

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE

JHONY ADELIO SKEIKA

UMA LINGUAGEM (ESCRITA) ESQUIZOFRÊNICA:
A EXPERIMENTAÇÃO DE A PAIXÃO SEGUNDO G. H. DE CLARICE LISPECTOR

PONTA GROSSA

2012

JHONY ADELIO SKEIKA

UMA LINGUAGEM (ESCRITA) ESQUIZOFRÊNICA:
A EXPERIMENTAÇÃO DE A PAIXÃO SEGUNDO G. H. DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre. Programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Oliveira

PONTA GROSSA

2012

Ficha Catalográfica Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

S627u Skeika, Jhony Adelio
Uma linguagem (escrita) esquizofrênica : a experimentação de A
Paixão Segundo G. H. de Clarice Lispector / Jhony Adelio Skeika.
Ponta Grossa, 2012.
150 f.

Dissertação (Mestrado em Linguagem, Identidade e
Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientadora: Profa. Dra. Silvana Oliveira.

1. Escrita literária. 2. Clarice Lispector. 3. Linguagem. 4.
Esquizofrenia. I. Oliveira, Silvana. II. Universidade Estadual de
Ponta Grossa. Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade.
III. T.

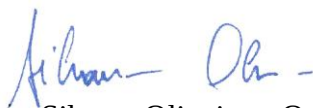
CDD: 809. 923

JHONY ADELIO SKEIKA

UMA LINGUAGEM (ESCRITA) ESQUIZOFRÊNICA:
A EXPERIMENTAÇÃO DE A PAIXÃO SEGUNDO G. H. DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre na Universidade Estadual de Ponta Grossa. Programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividades, área de Letras.

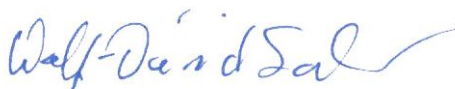
Ponta Grossa, 27 de março de 2012.



Prof. Dra. Silvana Oliveira – Orientadora
Doutora em Teoria e História Literária
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP



Prof. Dra. Rosana Apolonia Harmuch
Doutora em Estudos Literários
Universidade Federal do Paraná – UFPR



Prof. Dr. Wolf Dietrich Gustav Johannes Sahr
Doutor em Geografia
Eberhard Karls Universität Tübingen – Tuebingen, Alemanha.

A Adelio Skeika, que sempre soube exercitar uma Linguagem de Silêncio, amando-me pacientemente e dando-me condições de chegar até aqui. Dedico tudo isso a ele, onde quer que possa estar.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Silvana Oliveira, que delicadamente orientou cada traço deste trabalho e deu-me sua mão para comigo entrar no quarto de Janair.

À minha família, pequena e significativa, que pacientemente soube entender algumas ausências durante o período de produção escrita.

A Ademar Carlos Barchaki, Marcelo Ferreira Ribas e Jairo Murilo Guerlinger, sempre presentes e dedicados, que me ouviram pacientemente e seguraram minha mão nos momentos de esquizofrenia.

A Paola Scheifer, colega de mestrado e amiga confessional de assuntos acadêmicos, pelo incentivo à pesquisa e pela ajuda mútua e troca de experiências, principalmente as que dizem respeito a algumas angústias do ato de escrever.

Ao professor de piano Douglas Passoni de Oliveira, pelas inúmeras informações sobre a linguagem musical e seus representantes.

À CAPES, pela bolsa de estudos e incentivo à pesquisa, que favoreceu a concretização deste trabalho.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta pesquisa.

Do, be, do, be, do, do, do, oh
Do, be, do, be, do, do, do, oh
No more "I love you's"
The language is leaving me
No more "I love you's"
The language is leaving me in silence
No more "I love you's"
Changes are shifting outside the word
(Annie Lennox)

Do, be, do, be, do, do, do, oh
Do, be, do, be, do, do, do, oh
Sem mais "Eu te amo"s
A linguagem está me deixando
Sem mais "Eu te amo"s
A linguagem está me deixando em silêncio
Sem mais "Eu te amo"s
Mudanças estão indo para fora da palavra.
(Annie Lennox)

