua tem exclusivamente a capacidade do menor” e não do nada (BADIOU, 2002, p. 134) – um “imperativo do dizer” como assinala ainda o filósofo, abrindo a dimensão da “tentativa, do esforço, do labor” (BADIOU, 2002, p. 135). Sua palavra superou o ato de comunicação, não por transcendê-la, mas por redução ao *menor*: “Piorar é dizer mais sobre menos” (BADIOU, 2002, p. 135). Esses termos, ao contrário de elevá-la, expandem-na cortando, tornando-a inacabada.

Na intensidade em buscar nomear, intuindo estar em um campo de intensidades no qual será preciso realizar o gesto primeiro do humano, voltar àquela origem perdida tão logo nascida, G.H. terá de recorrer ao seu próprio desejo (“De mim irradiava-se a espécie de bondade que vem da indulgência pelos próprios prazeres e pelos prazeres alheios” (LISPECTOR, 2009, p. 31)): o nome *menor* vivido pelo avesso (a “vida de freira”, o avesso da “vida de ‘devassidão’” (LISPECTOR, 2009, p. 31)). Nomear para G.H. é, então, deparar-se com uma *teleologia negativa* que não é senão a justiça do desejo, pois, segundo Deleuze e Guattari (2014, p. 93): “A justiça é somente o processo imanente do desejo”, isto é, não é um espaço vazio preenchido por uma figura transcendental⁵, mas a imanência da máquina desejança: “[...] o que eu estava vendo naquele monstruoso interior de máquina [...] o que eu estava vendo eram coisas feitas, eminentemente práticas e com finalidade prática” (LISPECTOR, 2009, p. 35). É o que agrada G.H. É onde ela vê “bondade”, mas que a fará enfrentar o julgamento de si mesma, embora de um “si” negativo como uma *falha* (LISPECTOR, 2009, p. 31). Esses cortes, que se ligam por uma linha de desejo, nomeiam outra coisa que ela não vê ainda: o *devir* (a passagem do não-ser

⁵ Em dado momento, quando ela parece escrever cartas, a potência, de certa forma, diminui, porque ela parece buscar justamente esse transcendental que teria o poder de restaurar a condição inicial, perdida, dela, do equilíbrio do tripé. Mas, ela mesma, como mostrará no fim, ou mesmo pelos travessões colocados, isso não é mais possível. Nem ela deseja isso.

ao ser negativamente e do mal à falha, diz-se devir devindo no menor, um exercício de piora, no sentido de Badiou (2002)). Não vê porque ainda segue em estado de *contemplação*: “[...] sem nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia para a qual eu agora olhava com o olhar de minhas fotografias de praia” (LISPECTOR, 2009, p. 35) – seria aquilo que Hegel (2000, p. 78) denomina como “[...] o interior enquanto o negativo da vitalidade [...] na forma concreta mesma”, justamente, quando o “[...] eu aparece [e] se apreende como retirado da naturalidade da existência [*Dasein*] e repousado sobre si” (HEGEL, 2000, p. 79), ainda que mantenha uma ambigüidade efetiva, entre “[...] a arquitetura dupla diante de nós, uma sobreterrestre, outra subterrânea”? (HEGEL, 2000, p. 79), isto é, entre a transcendência insistente e a imanência intrusa. G.H. vê o mundo, embora não o tenha experimentado tatilmente⁶ (o cigarro é o primeiro corte de imanência na visão de G.H., mas como um “gesto proibido”), o que amplifica essa ambigüidade e certa indecisão. O corte, não apenas como corte que forma a linha, mas o corte que corta a própria linha e a lança em outra ordem da imanência, aquilo que a figura para além das *aspas*. Esse corte é o tédio, onde ela encontrará o amor: “Eu não sabia ver que aquilo era amor delicado. E me parecia o tédio. Era na verdade o tédio” e “O tédio profundo – como um grande amor – nos unia” (LISPECTOR, 2009, p. 156).

O tédio cumpre uma importante função nisso que denominamos *aberto*. Ele se torna o achado não procurado, com o qual nada se sabe bem o que fazer, porque o tédio não é um qualitativo da experiência, mas a chave que abre a porta e lança o sujeito numa dimensão inumana. O tédio é o grande corte, a grande ruptura que coroa o relato. Mas, ao longo da trama, encontramos os cortes ínfimos, os cortes pobres: a saída da empregada, sua vida de escultora estagnada, a solidão em sua casa, a ida ao quarto de serviços onde a empregada dormia, a revelar-se como um farol (“branca luz”, “vazio seco” e “oco criado” (LISPECTOR, 2009, p. 36-37)), a luz do sol que cortava “[...] com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 37), os desenhos de carvão que desconhecia, mas com os quais se assemelha, apesar da dessemelhança (“Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto” (LISPECTOR, 2009, p. 39)). Enfim, uma série intensiva de pequenos cortes que a vão preparando para o encontro. O tédio a fundamenta, mas ela só o descobrirá no coração das trevas. Ele, porém, não era a penumbra esperada, mas o oco, o vazio e a nudez do local; um local que a tirava de sua própria casa e dela mesmo: “[o] quarto era o retrato de um estômago vazio” (LISPECTOR, 2009, p. 41-42). O quarto vazio é o *corte* espacial que a separa de seu mundo familiar, abrindo-a, todavia, a outra modalidade de familiaridade, operando em dois polos: *polo animal* e *polo familiar*, que Deleuze e Guattari (2014, p. 70) denominaram como potencialidades do “devir-animal”.

Nesse primeiro momento, o animal é o que promove a passagem de G.H. para esse lugar que denominamos *Aberto*. “Com todos os seus olhos, a criatura vê o Aberto [...]. Nós só vemos morte”, diz-nos Rilke (2013, p. 67), na oitava elegia em *Elegia de Duíno*. Heidegger, ao contrário, acredita que o Aberto, um “nome do ser” que é a *aletheia*, isto é, o desvelamento, “a latência-ilatência do ser”, só pode ser visto pelo homem, com o “cuidado do pensamento

⁶ Outras linhas que ligam o texto pelo *avesso*: as fotografias e o desenho com carvão (dois negativos), a escultura e a massa branca da barata, o trabalho do olhar na primeira parte e o trabalho do contato na segunda parte. Nem o olhar será o mesmo, nem o contato. Aparece o *háptico*.

autêntico” (AGAMBEN, 2013, p. 94-95), permanecendo, porém, irremediavelmente fechado ao animal, que nem mesmo pode se mover no fechado: “Enquanto o homem tem sempre diante de si o mundo, está sempre e apenas ‘diante’ (*gegenüber*) e não atinge mais o ‘espaço puro’ do fora, o animal se move, em vez disso, no aberto, em um ‘de nenhuma parte sem nada’” (AGAMBEN, 2013, p. 94). O animal está excluído desse espaço porque ele não tem palavra. A maneira como ele participa é pelo *atordoamento*: “[...] aberto em um não desvelamento do ser que, por um lado, o atordoa e desloca com tremenda violência em relação a seu desinibidor e, por outro lado, não desvela de modo algum como um ente, uma vez que o mantém assim preso e absorto” (AGAMBEN, 2013, p. 97). No entanto, diz Agamben (2013), Heidegger oscila entre dois polos opostos porque enxerga apenas uma experiência mística, mas que é capaz de fazer do atordoamento “[...] uma abertura mais intensa e arrebatadora que qualquer experiência humana”, ainda que o animal, paradoxalmente, esteja “[...] condenado a permanecer fechado em uma opacidade integral, já que não é capaz de desvelar o próprio desinibidor” (AGAMBEN, 2013, p. 97). Esse desinibidor corresponde ao “portador de significado” de Jakob Von Uexküll (AGAMBEN, 2013, p. 85), isto é, um conjunto de poucos elementos que definem o mundo perceptivo do animal (o exemplo famoso são os carrapatos, que estão definidos por três portadores: alcançar um lugar, sentir um odor característico emitido por animais de sangue quente e jogar-se em direção ao animal quando passa).