RESUMO

Clarice Lispector se destaca na literatura brasileira, dentre outras características, por fazer uso de um discurso que aborda aspectos interiores do ser. Tal sondagem introspectiva, como destaca Benedito Nunes (1995, p. 13-14), é composta de monólogos internos, digressões, fragmentação de episódios, que “sintonizam com o modo de apreensão artística da realidade na ficção moderna”. Esse tipo de abordagem na escrita literária está muito próximo ao que, previamente, James Joyce e Virginia Woolf já faziam. Fluxo de consciência pode ser um nome para esta conduta, mas o objetivo deste estudo seria tentar entender a escrita de Clarice Lispector, no recorte que diz respeito ao livro *A Paixão Segundo G. H.*, lançado em 1964, sob outra ótica. G. H., personagem principal do texto, é desestabilizada ao contato com sentidos insólitos provindos de uma situação de epifania. A personagem descreve a perda da sua configuração humana e, ao fazer isso, mergulha em um discurso caótico, um jorro de impressões, digressões, delírios e monólogos interiores, conduta que marca significativamente a narrativa. Esta dissertação procura fazer uso da noção de Esquizoanálise proposta pelos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, experimentando a ideia de Esquizofrenia sugerida por esses filósofos na leitura do texto de *A Paixão Segundo G. H.*, já que é possível perceber nas atitudes da protagonista uma tentativa de se “desviciar” da conduta humana de viver, o que significa também abandonar a língua organizada dentro de seu projeto formal de expressão civilizada. Já que não é possível permanecer sem linguagem, G. H. inicia sua busca por uma forma linguística que a represente em seu estado de desorganização e abandono da língua humana. Este trabalho então se preocupa em acompanhar a protagonista nesse processo de criação daquilo que, com base nas discussões de Deleuze e Guattari, chamamos de Linguagem (escrita) Esquizofrênica.

Palavras-chave: *A Paixão Segundo G. H.*; Esquizofrenia; Linguagem.

ABSTRACT

Clarice Lispector stands out in Brazilian Literature, among many characteristics, for using a fiction speech which approaches subject's interior aspects. This introspective survey, according to Benedito Nunes (1995, p. 13 – 14), is composed of interior monologues, digressions, episodes fragmentation, which "syntonize with artistic reality apprehension in modern fiction". This kind of literary writing approach is very close to what James Joyce and Virginia Woolf had already done. Stream of Consciousness can be a name for this procedure, but the goal of this study is to try to understand Clarice Lispector's writing, specifically her book *A Paixão Segundo G. H.* (The Passion according to G. H.), published in 1964, through another point of view. G. H, main character, is destabilized by the contact with unusual meanings from an epiphany moment. She describes her loss of human configuration and immerses in a chaotic speech, a stream of impressions, digressions, deliriums and introspective monologues, what definitively detach the narrative. This dissertation looks for using the Schizoanalyze, Gilles Deleuze and Félix Guattari's proposal, trying the Schizophrenia, suggested by these two authors, on *A Paixão Segundo G. H.*'s lecture, since it's possible to realize in protagonist's acting an attempt to undo the addiction of human way of living, what also means to abandon the language which is organized inside a formal project of civilized expression. Since it's not possible to stand without language, G. H. starts a search for a linguistic form that can represents her disorganization state and abandon of human language. So, this research concerns to follow the main character in her creation process of what we name, based on Deleuze and Guattari's discussions, Schizophrenic Language (writing).

Keywords: *A Paixão Segundo G. H.*; Schizophrenia; Language.

LISTA DE ABREVIACES

Os títulos das obras de Clarice Lispector citadas nesta dissertação estão abreviados da seguinte forma:

A	Amor
APSGH	A Paixão Segundo G. H.
HE	A Hora da Estrela
LE	A Legião Estrangeira
OG	O Ovo e a Galinha
P	Persona
UHTA	Uma história de Tanto Amor

SUMÁRIO

PRELÚDIO	10
PRIMEIRO PLATÔ – Terraplanagem.....	14
1.1 A abordagem da Literatura.....	14
1.2 Rizoma e Literatura.....	20
1.3 A experimentação do Corpo sem Órgãos.....	30
1.4 A Esquizofrenia.....	34
1.5 A Esquizoanálise na Literatura.....	41
SEGUNDO PLATÔ – O passeio do esquizo	46
2.1 A Linguagem Segundo G. H.....	47
2.2 O quarto: territorialização do neutro som do silêncio.....	81
2.3 O neutro estado de barata	87
TERCEIRO PLATÔ – Os Sentidos Segundo G. H.	100
3.1 Amor e Vida segundo G. H.....	102
3.2 A Identidade segundo G. H.....	127
POSLÚDIO	141
REFERÊNCIAS.....	146
ANEXOS	149

PRELÚDIO

— — — — — o que se espera deste trabalho? Experimentação. À luz de tantos estudos acerca de Clarice Lispector há sempre a inquietude de novos pesquisados em propor algo novo, inédito, original. Ilusão. Como estudiosos contemporâneos, estamos pisando em territórios já demarcados, atravessados e, muitas vezes, desapropriados. Mas então como tratar de textos já tão lidos, relidos, analisados, re-significados, reconstruídos, adaptados, amados e odiados? Experimentação.

Esta pesquisa é uma tentativa de dar forma a uma experimentação literária e filosófica, mesmo que nada de original se ofereça em seu conteúdo analítico, nada sobre o que os estudos clariceanos já não tenham refletido em outras palavras e formas. Porém, neste trabalho insere-se nossa¹ subjetividade e é essa toda a diferença que se faz.

*A Paixão Segundo G. H.*², notório romance de Clarice Lispector publicado em 1964, é o foco desta dissertação. Para experimentá-lo, recorreremos à nossa percepção de mundo, amor, literatura, vida, leitura, esperança, livro, alegria, barata, linguagem, felicidade, silêncio e nojo. É com sensoriais bases que buscamos primeiramente experimentar essa obra e, é preciso confessar logo de início, é com dificuldade que saímos dessa experimentação para teorizá-la, dar-lhe uma forma, analisá-la.

G. H., a protagonista do livro, reflete sobre uma experiência vivida no dia anterior, quando, ao entrar no quarto da empregada, depara-se com uma barata. Então, ela se propõe a narrar o acontecido, mas sente a dificuldade de analisar, teorizar, dar uma forma, um sentido à experiência. É muito próximo o nosso fado e precisaremos nos esforçar para dar contorno à experimentação do livro e significar nossa leitura. “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível” (APSGH, p. 19)^{3 4}.

¹ Para este trabalho, optamos conscientemente por usar a primeira pessoa do plural, e isso tem uma razão. A escolha parte das ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, os dois principais teóricos que sustentarão, nesta pesquisa, as discussões acerca do romance *A Paixão Segundo G. H.* de Clarice Lispector. No primeiro ensaio do livro *Mil Platôs*, vol. 1 – Introdução: Rizoma –, esses autores começam assim: “Escrevemos o *Anti-Édipo* a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente” (1995, p. 11). Para eles, o mundo opera pela multiplicidade, e isso implica em pensar que quando digo “eu” na verdade estou me aludindo também aos diversos outros discursos que estão intrinsicamente presentes nessa alocação. Dessa forma, quando usamos o “nós” na escrita dessa dissertação estamos nos referindo não apenas ao Jhony e a Silvana, a qual como orientadora tem significativa atuação na escrita desse texto, mas também a todos os discursos que nos compõem, visto que somos **legião** (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 20). Por isso, escrevemos esta dissertação a dois. Como cada um de nós era vários, já era muita gente.

² Também será usada, no corpo do texto, a abreviação *APSGH* para se referir à obra.

³ Nesta dissertação, as citações dos livros de Clarice Lispector serão diferenciadas. Ao invés de referenciarmos com o sobrenome LISPECTOR, ano e página, optamos em colocar apenas as iniciais do livro/conto/crônica e a página. Isso servirá para uma melhor identificação do leitor, já que passearemos sutilmente por outros textos da autora. Convém afirmar que este método não é original e pode ser observado em diversos trabalhos, inclusive

A proposta da experimentação foi-nos emprestada de Gilles Deleuze e Félix Guattari, dois filósofos franceses pós-estruturalistas. Ou melhor, não foi só isso. Desses teóricos experimentaremos as noções de rizoma, Corpo sem Órgãos (CsO), máquinas, desejo, devires, agenciamentos, (des/re)territorialização, entre outras percepções funcionando na leitura de *APSGH*. O primeiro capítulo desta dissertação refere-se à elucidação de tais noções que são base da nossa forma de abordagem, à qual chamaremos de *esquizoanálise*, termo também emprestado dos mesmos filósofos. Cabe esclarecer que optamos pela personalização desse “método” de abordagem, ao considerar que a esquizoanálise aqui nada mais é do que o funcionamento das ideias deleuze-guattarianas como motor de leitura para o romance *A Paixão Segundo G. H.*.

A base teórica desta dissertação centra-se em algumas obras de Deleuze e Guattari, das quais merecem destaque *O Anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia*, *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia* (obra composta de 15 ensaios divididos em 5 volumes⁵) e *Kafka: para uma Literatura Menor*, mas outros textos também foram utilizados como *O que é a Filosofia?*, também dos mesmos autores, e *Caosmose*, apenas de Félix Guattari. Fortuitamente, como aporte de discussões, também lançamos mão de outras especulações teóricas de autores que discutem literatura e áreas correlacionadas.