O animal no atordoamento, que não o permite ver o aberto, mas também não o fecha ao mundo, é tomado pelos seus desinibidores, os portadores de significados que eles não sabem desvelar, vivendo sob a lei das pulsões e não da consciência. O exemplo lembrado pelo filósofo do Reich é a mariposa: “[...] um dos mais antigos símbolos da *unio mystica*, a mariposa, que se deixa enfeitiçar pela chama que a atrai e que permanece obstinadamente desconhecida para ela até seu último momento” (AGAMBEN, 2013, p. 98). O animal, nessa relação, vive num tipo de *pobreza de mundo*⁷, onde ele sentiria uma espécie de “‘não ser’ aberto”, servindo, afirma-nos Agamben (2013, p. 100), como “função estratégica” assegurando “[...] um vão entre o ambiente animal e o aberto, em uma perspectiva na qual o atordoamento como essência do animal ‘é, de toda maneira, o pano de fundo apropriado sobre o qual se pode destacar a essência do homem’” (AGAMBEN, 2013, p. 100). Isto é, a relação do animal no seu atordoamento permite ao homem, nesse encontro, deparar-se com o limite, abrindo-se a um limiar do quer que seja o humano. Aqui começa a tensão. Como pode o homem somente encontrar o humano em si em sua relação com o animal, no aberto, que nem está lá e nem está fora dele, fechado a ele, mas atordoado? Esse problema começa justamente no momento que se tenta caracterizar o homem como algo distinto dos demais animais: “A divisão da vida em vegetal e de relação, orgânica e animal, animal e humana passa então, acima de tudo, pelo vivente humano como fronteira móvel, e sem esse corte íntimo, a própria decisão sobre o que é humano e o que não é provavelmente não seria possível” (AGAMBEN, 2013, p. 33). Se, então, a separação, prossegue o filósofo, passa pelo interior do homem, a questão deve ser recolocada:

Devemos, em vez disso, começar a pensar o homem como aquele que resulta da desconexão desses dois elementos [social e divino, elemento natural e elemento sobrenatural] e investigar não o mistério metafísico da conjunção, mas aquele

⁷ “[...] a pedra é sem mundo [*weltlos*], o animal é pobre de mundo [*weltarm*], o homem é formador de mundo [*welbildend*]” (HEIDEGGER *apud* AGAMBEN, 2013, p. 84).

prático e político da separação. O que é o homem, se ele é o lugar – e, mais, o resultado – de divisões e cortes incessantes? (AGAMBEN, 2013, p. 33).

O tédio profundo [*tiefe Langeveile*] é o “ânimo fundamental” do atordoamento do animal, que o faz permanecer “[...] estático e fora de si em uma exposição que o exaure de toda a sua força” (AGAMBEN, 2013, p. 101). Essa experiência poderá servir ao ser humano, na medida em que tal “exposição sem desvelamento” permite-lhe perceber que

[...] o ser e o mundo humano não devam ser pressupostos para poder alcançar pela via da subtração [...] o animal.; talvez seja verdade também o contrário, isto é, que a abertura do mundo humano [...] possa ser alcançada apenas por meio de uma operação efetuada sobre o não aberto do mundo animal. E o espaço dessa operação – na qual a abertura humana em um mundo e a abertura animal ao desinibidor parecem tocar-se por um átimo – é o tédio. (AGAMBEN, 2013, p. 102).

A partir do tédio, continua o autor, somos colocados em dois momentos estruturais: o primeiro deles, o “ser-deixado-vazio, o abandono no vazio”, que aparece com os passatempos com os quais nos ocupamos e que, na verdade, “[...] testemunham o ser-deixado-vazio como experiência essencial do tédio” (AGAMBEN, 2013, p. 104-105). Nesse momento, revela-se a estrutura do *Dasein*, porque o próprio ser é colocado em questão: “O *Dasein* pode ser unido pelo tédio ao ente que se lhe recusa em sua totalidade, porque ele é constitutivamente ‘remetido [überantwortet] ao próprio ser’, cabalmente ‘descartado’ e ‘perdido’ no mundo de que se trata” (AGAMBEN, 2013, p. 106-107). Porém, seria justamente nesse ser-deixado que o tédio permite que o *Dasein* entediado se assemelhe ao animal no atordoamento: “[a]mbos são, em seus gestos mais específicos, *abertos a um fechamento*, integralmente ligados a qualquer coisa que se recusa obstinadamente” (AGAMBEN, 2013, p. 107); o segundo momento é o “ser-mantido-em-suspensão”, funcionando como um tipo de *desativação*, ou melhor, entrada numa *inação*, num tornar-se inativo [*brachliegen*], que também significa “não cultivado”, permitindo-lhe, então, “desativar das possibilidades concretas” a fim de fazer-se “[...] manifesto pela primeira vez aqui que, em geral, *torna possível [das Ermöglichende]*, a possibilidade pura” (AGAMBEN, 2013, p. 108-109, grifo do autor), o que, na filosofia de Agamben, tem um nome e uma função operatória central no seu pensamento: a *inoperosidade*. Aí aparece a “[...] *origem da potência* – e, com ela, do *Dasein*, isto é, do ente que existe na forma de poder-ser” que inclui “a forma constitutiva de uma potência-de-não” (AGAMBEN, 2013, p. 110, grifo do autor).

É essa forma da potência que difere o mundo pobre do animal, porque é “[...] incapaz precisamente de suspender e desativar a sua relação com o cerco de desinibidores” (AGAMBEN, 2013, p. 111), do mundo do homem. E o tédio (profundo) torna-se aí, nessa aproximação, “[...] o operador metafísico no qual se dá passagem da pobreza do mundo ao mundo, do ambiente animal ao mundo humano: a questão é, portanto, nada menos que a antropogênese, o devir *Da-sein* do vivente homem” (AGAMBEN, 2013, p. 111). Abrir-se a um fechamento, permite, segue Agamben (2013, p. 112), ver não o fechamento, mas um “não ver”. E o *Dasein* torna-se, portanto, um “[...] animal que aprendeu a entediar-se, despertando *do* próprio atordoamento *para* o próprio atordoamento” (AGAMBEN, 2013, p. 112, grifos do autor). E esse processo de despertar *para* um “abrir angustiante [...] é o humano” (AGAMBEN, 2013, p. 114).

Feito o devido desvio para uma sucinta abordagem pela linha animal-aberto-tédio-humano-G.H., podemos retornar à nossa investigação de G.H. Conseguimos perceber a gravidade do encontro que atordoa a personagem, quem já escreve sob o impacto do experimento. Os travessões são o resultado desse encontro que a coloca diante de um “não ver”. Todos os cortes, do não-ser à falha, do oco ao vazio, até a massa corporal da barata, são a apresentação imanente desse *não ver*. Ela não vê o não ser, mas é o próprio ver que está comprometido desde o início: talvez haja um *corte* nas figuras na parede. Ela enxerga as silhuetas, o que limita o seu ver como um não ver, a exemplo da mosca e da aranha, tomando um exemplo fornecido por Agamben (2013, p. 71-72), ao que acrescenta: “O fato mais surpreendente é que os fios da teia são exatamente proporcionais à capacidade visual do olho da mosca, que não pode vê-los e voa, portanto, para a morte quando tenta se proteger”. Dois mundos incomunicáveis relacionados por um *não ver* (da mosca) e *não saber* da aranha. Os desenhos funcionariam como as teias lançadas sobre G.H. que, não conseguindo ver, estava já se atirando, não para a morte, mas para uma metamorfose, ou, melhor ainda, para um *agenciamento*: “[...] é em mim que tenho que criar esse alguém que entenderá”, diz G.H. (LISPECTOR, 2009, p. 44). Assim, o minarete no qual se encastela desdobra-se numa enorme teia, em que ela comporá uma escrita qualificada de “animal”, ou mesmo, “baratal”: “Embaraçada ali dentro por uma teia de vazios, eu esquecia de novo o roteiro de arrumação que traçara e não sabia ao certo por onde começar a arrumar” (LISPECTOR, 2009, p. 44).

DEVIR

Ao aproximar-se do guarda-roupa, abrindo sua porta e lá colocando sua cabeça, a relação de G.H. é alterada. Ela não mais está num processo de contemplação: antes de tudo, nota a rachadura do teto; depois, passa os dedos pelo colchão, para, então, ao enfiar o rosto, ela “[...] nada via, só conseguia sentir o cheiro quente e seco como o de uma galinha viva” (LISPECTOR, 2009, p. 45). G.H. é lançada nessa grande teia, sendo forçada a abrir-se para o contato, com o qual está sempre em estranhamento (“parecia ter entrado em nada [...]. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor”; “Ao mesmo tempo, olhando o baixo céu do teto caído eu me sentia sufocada de confinamento e restrição” (LISPECTOR, 2009, p. 44)). O *não ver* de G.H. abre-a a uma forma distinta de experimento. Aí não há qualquer forma de nascimento ou renascimento simbólico dela. G.H. está em processo de *agenciamento*, isto é, num processo que a cortará como sujeito e a lançará numa relação com o animal: a barata. A barata agencia, junto ao quarto-farol-teia, o não ver de G.H. numa nova dimensão, que é o da abertura da condição humana da personagem e da condição literária dessa humanidade à *potência de não* que a configura nessa relação: “Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade *potente*” (LISPECTOR, 2009, p. 46, grifo nosso).

Uma potência surgida na imanência, a fim de que percebamos que a barata não é um símbolo, ainda que possa em dados momentos *funcionar simbolicamente*, isto é, lembrando o valor “imemorial” da barata, como aquilo que *vem junto ao* que funciona, ou ainda, “o aparecer de um não desvelo como tal” (AGAMBEN, 2013, p. 111). Funciona mais como uma espécie de *paradigma*, o que vem ao lado, “[...] a gota virulenta: numa limpa proveta de ensaio uma gota de matéria” (LISPECTOR, 2009, p. 47). Isso desperta um verdadeiro *bloco de infância*

(“desloca-se no tempo, com o tempo, para reativar o desejo e fazer suas conexões proliferarem; ele é intensivo e, mesmo nas baixas intensidades, relança delas uma alta” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 140)) capaz de desterritorializar G.H. numa vivência com “os primeiros bichos da Terra” (LISPECTOR, 2009, p. 47), multiplicando-os, ao ponto de alterar a estrutura “oca” do espaço (“Atrás do silêncio imóvel das malas, talvez toda uma escuridão de baratas” (LISPECTOR, 2009, p. 47)), que faz o quarto devir barata, a partir do qual ela começa a tomar consciência da matéria e de suas imagens: não mais um oásis e sim um deserto; não mais uma torre, e sim o subterrâneo de um sarcófago. O seu *não ver* começa a abrir-se, não para um ver, mas para a *potência de não ver*.

O primeiro indício disso é a sua súbita localização, que a permite retomar outro *bloco de intensidades* de sua infância: “Quando era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na Terra que se achava no Mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 49). O que esses blocos fazem por G.H. é permitir-lhe a fuga. Mas, vejamos, ela não foge para fora do quarto; ela foge dentro do quarto (“tropeçar fizera de minha tentativa de fuga um ato já em si malogrado” (LISPECTOR, 2009, p. 48)) a fim de, ao ser “deixada inteiramente livre”, encontrar um ponto de localização (“único gesto de me apontar o dedo, apontar a mim e a um lugar” (LISPECTOR, 2009, p. 49)). Um ponto que, por sua vez, ao invés de alargá-la (na noite, quando criança, quando não estava dentro da linguagem), restringe-a (de dia, como sujeito de palavra). Ela se torna mais concentrada, quando se restringe. Isso a permite fugir mais uma vez. Agora a linha é a de uma *espera* que se intensifica cada vez mais, e aí ela, por um instante, passa por uma linha que a liga à barata:

Estava atenta, eu estava toda atenta. Em mim um sentimento de grande espera havia crescido, e uma resignação surpreendida: é que nesta espera atenta eu reconhecia todas as minhas esperas anteriores, eu reconhecia a atenção de que também antes vivera, a atenção que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à minha vida – quem sabe aquela atenção era a minha própria vida. Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? a atenção de viver, inextricável de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao inextricável em mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, era o próprio processo de vida em mim. (LISPECTOR, 2009, p. 50).

Nesse momento, ao invés de um sucedâneo de *cortes*, na localização de G.H., passamos a uma composição de linhas, linhas em movimento que vão de um corte a outro, fazendo aparecer outro elemento que ficava no fundo do não ver: uma afecção. Ficar presa faz com que apareça no espaço desse desvelamento de um não ver, algo que é distinto da percepção de G.H.: a barata velha no guarda-roupa que a leva a lembrar seu bloco de infância, e ação de sair do local e escapar ao medo, isto é, uma afecção. Deleuze (2018) pode nos ajudar a compreender esse ponto. A citação é longa, mas compensa por sua luminosidade.

Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sobre certos aspectos e uma ação hesitante. É uma coincidência do sujeito com o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente ‘de dentro’ [...]. Há forçosamente uma parcela de movimentos exteriores que ‘absorvemos’, que refratamos, e que não se transformaram nem em objetos de percepções nem em atos do sujeito; eles vão antes

marcar a coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura. [...]. Nessas condições, quando nossa face receptiva imobilizada absorve um movimento em vez de o refletir, nossa atividade não pode mais responder senão por uma ‘*tendência*’, um ‘*esforço*’, que substituem a ação [...] precisamente, na afecção o movimento deixa de ser de translação para tornar-se *movimento de expressão*, isto é, qualidade, simples tendência que agita um elemento imóvel. (DELEUZE, 2018, p. 109-110, grifos nossos).

Encontramos um processo de transformação no que G.H. experimenta. Não mais um movimento em paralelo à barata; não mais uma ação, como ela desejava para sair da clausura, mas uma afecção, uma intensificação do seu experimento que a lança para dentro do que antes só era visto como um fora (o seu desvelamento a um não ver), isto é, o aberto. Tal momento permite-lhe a “coincidência” com a barata (sujeito-objeto), o que significa um encontro no aberto, no qual, o *centro de indeterminação* é também um centro de um fechamento que se abre para a experiência de um agenciamento, ultrapassando sua condição primeira de sujeito. G.H. não deixa de ser G.H. (ela já efetuara alguns cortes, a exemplo das valises), mas abre em si, segue a *tendência* de uma abertura em direção à “[...] *vida não psicológica do espírito* que não pertence nem à natureza nem à nossa individualidade orgânica [...] a alma parece *subir de novo* à luz, mas na verdade reencontrou a parte luminosa de si mesma [...]” (DELEUZE, 2018, p. 90, grifos nossos). G.H. parece deparar-se com a gota de matéria na limpa proveta, mas ela ainda não viu, ou melhor, ela não tocou. A potência de não ver pode ser uma potência de contato: não tendo o que ver, foge em direção ao contato, movendo-se pela afecção. Ela ainda precisa realizar um movimento de expressão, um movimento de afetividade, para poder alcançar essa gota, enfim. Tal movimento aparece justamente quando a barata se movimenta e “emerge do fundo” (LISPECTOR, 2009, p. 51). Trata-se de uma intensidade que a transforma: “[...] é que enfim eu assumira um medo grande, muito maior do que eu” (LISPECTOR, 2009, p. 51), medo que a permitia ter coragem, descobrindo, então, a “potência latente”, capaz de transformar sua cegueira num contato: “O medo grande me aprofundava toda. Voltada para dentro de mim, como um cego *ausculta* a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto” (LISPECTOR, 2009, p. 51, grifo nosso). Seu ódio pela barata abria-a outra dimensão, tanto temporal (“há quinze séculos eu não lutava” (LISPECTOR, 2009, p. 52)) quanto topológica (“Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza” (LISPECTOR, 2009, p. 52)), do contato. Auscultar é tocar sem invadir, ficar na superfície, mantendo uma distância por aproximação, necessitar dos outros sentidos (audição, tato) para apreender e saber.