A primeira entrada deste trabalho visa apontar nossa abordagem da literatura e como *A Paixão Segundo G. H.* reflete uma conduta literária que difere da tradição representativa dos gêneros narrativos, já que a escrita de Clarice Lispector, a nosso ver, responde melhor a uma abordagem experimental do que interpretativa. G. H., ao fazer uso da linguagem, demonstra a (im)potência da representação linguística e é na segunda divisão desta dissertação que procuraremos caminhar de mãos dadas com a personagem para acompanhar sua desestruturação (na/da língua).

A protagonista afirma ter perdido por algumas horas sua montagem humana (*APSGH*, p. 11), o que se pressupõe um desarranjo em diversos aspectos, como na linguagem em sua função de representação. Como recriar fatos fazendo uso de uma estrutura de língua

em algumas pesquisas sobre Clarice Lispector que tivemos contato. Na pág. 8 deste texto há uma lista das abreviações que foram utilizadas, mas para o primeiro contato citaremos o nome completo da obra e sua referência, com base nas normas da ABNT, em nota de rodapé.

⁴ *A Paixão Segundo G. H.* (LISPECTOR, 2009).

⁵ De *Mil Platôs* fizemos uso principalmente de alguns ensaios presentes nos volumes 1 e 3.

em desordem? Com base em algumas discussões teórico-filosóficas sobre a Esquizofrenia, propostas por Deleuze e Guattari⁶, poderemos refletir sobre a linguagem (escrita) em *APSGH*.

O buraco⁷ feito pelo primeiro capítulo, que tratará da esquizoanálise e sua abordagem da esquizofrenia, permitirá que nos aprofundemos no terreno da linguagem de G. H. na segunda parte da pesquisa. Como em um formigueiro que opera pela lógica do rizoma, gostaríamos de percorrer os emaranhados e labirínticos caminhos da protagonista que conta sua experiência por meio de uma linguagem (escrita) que, pela sua dicção, nos autoriza a chamá-la de esquizofrênica.

Se a língua é um meio de representação de que dispomos, como G. H. humanamente desestruturada representa o mundo e as novas experimentações por ela vividas? O terceiro capítulo se preocupará em abordar as noções de vida, amor, esperança, alegria, paixão, verdade, identidade e outros sentidos insólitos percebidos por G. H.. O foco dessa terceira parte é refletir sobre a visão de mundo da protagonista e, para isso, conectaremos *APSGH* a outros textos de Clarice Lispector para que algumas partículas textuais de experimentação adicional possam intensificar o processo de atribuição de significados às experiências da personagem.

Este movimento de fuga da “obra principal” analisada em favor de leituras adicionais de textos *clariceanos* é muito significativa para esta dissertação. Pressupomos que a unidade da produção de Clarice Lispector funciona como um rizoma, o que nos autoriza a propor entradas e linhas de fuga, conexões e rupturas em quaisquer de seus pontos. Então, sempre que nos parecer operacional e esclarecedor no encaminhamento de nossa experimentação, não só no terceiro capítulo, faremos conexão entre *A Paixão Segundo G. H.* e outros textos da autora, em especial a novela *A Hora da Estrela*, os contos *Amor*, *Legião Estrangeira*, *O Ovo e a Galinha*, *Uma História de Tanto Amor* e a crônica *Persona*. Pretendemos que o livre trânsito entre os textos de Clarice nos favoreça na experimentação dos sentidos que a *APSGH* evoca e também nos permita desconsiderar uma possível hierarquia de importância dos textos clariceanos.

Por mais que esta dissertação tenha proposto *A Paixão Segundo G. H.* como foco primeiro de análise e outros textos da autora como entradas adicionais, isso não significa em

⁶ A esquizofrenia, como proposta reflexiva, é uma noção que foi desterritorializada da psicanálise por Deleuze e Guattari e é a partir das obras *O Anti-Édipo* e *Mil Platôs* que nos valem de tais reflexões para agenciar nossa abordagem de *A Paixão Segundo G. H.*

⁷ A palavra *buraco* aqui se refere a uma metáfora proposta por Deleuze e Guattari associada à ideia de toca, entrada, passagem: os buracos que fazem as térmitas na madeira, os buracos da minhoca na terra, etc. “Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; a toca, neste sentido, é um rizoma animal, e comporta às vezes uma nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

nenhum momento considerar o livro estudado como central nos escritos de Clarice Lispector. Esse romance é só uma entrada, por meio da qual a produção da autora ganhará pontos de conexão com a filosofia, agenciamentos com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari; ganhará ainda eixos relacionais entre demais textos clariceanos, de forma a gerar intensidades.