Toda uma potência, afirma G.H., a desabrochar-se em “matéria desconhecida e feliz e inconsciente” que era ela mesma, “o que quer que seja” (LISPECTOR, 2009, p. 52). Esse movimento de expressão, que, na acepção dela chama-se *mal* leva-a a realizar, finalmente, o primeiro movimento de contato: “[...] levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata” (LISPECTOR, 2009, p. 52), que a abre para o próprio contato, a dimensão do *não ver* que o aberto a lançou. O segundo movimento de contato vem quase que imediatamente: “[...] eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca” (LISPECTOR, 2009, p. 53). Toda sorte de movimentos de expressão faz G.H. não experimentar uma sucessão de cortes simplesmente. Desses cortes inacabados não surgem

simplesmente símbolos, porque eles se tornam linhas de fuga e fazem de G.H. um experimento em *devenir*. Não qualquer *devenir*, mas um *devenir-animal*. “O *devenir-animal* é uma viagem imóvel e no mesmo lugar, que só pode se viver e compreender em intensidade (transpor limiares de intensidade)”, afirmam Deleuze e Guattari (2014, p. 69), que ainda acrescentam: “[...] o *devenir-animal* não tem nada de metafórico. Nenhum simbolismo, nenhuma alegoria [...] é um ‘panorama’, não um ‘evangelho’” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 69). Ao invés de expandir ou recriar a subjetividade, ele, pelo contrário, apaga a dualidade sujeito de enunciação e sujeito de enunciado, tornando-se “[...] um só e mesmo processo, um só e mesmo procedimento que substitui a subjetividade” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 69), isto é, cria agenciamentos, um experimento com seu “protocolo social-político” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 90).

Essa modalidade de *devenir*, ao invés de aproximar o homem do animal, ou mesmo visar a antropogênese do animal, diferencia-os, na qual “[...] *devenir* não produz outra coisa senão ele próprio” (DELEUZE, 2012, p. 19). G.H. encontra a si mesma, mas um “eu” estranhado, não conhecido, porque sua *aliança* com a barata, ainda que no momento que tenta matá-la, permite-lhe uma *involução* (sua aliança com a Natureza): “O *devenir* é involutivo, a *involução* é criadora” (DELEUZE, 2012, p. 19). A potência de não se manifesta com mais intensidade nesse momento: “*Devenir* é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivalar’, nem ‘produzir’” (DELEUZE, 2012, p. 20), mas a criar rizomas, simbioses e multiplicidades: “Não devimos animal sem um fascínio pela matilha, pela multiplicidade” (DELEUZE, 2012, p. 21). Nesse processo, em que o *devenir* se multiplica e involui, ele se afasta da possibilidade de subjetivar-se simplesmente, retornando a qualquer forma de identidade (eu = eu), para continuamente diferenciar-se. Sua forma de diferença é a da *dobra*; G.H., que tanto vislumbrou seu duplo, agora não se restringe às suas asas, não procura um *fora*, mas uma espécie de “[...] invaginação do fora [...]. Sem dúvida, é o corpo orgânico que, assim, confere à matéria um interior graças ao qual o princípio de individuação se exerce sobre ela” (DELEUZE, 2012, p. 22), encontrando seu par diferencial: *dobrar-desdobrar*, *involver-evoluir*, isto é, encontrar uma *potência de variação* (DELEUZE, 2012, p. 37) – a exemplo da barata que se desdobra em “salamandras e quimeras e grifos e leviatãs” (LISPECTOR, 2009, p. 54) e a dobra junto, particularmente no que ela chama de *identidade*:

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria-prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama – era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade.

[...]

Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas. (LISPECTOR, 2009, p. 56).

Aquilo que um dia G.H. chamou de *ser*, mesmo quando a concebia pela via negativa, tornou-se *devenir*, envolvendo (“uma fonte muito anterior à humana” (LISPECTOR, 2009, p. 57)) e evoluindo (“e, com horror, muito maior que a humana” (LISPECTOR, 2009, p. 57)), isto é, um desdobramento, a transformação de seu *devenir* em rizoma, que, por um lado, transforma sua profundidade em superfície de deslizamento, e, por outro lado, abre-a a uma “larga vida”,

fazendo dessa superfície um plano de imanência com camadas: “[...] gemido do fundo de uma cisterna seca, nascimento de dentro da poeira, cair na danação da própria alma” (LISPECTOR, 2009, p. 57-58). Toda uma série de regulamentos e leis que davam forma à esperança, à verdade e à memória, como um esforço último de reterritorialização de G.H. Porém, a força da curiosidade (“Mas é que o inferno já me tomara, meu amor, o inferno da curiosidade malsã” (LISPECTOR, 2009, p. 77)), outro movimento de expressão, lança-a ao corte com esses mesmos regulamentos e leis para criar um experimento, o da queda “no inferno da matéria viva”. É aí que seu devir é real; é aí que G.H. não pode mais ser, não pode mais alcançar um *fim* e uma *finalidade*. Ela devém outra forma, um devir no seu devir-mulher. Um devir-animal da mulher e um devir-mulher da barata. Só assim haverá a *simbiose*, e, finalmente, ela faz sua entrada no “quarto desconhecido” (LISPECTOR, 2009, p. 58), que só seria possível pela barata, na sua “invaginação”, isto é, na desdobra do quarto: ela não retorna a uma espécie de útero de onde nasceria, mas acontece a própria indeterminação do que era um dentro e um fora, restando uma terceira via: a da desdobra: “Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente” (LISPECTOR, 2009, p. 59). O quarto devém um cubo, mas não qualquer cubo. Poderíamos comparar com *The cube* de Alberto Giacometti (1901-1966), o qual teria concebido uma obra, na qual estaria em questão uma espécie de “estrutura de obsessão”, mostrando o “totem como tabu”, ou ainda, uma espécie de “[...] fobia do toque (lembrando o *kadosh* hebreu, o *sacer* latino e o ágios grego), no fim, algo sacro *mas* impuro e proibido” (DIDI-HUBERMAN, 2015b, p. 181-182, tradução nossa), coisa que G.H. já intuira: “Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo” (LISPECTOR, 2009, p. 70). Não é à toa que ela sentirá a profunda necessidade de comer a massa branca da barata. Aquilo que foi erigido como uma lei deve agora tornar-se o centro de sua profanação. A lei é erigida para ser transgredida. O prazer do experimento aparece justamente nesse momento, não para afirmar alguma coisa, reencontrar o eu, mas para se constituir novos planos: “a grande dilatação” (LISPECTOR, 2009, p. 59).

Apesar da “fenda”, ela se depara com um deserto, um plano capaz de colocá-la ao nível da barata, isto é, comportar as duas na mesma superfície, sem uma prevalência de uma ou outra, mas o aparecimento de suas diferenças diferindo:

A barata é pura sedução. / Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível [...] eu avanço, eu protozoária, proteína pura. [...]. E nesse deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. (LISPECTOR, 2009, p. 59-60).

A vida, nesse plano, não passa de uma grande linha de fuga. Não apenas desvia, como faz fugir. E o ângulo da vida é, precisamente, o desvio. Do aberto que lança G.H. num desobramento do “si”, ao encontro com a barata que a abre a uma potência de não ver essa abertura, ela se depara com o *devir*, fazendo com que ela, agora um ela designado pelo outro, uma face do cubo, seja lançada ao mundo, não como aquela que quer a verdade, mas como aquela que se vê diante de “uma verdade infamante”, uma verdade crua e úmida: a matéria branca da barata. Como não se trata de uma retomada do eu, G.H. ainda tenta retornar de alguma maneira: “[...] não ter forças para lutar era o meu único perdão” (LISPECTOR, 2009, p. 63). Tal resistência faz que todo seu drama não se desenvolva efetivamente em *máquinas abstratas*, mas se apresente

na forma de “índices maquínicos”, termos de Deleuze e Guattari (2014, p. 87), o que designam possibilidades, e não acontecimentos: “[...] os índices maquínicos são os signos de um agenciamento que não está ainda desprendido nem desmontado por si mesmo [...]”, funcionando, quando muito, como “configurações moventes do agenciamento” sem que se saiba exatamente como a máquina funciona (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 87-88). Identificar-se com o desenho na parede surge como uma maneira de tentar remontar a máquina, não para fazê-la abstrata, mas para fazê-la reterritorializar no “eu”. Não há mais “eu” e o desenho oco na parede é a prova cabal. Não há mais como se enganar: “Mas agora, pelo silêncio onde enfim eu caíra, sabia que havia lutado, que havia sucumbido e que cederá” (LISPECTOR, 2009, p. 64). Há, tão somente, a matilha, a multiplicidade: “[...] e minhas quinze milhões de filhas, desde então até eu, também lá estavam” (LISPECTOR, 2009, p. 64). Há, nesse plano, o devir: “É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi” (LISPECTOR, 2009, p. 66). A relação para configurar aquilo que G.H. pode em seu devir, não apenas ela, como um cubo, mas também, todo o “material do mundo”, com seus “planetas e baratas”.

INFORME

É o pulsar disso que ela chama de “matéria viva” cujo nome poderia ser *amor* o que a permite constituir-se no processo desse experimento. Mas esse processo permanece aberto: uma ferida se quisier. Pois ela, subitamente, como se despertasse de um sonho, pergunta sobre o acontecimento, retornando para uma cronologia temporal, um tempo humano, um desejo de comunicação humana. O que deseja comunicar G.H. senão o fim de seu próprio mundo? Tudo linha de fuga para fora desse mundo e tudo que ela consegue perceber é a sua completa impossibilidade, não de fugir, mas de haver outro mundo: “O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico” (LISPECTOR, 2009, p. 68). Esse “eu” que se torna dado não é, necessariamente G.H. Pode ser o *eu* de todos, de tudo. Ao fim de algo parece sempre preceder o início, mas tal início não é o do antropoceno, e sim o do inumano: “[...] diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos”, mas de que “[...] o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente” (LISPECTOR, 2009, p. 68). O que acaba, o que tem fim, sabe G.H., não é o mundo propriamente dito (ele reivindicou a sua própria realidade, não a nossa realidade), mas o antropoceno, o ser humano como centro da percepção e do saber sobre o mundo, bem como de seu domínio. Talvez, o nome dado a isso, a um mundo fora do domínio do antropoceno seja *neutro*: “O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida [...] quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra” (LISPECTOR, 2009, p. 69). Aos seus olhos, isso que cumulava e exigia uma volta, só lhe poderia aparecer como destruição. O neutro é neutro, não porque não toma parte, mas justamente porque só toma parte pela vida, “[...] e isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas. / E sem essa humanização e sem a sentimentaçaõ do mundo – eu me apavoro” (LISPECTOR, 2009, p. 69-70).

O neutro pode lhe servir aqui como um procedimento de neutralização do antropoceno, o qual, na primeira linha, parece corresponder ao imundo. Podemos entender esse *imundo* ora como, no sentido trivial, sujo, o contrário de limpo, ora como um *i-mundo*, a supressão do

mundo, a potência de não desse mundo, seu desvio. A alegria que G.H. sente como uma imunidade corresponderia a uma experiência de associação com um mundo outro desviado e em fuga do mundo ascético do antropoceno: um mundo possível em que haveria alegria sem esperança. Para alcançá-lo, ela precisa devir-outrem (que pode ser, inclusive, um aceno para o leitor), essa mão que ela agarra, a quem não quer prometer esperança. Um outrem que ela busca em nome do amor, por amor. De que é formado esse amor, então? “Seu amor significa que não vêm um no outro seu ser, mas sua ferida, e a necessidade de se perder: não há desejo maior que aquele do ferido por outro fermento” (BATAILLE, 2017, p. 53). Essa ferida configura o próprio devir de G.H.: “E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas podres roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas” (LISPECTOR, 2009, p. 74). Parece que a ferida que se abre como devir em G.H. só se completará com a experimentação da massa branca que continua escorrendo da barata. O que ela experimenta enquanto não prova é a distância necessária para estabelecer uma relação, a diferença. Ela vê a barata, vê seu avesso e vê seu dentro.

A barata compõe-se de dobras e de redobras, camadas e camadas. G.H. parece estar tentando dar conta de tudo isso. E a maneira como faz é colocando em questão a própria *forma*. A massa branca, não um apagamento da forma da barata, mas o seu devir, faz com que tudo seja colocado em movimento, formando uma espécie de imagem-percepção, criando agenciamento de enunciação na qual dois sujeitos heterogêneos estão em associação, “correlatos em um sistema ele próprio heterogêneo” (DELEUZE, 2018, p. 122). Isto é, eles estabelecem uma relação na qual o sujeito que enuncia compõe igualmente o discurso do outro, na diferenciação, de tal modo que, “[o] ato fundamental da linguagem não é mais a ‘metáfora’, na medida em que ela homogeneiza o sistema, mas sim o discurso indireto livre, na medida que ele afirma um sistema sempre heterogêneo, distante do equilíbrio” (DELEUZE, 2018, p. 122). Um dos modos de desdobramento dessa diferenciação, diz Deleuze (2018), é denominado *cogito da arte*: “[...] não há sujeito que aja sem um outro que o veja agir e que o apreenda como aquele que age, tomando para si a liberdade da qual o desapossa”, abrindo a esse sujeito uma espécie de *ser-com* (DELEUZE, 2018, p. 122-123). Nesse processo, G.H. descobre “vasos comunicantes”, ou seja, apreende que a possibilidade mesma de devir, de ser-com, é uma *forma relacional*, do ser junto a, nem que seja na queda (a sua forma de amor, se seguirmos a compreensão batailleana): “Na reverberação parada da luz do quarto, a barata era um pequeno crocodilo lento. O quarto seco e vibrante. Eu e a barata pousadas naquela secura como na crosta seca de um vulcão extinto. Aquele deserto onde eu entrara, e também nele descobria a vida e o seu sal” (LISPECTOR, 2009, p. 76). Ondas, vasos e planos, todo um conjunto de fluxos que ligam a mulher à barata, sem que uma se reduza à outra. Pelo contrário, pelo devir, cada uma se torna mais real diante da outra. Quando G.H. afirma ver a barata, a barata, em sua medida, a olha de volta (“A barata me tocava toda com seu olhar negro, facetado, brilhante e neutro” (LISPECTOR, 2009, p. 87)). Não há o *cogito* de G.H. sem o olhar da barata. Na medida em que se constitui no seu discurso, ela também agencia a existência da barata, numa “ligação de ferocidade mútua” (LISPECTOR, 2009, p. 81).