Bem, além de fixar as dunas com eucaliptos, eu tinha que não esquecer, se viesse a ser necessário, que o arroz prospera em solo salobre, cujo alto teor de sal ajuda a desbastar; disso eu também me lembrava das leituras de antes de dormir que eu, de propósito, procurava que fossem impessoais para me ajudarem a adormecer. E de que instrumentos mais precisava eu para escavar? De picaretas, de cento e cinquenta pás, de molinetes mesmo que eu não soubesse o que era propriamente um molinete, de vagões pesados com eixos de aço, de uma forja portátil, além de pregos e barbantes. Quanto à minha fome, para a minha fome eu contaria com as tâmaras de dez milhões de palmeiras, além de amendoim e azeitona. E tinha de saber, de antemão, que, à hora de rezar do meu minarete, eu só poderia rezar para as areias. (APSGH, p. 110).

Eis apresentadas nossa metodologia e nossas ferramentas de escavação, mesmo estas não se prestando à lógica da aplicação. Assim como G. H., que precisa saber de algumas características das variedades que pretende cultivar, informações acerca do solo, noções de sobrevivência no campo e do uso das ferramentas, precisamos nós também de tal preparação para que possamos nos aproximar do solo de *APSGH* sem a pretensão de esgotar os estratos desse território, mas promover um acontecimento, uma experiência.

Vê-se, portanto, que o processo de experimentação é tido como um procedimento capaz de atualizar sentidos, mas não estratificar uma interpretação. O romance *APSGH* será visto como um *acontecimento*, o qual reflete e elucida toda a produção desejante⁸ de Clarice Lispector; a filosofia aqui é a mão que tocará na terra do livro, já que “destacar sempre um acontecimento das coisas e dos seres é a tarefa da filosofia” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 46). Dito isso, fica claro que poderíamos ter entrado nesse território literário por outros buracos, optado por outras formas de manuseio da terra e escolhido outros textos com os quais dialogar.

⁸ A ideia de uma produção desejante para a literatura surge da noção de máquina desejante que só funciona pelas conexões que, por desejo, a ela são agenciadas. Veremos no primeiro platô que o texto literário seria uma máquina potencialmente capaz de se acoplar a outras máquinas e, assim, produzir sentidos.

PRIMEIRO PLATÔ – Terraplanagem

Ao modo de Deleuze e Guattari (1995, p. 33), gostaríamos de chamar os capítulos deste trabalho de platôs. Para os autores, um *platô* é “uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior”. Em uma definição de dicionário, platô refere-se a um palco de teatro, um estúdio de representação, mas, em se tratando de rizoma, o termo é desterritorializado e sugere fendas, pontos de abordagem temporária, poros de entrada e saída, algumas cavidades de um formigueiro onde os insetos podem se deter por certo período e fazer ali esconderijos até encontrarem novas ramificações labirínticas.

Um livro feito de capítulos funciona na progressão temática ou pela articulação entre suas partes, mas possui pontos culminantes, pontos de conclusão. Um livro na proposta de rizoma é composto de platôs, que se comunicam uns com os outros através de microfendas, poros de acesso e evasão, linhas de segmentaridade e fuga, como num cérebro. “Cada platô pode ser lido em qualquer posição e posto em relação com qualquer outro” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 33). Um livro de literatura entendido como um rizoma também é constituído de platôs, de multiplicidades conectáveis. “Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor”, mas um agenciamento heterogêneo “de tal maneira que um livro não tem sua continuação no livro seguinte, nem seu objeto no mundo nem seu sujeito em um ou em vários autores” (Ibid., p. 34).

A pretensão aqui é, de alguma forma, superar o dilema terminológico-acadêmico e propor que esta dissertação seja composta por platôs e não por capítulos, já que estes operam pela linearidade e aqueles pela heterogeneidade. Um texto enquanto platô seria um palco de funcionamento sustentado por uma lógica de sentido em si, com coerência e coesão próprias que o fazem funcionar, mas é também totalmente conectável, não pela regra da linearidade, mas pelas linhas de segmentaridade e fuga que compõe o sistema rizoma.

1.1 A abordagem da Literatura

Por se tratar de um território de multiplicidades, toda a abordagem da literatura precisa ser justificada. O que se pretende nesta primeira parte é preparar o terreno, terraplanar, elucidar nossa metodologia, a forma que achamos mais conveniente de tocar no texto literário sem a pretensão de esgotá-lo pela interpretação, nem de considerar a literatura como um

fenômeno que independe dos outros discursos que lhe sustentam a permanência, seja o da teoria, da crítica ou dela própria sobre si. Antes de adentrarmos nas esferas ficcionais de *A Paixão Segundo G. H.* gostaríamos de apresentar nossas ferramentas, fazer um preâmbulo pela literatura e sua natureza, pela filosofia e sua abordagem teórica, para enfim colocarmos a mão no território do texto literário e abriremos os buracos que nos servirão de passagem ou de esconderijo. Outros já fizeram isso à sua maneira e neste capítulo mostraremos a nossa.

Como já dito, a *esquizoanálise*, proposta adotada de Deleuze e Guattari, é o nosso motor de leitura e, como um agenciamento maquínico, é composta de inúmeras engrenagens que a fazem funcionar. O que se pretende então é territorializar esta abordagem em um contexto de análise literária como uma metodologia de avaliação e apreciação de textos ficcionais.

Para início de discussão, nos convém pensar a Literatura em sua natureza e concepção, considerando a *narrativa* como pressuposto literário. Conforme Roland Barthes (2001, p. 103 - 104),

a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida.

Como afirmou Barthes, estamos sempre criando narrativas para representar situações vividas, acontecimentos de que participamos ou situações alheias de que somos testemunhas. A literatura, de um modo geral, apropria-se dessa capacidade imanente do ser humano de tal forma que poderíamos dizer que a narrativa é um dos componentes primordiais da arte literária.

Aristóteles, ao abordar as manifestações artísticas de seu tempo, acaba por fazer talvez o primeiro esboço do que seria mais tarde chamado de teoria literária. Para ele, o que hoje entendemos por literatura consistia na imitação/representação (*mimêsis*) da realidade aparente. O poeta era aquele que criava as chamadas histórias ou fábulas (*muthos*), as quais deveriam copiar o real e operar por verossimilhança (COMPAGNON, 2003, p. 38). Temos aqui um princípio importante: a representação como função da literatura, que é produção de ficção.

Muitas foram as teorias que sustentaram estudos acerca do fazer literário. Até o século XX ergueram-se as mais distintas abordagens contemplando não apenas a literatura em

si – como a Teoria Literária em suas análises dos constituintes do texto ficcional –, mas também a relação entre ela e outras esferas do conhecimento como a história, a filosofia, a filologia, etc., constituindo o que Antoine Compagnon chama de *teoria* (sim, termo isolado e no singular). O autor afirma que “a teoria contrasta com a prática dos estudos literários, isto é, a crítica e a história literárias, e analisa essa prática, ou melhor, essas práticas, descreve-as, torna explícitos seus pressupostos, enfim critica-os” (COMPAGNON, 2003, p. 21).

Dessa forma, seria possível extrapolar a leitura de um texto de literatura, no que diz respeito à produção de sentidos, conectando-a a outros discursos diferentes da abordagem da clássica teoria literária, que visava apenas à interpretação e à análise de aspectos presentes na narrativa, como, no caso de um romance, personagens, narrador, tempo, espaço, etc. Esse novo tratamento da obra literária, visto por outro ângulo, é uma possibilidade de potencializar os sentidos que a ela podem ser atribuídos. Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 11)⁹ afirmam que “desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos”.

Porém, esta abertura nem sempre foi possível, visto que a obra literária já foi vista apenas como estrutura fixa que produzia sentidos estipulados por um autor. Propunha-se a interpretação dos textos com base em métodos pré-determinados que levassem em consideração, por exemplo, o contexto literário – como um estilo de época, e aqui poderíamos fazer menção à preocupação da História da Literatura em caracterizar as obras em relação às escolas literárias – e a forma do texto – romance, poesia, peça de teatro, etc. É possível destacar o surgimento de algumas correntes teóricas que indicavam moldes pré-estabelecidos de análise, como o Existencialismo, enquanto método de abordagem da literatura pelas ideias do movimento filosófico, e o Estruturalismo, sendo este significativamente combatido por Deleuze, Guattari e outros estudiosos franceses: os chamados pós-estruturalistas.

“O estruturalismo, como a palavra mostra, ocupa-se das estruturas e, mais particularmente, do exame das leis gerais pelas quais essas estruturas funcionam” (EAGLETON, 2003, p. 129). Aplicável também a diversas áreas do conhecimento, esta tendência analítica, que surge no início do século XX a partir dos estudos de Ferdinand de Saussure, foi bastante utilizada como método de abordagem literária, propondo enxergar nas estruturas dos textos as possíveis relações de sentido. Um exemplo desse tipo de conduta é o

⁹ Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, volume 1.

trabalho feito por Vladimir Propp (1928)¹⁰, que se propôs a catalogar diversos contos populares russos a fim de desenhar o esquema estrutural que regia tais narrativas, formulando assim uma gramática universal literária que poderia ser aplicada a quaisquer textos do mesmo gênero.