Esse momento no aberto, devindo junto à barata, faz com que ela mesma experimente outra forma de tempo, não o cronológico, mas o tempo do acontecimento, o *kairós* segundo os gregos: nada está dado e tudo está em aberto, “[p]ois a atualidade não tem esperança, e a atualidade não tem futuro”. Lançada agora só no que ela conhece como *deserto*, vê-se que, “[...] a partir dos portões, não haveria diferença entre mim e a barata” (LISPECTOR, 2009, p. 80), diferença

inexistente aos olhos dela, e ao do que ela chama deus. No entanto, e da perspectiva da barata, que possui seus desinibidores em diferença com G.H.? Ela anda no nada, chega ao núcleo, sente o espaço alagar-se e tornar-se um oratório, isto é, está numa linha ascética, daquela que não foge no mundo, mas sim tenta dele escapar. A massa branca da barata, então, adquire uma *função*, função esta operatória, quer dizer, ela se estabelece como elemento profanador dessa territorialização de G.H. numa vida transcendental, tendo como figura o “homem que já fora meu”, mas que, pelo devir-barata ela não encontra mais: “Mas agora eu não vou mais poder transcender, vou ter que saber, e irei sem ti, a quem eu quis pedir socorro [...]. Transcender é uma transgressão. Mas ficar dentro do que é, isso exige que eu não tenha medo!” (LISPECTOR, 2009, p. 81-82). O *saber* aqui parece funcionar como um contraposto à possibilidade mesmo de transcendência, a mesma condição do paraíso.

Entretanto, como ela antes lembrou num exemplo (LISPECTOR, 2009, p. 80), esse mesmo saber pode ser um *saber trágico*, um saber surgido de uma experiência dolorosa. De tal modo, ele só pode aparecer de maneira relacional. A beleza não tem mais o seu devido lugar. Pelo menos, não a beleza como manifestação sensível do bem; não a beleza como um ideal de pureza metafísica, nada do líquido transparente do “cadinho da razão”, mas uma *beleza fissurada*, que Bataille (2017, p. 103) chama de *chance*: “A chance é mais que a beleza, mas a beleza extrai seu brilho da chance”. E essa chance é “[...] impessoal [...] inapreensível, melancólica, ela se infiltra na noite, como um canto...”, sempre em busca da “perturbadora intimidade da desgraça”. Ela faz do amor, então, uma verdadeira paixão louca, que pode constituir-se como “[...] uma máquina de guerra, ou para melhor dizer, uma possibilidade de desastre que porta em si, mesmo que seja em dose infinitesimal, a ameaça da aniquilação universal” (BLANCHOT, 2013, p. 67). A beleza da barata, por tanto tempo recusada, é justamente a da chance. G.H. sabe que operar um saber no espaço da chance é uma forma de desastre: “[é] um precisar sem nenhuma piedade pelo meu precisar e sem piedade pelo precisar da barata” (LISPECTOR, 2009, p. 86-87). Saber apreendido pelo contato, porque ele vem sobre o sujeito, mas não pode ser procurado. Diz G.H.: “[...] eu havia lutado a vida toda contra o profundo desejo de me deixar ser tocada – e havia lutado porque não tinha podido me permitir a morte daquilo a que eu chamava de minha bondade” (LISPECTOR, 2009, p. 87).

Com blocos de intensidades, conjuntos de afecções e o trabalho do contato, a barata torna-se para G.H. devir e caminho. Parece que, no entanto, para que ela consiga efetivamente tocar a barata, ela ainda faz uso de outro bloco de intensidades, um bloco amoroso, por assim dizer, um bloco de desterritorialização do amor, quando este amor se torna *neutro*, mostra a potência de variação no devir-barata de G.H. diante da massa branca que do animal escorre. Isto é, ela se encontra com o *infamiliar* do que considerava o mais fundo de seu ser. Aqui, então, a potência do devir desdobra-se: entre a “infamiliaridade do quarto” reconhecido e a “familiaridade de tudo” (LISPECTOR, 2009, p. 89). O jogo que se efetua aqui é, então, não o de uma síntese que leva ao pleno conhecer das coisas, mas a uma injunção dos estranhamentos e das variações. O *infamiliar* não é simplesmente o desconhecido, mas o desconhecido que é familiar, o *inquietante*. Por isso, G.H. nunca se tranquiliza: “O mundo só não me amedrontaria se eu passasse a ser o mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 90). Ela, então, realiza o movimento de passagem: das nuvens e do sol para os ovários da barata – um movimento de *baixeza*. Outro bloco de intensidades, então, se abre a ela: pela sua gravidez e aborto cometido, pela sua condição biológica, condição a partilhar com a barata, *contato* que lhe permite ligar-se a outra ordem: as dos plânctons. Esses

seres são tanto *errantes*, seres que se deixam carregar pela vida, como também estão entre os mais baixos da cadeia alimentar. Seria essa capacidade de *chance* que G.H. encontra, de baixar sua própria humanidade, abrindo-se a outras possibilidades?

Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto. Eu me havia livrado do deserto, sim, mas também o perdera! e perdera também as florestas, e perdera o ar, e perdera o embrião dentro de mim. (LISPECTOR, 2009, p. 91-92).

As linhas de fuga, então, aparecem: a intensidade do contato faz com que G.H. tente fugir: para seu devir-barata (“Que sabia eu daquilo que obviamente viam em mim? como saberia se eu andava ou não com a barriga encostada na poeira do chão” (LISPECTOR, 2009, p. 92)), para o quarto em transmutação (“O minarete onde eu estava era de ouro duro. Eu estava no duro ouro que não recebe” (LISPECTOR, 2009, p. 93)); para bloco de infância com sua mãe, não para encontrar um território, mas para encontrar uma expressão (“Como se ter dito a palavra ‘mãe’ tivesse libertado em mim mesma uma parte grossa e branca – a vibração intensa do oratório de súbito parou, e o minarete emudeceu” (LISPECTOR, 2009, p. 93)), permitindo-lhe livrar-se dos seus “últimos restos humanos” (LISPECTOR, 2009, p. 94), isto é, da noção de uma diferenciação ascética da própria humanidade: “A natureza muito maior da barata fazia com que qualquer coisa, ali entrando – nome ou pessoa - perdesse a falsa transcendência. Tanto que eu via apenas e exatamente o vômito branco de seu corpo [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 95). É importante ver que, aqui, o contato com a massa branca não é, meramente, nem uma contingência no processo de experimentação de G.H., nem, muito menos, o elemento de elevação dessa experiência (o branco que ora parece dizer “nada”, ou “vazio”, ou qualquer noção transcendental). É, muito mais, um infamiliar, um elemento de inquietação. Ao invés de sair, escapar, o devir se formula no contato, abrindo a personagem a um momento real de expressão. Bataille (1970), em *Le bas matérialisme et la gnose*, oferece-nos uma possibilidade de operação desse momento expressivo no aberto do devir.