Não obstante, o pós-estruturalismo – corrente contrária de pensamento que surge entre alguns teóricos franceses a partir da segunda metade do século XX – propõe uma abordagem desconstrucionista, o que possibilita a enfoque da literatura por meio da problematização de conceitos tradicionais acerca da produção ficcional, inclusive os da própria teoria literária.

De grande relevância nos estudos pós-estruturalistas é a concepção de linguagem. Saussure, ao afirmar que os significantes e significados se organizam em um âmbito maior, sugere que as acepções da língua são resultado da manutenção dos signos linguísticos como estruturas definitivas de produção de sentido. O pós-estruturalismo, por sua vez, propôs uma nova visão sobre como a língua funciona e, já que toda atividade humana é perpassada pela linguagem (BAKHTIN, 2003), esse posicionamento relativista gerou novo tratamento do texto literário, sendo este considerado uma manifestação potencial na/da língua.

A implicação de tudo isso é que a linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lugar de ser uma estrutura bem definida, claramente marcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo. Se assim for, então essa estrutura representa um golpe sério contra certas teorias tradicionais de significação. (EAGLETON, 2003, p. 178).

Próximo a isso, Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam a falência da relação significante/significado como convenção única de sentidos em uma língua.

De todo modo, conteúdo e expressão não são jamais redutíveis a significante-significado, tampouco a infraestrutura e superestrutura (aí está o segundo problema). Nem se pode fixar um primado de conteúdo como determinante, nem um primado da expressão como significante. Não se pode fazer da expressão uma forma que reflita o conteúdo, mesmo se a dotarmos de uma "certa" independência e de uma certa possibilidade de reagir. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 85).

Dessa forma, temos a estrutura da língua desarticulando as relações de poder entre significante e significado, autorizando outras conexões de sentido. Já que, como também sugeriu Terry Eagleton (2003, p. 179), é impossível ter uma significação ou experiência pura

¹⁰ PROPP, W. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Trad. Jaime Ferreira e Vitor Oliveira. Lisboa: Editorial Veiga, 1978.

e sem deformação, a literatura enquanto expressão de linguagem seria um campo de experimentação e não de interpretação, visto que os significados são moventes como a língua e as experiências humanas. Deleuze e Guattari (1995, p. 12) dizem que nunca se perguntará o que um livro quer dizer, buscando significados pelos significantes, “não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua”.

Esses autores ainda propõem que um livro é uma máquina, que compreende linhas de articulação, segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também há nele linhas de fuga que promovem a desterritorialização e desestratificação. Como um agenciamento, um livro só funciona se estiver conectado a outras máquinas, outros agenciamentos, que fazem o motor-livro trabalhar e produzir sentido.

Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade [...]. Um livro existe apenas pelo fora e no fora. Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. — e com uma *máquina abstrata* que as arrasta (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12).

Os autores sugerem, então, um novo tratamento para a literatura, que é vista como um agenciamento que opera pela experimentação. Interpretar um texto literário seria atribuí-lo; traduzi-lo; “é nossa maneira moderna de crer e ser piedoso”, como afirma François Eward (DELEUZE; GUATTARI, 1995, aba do livro); é dar apenas uma forma àquilo que pode operar pela multiplicidade. O que se coloca em questão, portanto, é o próprio estatuto da representação do real, pois a língua ganha autonomia na medida em que o projeto de uso da linguagem como recurso de representação entra em crise. A linguagem é; ela não serve simplesmente ao interesse de representar ou reproduzir em texto a realidade referencial.

Aqui não se pretende fazer um inventário criterioso acerca das abordagens da literatura, nem minuciar o desenvolvimento de correntes de análise Literária. Interessa-nos, no entanto, contextualizar o âmbito em que se inserem Gilles Deleuze e Félix Guattari, teóricos que sugerem uma conduta não representacional para o texto Literário. A presença da Literatura na produção desses filósofos é uma constante, mesmo não sendo esse o seu objeto de especulação primeira. Aqui podemos destacar em especial a obra *Kafka: para uma Literatura Menor* e *Proust e os Signos*¹¹, que se dedicam diretamente às discussões acerca do fenômeno literário, mas também há outras referências à Literatura em *Lógica do Sentido*,

¹¹ *Proust e os Signos* é uma obra apenas de Gilles Deleuze.

Diálogos, Mil Platôs, Crítica e Clínica, Superposições e mesmo no *Anti-Édipo* (cf. DINIS, 2001, p. 11).