Ele pensa do ponto de vista do *material baixo*, numa espécie de *potência do negativo* que opera como uma *ferida* no “corpo” mesmo do materialismo. Porém, não se pode pensar tal potência como uma ausência. Bataille (1970, p. 221-223, tradução nossa) é bastante claro sobre isso, quando toma o mal como um “princípio ativo” a operar como uma ação criadora⁸. Segundo ele, isso significa não implicar que “a matéria é a coisa em si”, de modo a jamais se submeter a qualquer coisa de “mais elevado”, a qualquer “autoridade de empréstimo”, pois “[...] a matéria baixa é exterior e estranha às aspirações ideais humanas e recusa deixar-se reduzir às grandes máquinas ontológicas resultantes dessas aspirações”. A aproximação com a baixeza faz com que os elementos mesmos de nossa sociedade, incluída aí a nossa humanidade, sejam colocadas em questão, feridas, lançadas ao acaso, transformadas em devir, à força de sua abertura, porque nunca é tranquila (a ilusão de tal acontecimento torna-se possível apenas por uma separação, por um desligamento):

⁸ “[...] é possível dar um *leitmotiv* [...] à concepção da matéria como um princípio *ativo* [...] que é aquela das trevas (que não seria a ausência de luz, mas os magistrados monstruosos revelados por essa ausência), aquela do mal (que não seria a ausência do bem, mas uma *ação criadora*)” (BATAILLE, 1970, p. 223, tradução nossa, grifos nossos).

As coisas passam-se, com efeito, como se as formas do corpo, bem como as formas sociais ou as formas do pensamento tendessem para uma sorte de perfeição ideal do qual todo valor procederia, *como se a organização progressiva* dessas formas buscassem satisfazer pouco a pouco à harmonia e à hierarquia imutáveis que a filosofia grega tendia a dar às *ideias* exteriormente, aos fatos concretos [...] os corpos horrendos ou cômicos da aranha ou do hipopótamo não teriam respondido a essa elevação do espírito. (BATAILLE, 1970, p. 161, tradução nossa, grifos nossos).

O que está em jogo aqui é o que mais tarde Bataille (1970, p. 229) denominará *dialética das formas*. O tratamento dado pela “organização progressiva” a que ele faz referência significa o trabalho de sedimentação e classificação das coisas: dos objetos, dos seres, dos conceitos, dos valores, das classes. Cada coisa parece ter de ocupar seu lugar *determinado* no mundo, e isso só se torna possível se cada uma é separada e classificada, para, enfim, entrar na organização (adquirir seu órgão). Ao lembrar-se do hipopótamo e da aranha (poderíamos facilmente inscrever a barata nesse conjunto), o autor nos mostra que o processo de classificação e organização acaba por excluir diversos elementos – justamente aqueles que parecem não ter lugar. Nesse processo, G.H. percebe que a barata e ela partilham o *comum* desse horrendo de que fala o autor: eram a “própria lei ignorada”. Ela não apenas se baixa ao nível da barata, como, ao fazer isso, dá-se conta de que o que parecia diferenciá-la e hierarquizá-la na classificação do antropoceno não passa de uma ilusão, restando-lhe ignorar uma lei oculta. Apenas no contato com a barata e seu material é que esse *não ver* aparece: “No jardim do Paraíso, quem era o monstro e quem não era? [...] a barata crua me olha, e sua lei vê a minha. Eu sentia que ia saber” (LISPECTOR, 2009, p. 96). Toda tentativa de saída dessa dialética, isto é, desse contato (porque é isso que está em jogo no pensamento de Bataille), parece levar G.H. a um esforço de reterritorialização (mulher, Deus, beleza, todos modos de organização), apesar de ela sempre escapar, justamente por causa do contato baixo com o animal, criando “linhas”: notas, intervalos, afecções, silêncio, formas imperceptíveis de desestruturar seus “[...] instrumentos [...] indo apenas com minhas entranhas vivas. Para ter chegado isso, eu abandonava a minha organização humana – para entrar nessa coisa monstruosa que é a minha neutralidade viva” (LISPECTOR, 2009, p. 97).

O neutro, apesar de algumas hipóteses aqui já aventadas, parece ser o nome daquilo que ultrapassa G.H., e ela não sabe bem como nomear. O neutro torna-se a própria *ferida* do texto, não como o que o macula, e sim como o que abre, o que torna respirável, que faz devir dentro da língua; um *inexpressivo*, não porque seja ausente de uma expressividade, mas porque se apresenta simplesmente como sua própria expressão (um significante sem referente e sem significado determinados). Temos, então, uma indeterminação que coloca em jogo a própria forma. Bataille dá a isso o nome de *informe*. “Assim, *informe* não é apenas um adjetivo que tem este ou aquele sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma” (BATAILLE, 2018, p. 147). E, aqui, retorna mais uma vez a figura da aranha: “O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou uma minhoca”, lembrando-nos, muito fundamentalmente, que o informe não designa o “nada”. O informe é a maneira como a forma ganha vida, como ela entra em seu próprio devir de “neutralidade viva” (no dizer de G.H.), atribuindo muito mais “a tarefa das palavras” (BATAILLE, 2018, p. 147). Isto é, o neutro possui uma prodigiosa capacidade operatória no corpo da experiência de G.H. fazendo com tudo entre em variação:

“[...] o neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas” (LISPECTOR, 2009, p. 99). O demoníaco e a vida pré-humana são a configuração informe dessa organização. O neutro vem para *desclassificar* a organização, tudo aquilo a colocar o humano numa forma determinada.

Qual é o custo disso tudo, podemos perguntar, para G.H.? Ela se perde em “alegria de sabá” (um devir-multidão da mulher), num inferno que é a “tortura da alegria”, num saber que desclassifica, e que a leva a uma experiência de variação de seus limites e de sua forma (“assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo” (LISPECTOR, 2009, p. 101)). Ela repete que isso a faz experimentar o “gosto do nada”, mas variando isso que ela denomina *nada*: o leite materno, a chuva, o ar. Toda a experiência que parece entrar em transcendência sempre retorna a uma forma material, sempre adquire uma capacidade de matéria, fluída e quase translúcida, até sua recaída no amarelo. Há nesse processo um movimento de contato, o estabelecimento de uma relação, um ar que impulsiona, um movimento expressivo, uma potência imanente; *potência aracniana* – tecer teias, criar conexões; *potência geológica* – abrir-se ao mundo, fazer mundos: fixar dunas, plantar árvores, encontrar civilizações; *potência escarratorial* – encontrar o mais baixo, o viscoso (que não apenas é tocado, mas gruda, adere): a massa branca da barata. O nojo é a afecção dessa forma de contato: ele não afasta simplesmente quem o sente de seu objeto. Pelo contrário, há uma identificação *infamiliar* com aquele pelo que se sente nojo, tornando-se, no caso de G.H., seu modo de saber: “O nojo me guia e me fecunda. Através do nojo, vejo uma noite na Galileia [...]. A barata é um tamanho escuro andando” (LISPECTOR, 2009, p. 115). O estatuto desse saber, diz a personagem, é a noite (LISPECTOR, 2009, p. 114), fazendo do oco e do vazio “meios de transporte”, ou seja, não mais estados determinados de imobilidade, mas espaços de passagem, linhas de fuga, fluxos: “[...] eu era o petróleo que só hoje jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede” (LISPECTOR, 2009, p. 114). A noite é o espaço de criação de G.H., não o dia. Se considerarmos as imagens da luz e do sol, e do próprio desvelar, a verdade sofre uma profunda transformação ontológica. O que funda a verdade, ou mesmo a possibilidade de verdade em G.H. agora não é o trazer à luz, mas a noite, úmida e adocicada, abrindo aí uma forma de vida inteiramente outra: “A forma de viver é um segredo tão secreto que é o rastejamento silencioso de um segredo. É um segredo no deserto” (LISPECTOR, 2009, p. 116).

Vejamos que esse rastejar silencioso a configurar o devir-animal de G.H. não a cala. Como ela diz do nada, isso tudo é *intervalo* (LISPECTOR, 2009, p. 118), é distância, limiar aberto. E nesse limiar, ela ainda precisa dizer, precisa do *dito*: o “eu te amo” torna-se a operação que a lembra da vida, ainda que a custo da morte da barata – uma afecção; o “eu te amo” como ato de linguagem é o sinal de existência, de continuidade da própria vida, apesar de tudo, possibilidade existente – uma ação: “Eu entendia que meu reino é deste mundo” (LISPECTOR, 2009, p. 119). O intervalo como espaço de experiência, do que faz passar de uma à outra, lança-as no aberto, que é *impessoal, atonal, indiferente e material*. Isso significa a desarticulação desse “eu” e a busca de outra modalidade que ela tenta dizer constantemente. Cada vez que nomeia (nada, neutro, impessoal, mundo, astro) a própria experiência se transforma. Como uma constelação que se modifica a cada vez que um novo astro é percebido. O mundo de onde fala G.H. deixa, então, de ser humano. Ela chama de “inferno”, mas que bem poderia ser simplesmente as *profundezas de um mundo interior* (como a “experiência interior” em Bataille nunca foi de ordem individual), não de sua individualidade, não de seu “eu”, mas do próprio mundo: “Meu reino é deste mundo... e meu reino não era apenas humano. Eu sabia” (LISPECTOR, 2009, p.

124). Tratava-se, então, de um “país de ratos e tarântulas e baratas” (LISPECTOR, 2009, p. 125). Um mundo infernal porque desclassifica o mundo que G.H. conhecera, onde não consegue mais tomar parte. Todo esforço de subida, até o deus, torna-se sinal de queda, uma “súplica sem resposta”, diz Bataille (2016, p. 44), ou mesmo, o “ápice de um desastre” (BATAILLE, 2017, p. 23). O desastre, a chance, o corte e a passagem – tudo desclassifica a organização, tornando-se inferno: “Não era um soluço de dor, eu nunca o ouvira antes: era o de minha vida se partindo para me procriar” (LISPECTOR, 2009, p. 131).

A desorganização da qual já participa faz de G.H. *semente*, e não ideal (LISPECTOR, 2009, p. 132), isto é, uma possibilidade, possibilidade de variação e de constituição de linhas, *meio*, e não um fim, um produto a ser alcançado: uma ideia. A desclassificação pelo informe faz com que cada figura, afirma ainda Bataille (2017, p. 185), encontre uma figura oculta para aquela que manifesta. Nem o amor escapa a essa constatação, como “[...] experiência da lama e da degradação e da alegria pior” (LISPECTOR, 2009, p. 133). A figura oculta é a ausência, o nada, o neutro. Nunca como vazio, e sim como queda, angústia, afirmada alegremente; como nova possibilidade, como não-saber, como inacabamento, como dobra do enigma e da pergunta: “[...] a explicação de um enigma é a repetição do enigma. [...] O que existes? E a resposta é: o que existes” (LISPECTOR, 2009, p. 134). O mundo e sua matéria é a existência.

G.H. parece considerar-se incapaz de ouvir a resposta, de modo que só consegue encontrar o que lá pôs. Mas essa não é a chegada da consciência, descobrir que só há o que lá ela mesma pôs? Para quem espera, para quem cultiva esperança, tudo se assemelha ao horror quando a espera é finalmente abandonada: “Se abandono a esperança, estou celebrando a minha carência, e esta é a maior gravidade do viver” (LISPECTOR, 2009, p. 153). Resta *errar*, abrir-se à errância, ao criar, ao pensar. Essas possibilidades são cortes profundos na continuidade da existência. A massa amarelecida da barata permitiu a G.H., enfim, conhecer o que pode ser a vida: “Não é um estado de felicidade, é um estado de contato” (LISPECTOR, 2009, p. 172). O contato, ou a relação, é o que despersonaliza (LISPECTOR, 2009, p. 174), porque não se trata de encontrar o individual, mas de chegar ao *dividual*, como diz Deleuze (2018), daquilo que pode ser partido, fragmentado, permitindo novas formas de experimentação sem alcançar uma unificação, uma unidade: “[...] pois ‘eu’ é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, é muito maior – é tão maior que, em relação com humano, não tem sentido” (LISPECTOR, 2009, p. 178-179).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda a trama desdobrada em *A paixão segundo G.H.* parece uma longa *suspensão*: os travessões não apenas marcam o começo da literatura, mas a suspensão mesma da ordenação que se dá à vida em nome de um progresso ou de uma forma de infinitude da existência, legada a uma teleologia, ao estabelecimento de conformidade a fins, isto é, de qualquer finalidade (e com ela a justificativa) para a vida. A suspensão realizada por Clarice Lispector não simplesmente para, não paralisa para abrir a outra dimensão, mas *desobra*, ou seja, isto é, opera num processo de dividibilidade, de corte, de desdobra. O desmoronamento não é do mundo, mas da organização do mundo e de suas certezas; o trabalho da abertura à dúvida e, não apenas a ela, como também ao ensaio sem fim dessa dúvida. O aberto, por sua vez, aparece como a primeira

desestruturação dessa desobra; desestrutura-se o que se conhece como humano, o que desenha o contorno da própria humanidade. O encontro com o animal, a inoperatividade da abertura diante do aberto, através do animal, permite a G.H. não encontrar o caminho de regresso. É importante não regressar. Instalar-se no âmbito do desmoronamento é o primeiro passo para a possibilidade da vida, e não necessariamente de viver. Vive-se a vida por outros meios, desterritorializando-a. Descobre-se que, nesse processo, o ser (não importa se em positividade ou negatividade) não é o mais essencial, mas o próprio devir. Devir inscreve, então, a experiência de G.H. no mundo, ou melhor, permite que a experiência fique encravada no mundo, ao ponto da completa ruptura dela com o mundo humano. O devir-animal com o qual se depara permite-lhe, pois, reterritorializar, mas na impossibilidade de voltar àquele mundo do humano (ou do humanismo). A reterritorialização se faz após uma série de cortes e fluxos. Reterritorializa-se numa formação informe. O informe, por fim, aparece como o espaço de um novo território e de um trajeto no qual o devir faz mundo e nós aprendemos a viver nesse mundo, muito mais alargado, onde o sentido não se diz significado, pela sua própria construção de deriva. O sentido abre-se à noite, uma noite sem fim, uma noite que coloca tudo em contato. Pelo contato, não é possível chegar a um sentido (fechado) nem a uma finalidade (última), mas a um desejo contínuo de variação e exercício maquínico de relação, capaz de abrir até mesmo o humano a outras possibilidades de existência.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O aberto: o homem e o animal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BATAILLE, G. Le bas matérialisme et la gnose. In: BATAILLE, G. (org.). **Œuvre complètes** (Tome 1) – Premiers Écrits, 1922-1940. Paris: Gallimard, 1970. p. 220-226.
- BATAILLE, G. **A experiência interior seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953: suma ateológica**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016. v. I.
- BATAILLE, G. **O culpado seguido de A aleluia: suma ateológica**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. v. III.
- BATAILLE, G. **Documents: Georges Bataille**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- BLANCHOT, M. **A comunidade inconfessável**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Editora Lumme, 2013.
- CONRAD, J. **No coração das trevas**. São Paulo: Hedra, 2008.
- DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o Barroco**. 6. ed. Campinas: Papirus, 2012.
- DELEUZE, G. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Phasmes: essais sur l'apparition**, 1. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, G. **The cube and the face**: around a sculpture by Alberto Giacometti. Zurich-Berlin: Diaphanes, 2015b.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. v. 1.

LISPECTOR, C. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MALLARMÉ. Um lance de dados. *In*: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. (org.). **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 155-173.

RILKE, R. M. **Elegias do Duíno**. 6. ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

SCHEIBE, F. Por trás do universo não há nada. *In*: BATAILLE, G. (ed.). **O culpado seguido de A aleluia**: suma ateológica. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2017. p. 7-13. v. III.