Em *Kafka: para uma Literatura Menor* há uma discussão bastante pertinente acerca da conduta do texto ficcional de Franz Kafka, na qual os filósofos apresentam pela primeira vez a ideia de Literatura Menor, cuja primeira característica é o fato de ser uma manifestação feita por uma minoria em uma língua maior. Dessa forma, na Literatura Menor a língua é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização, desarticulando as unidades de sentido representacionais em favor da experimentação de novas significações (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38).

De acordo com Nilson Dinis (2001, p. 12), o termo *menor* não possui uma conotação pejorativa, apenas se refere a uma produção que foge do padrão estandardizado, se inscrevendo em uma linguagem inovadora e perpassando por dentro e por fora da literatura maior; “menor é sempre no sentido de revolucionário”. Isso se conecta à segunda característica da Literatura Menor que é seu engajamento político.

Se na produção da “grande” literatura há o imbricamento das questões individuais e coletivas, cujo meio social serve de plano de fundo para análise e contextualização, o espaço exíguo da Literatura Menor transforma todas as questões peculiares em problemas políticos. “A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. É neste sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos [...] que lhes determinam os valores” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 39). Eis a abordagem do micro subvertendo a lógica controladora do macro.

Guardadas suas devidas proporções, ao lado da obra de Kafka pode se alocar a produção desejante de Clarice Lispector que, frente ao cenário literário em que se insere, pode ser vista como uma manifestação de Literatura Menor por desterritorializar as noções de sentido e interpretação e subverter a lógica tradicional de funcionamento do texto literário. Mais adiante tentaremos perceber a arquitetura do texto clariceano e suas estruturas de criação de sentidos – acontecimentos elucidados especialmente em *APSGH* –, o que poderá esclarecer essa aproximação da obra da autora brasileira às ideias de Deleuze e Guattari.

De fato, muitas proposições desses filósofos serão enriquecedores em nossa análise literária, o que nos motiva a discutir primeiramente o que da obra deles nos será operacional. É comum a alguns escritos de Deleuze e Guattari a formação do que gostaríamos de chamar de noções, ideias e não conceitos, já que um conceito encerra em si uma definição estruturada e não comporta em sua concepção a relatividade. Porém, poderíamos nos indagar se o

discurso filosófico, ou até mesmo outro de caráter especulativo, poderia sustentar-se em discussões conceituais sem se reter na formulação e manutenção de conceitos. Deleuze e Guattari (1992, p. 13)¹² reconhecem que “criar conceitos sempre novos é o objeto da filosofia”.

Mas os filósofos não ignoram o imperialismo dos conceitos e sua capacidade de fechar sentidos e possibilidades. Para eles, a filosofia tradicionalmente cria sempre um termo conceitual “Todo poderoso, não fragmentado, mesmo se permanece aberto: Uno-Todo ilimitado, Omnitudo que os compreende a todos num só e mesmo plano” (Ibid., p. 51); a filosofia é um construtivismo: sempre cria conceitos e traça planos. “Um conceito tem sempre a verdade que lhe advém em função das condições de sua criação” (Ibid., p. 40).

Deleuze e Guattari talvez queiram sugerir um movimento de desterritorialização da própria conduta filosófica, quando não fecham suas reflexões em torno de ideias estanques e norteadoras. Por isso, com base em nossa experiência particular de leitura dos textos deleuze-guattarianos, gostaríamos chamar algumas de suas construções discursivas de *noções* e não de conceitos, possibilitando a abertura das ideias à relativização e conexão com outros textos.

Claro está que o uso que faremos da filosofia se aproxima bastante do exercício reflexivo que Compagnon chama de “teoria”, pois as discussões filosóficas de que falamos aqui não se prestam à lógica da aplicação, já que “há uma verdade da teoria que a torna sedutora, mas ela não é toda a verdade, porque a realidade da literatura não é totalmente teorizável” (COMPAGNON, 2003, p. 258). Assim, ao experimentarmos os sentidos possíveis para o romance *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector, o desejo é o de promover um encontro entre as noções filosóficas aqui evocadas e o funcionamento do livro, sem pretender que uma coisa se aplique à outra, mas que ambas produzam sentido pela conexão. Dizemos isso no esforço de diferenciar *aplicação* de *conexão*: a primeira faz pensar em algo que se torna relatável pela experiência estática; a segunda sugere uma coisa que junto com outra se move – agenciamento maquínico – e torna-se ainda uma terceira ou outras ramificações mais.

1.2 Rizoma e Literatura

E sabia que muitas vezes, no meu trabalho ao descampado, eu teria que partilhar meu leito com o gado. (APSGH, p. 108).

Deleuze e Guattari propõem uma matriz teórico-analítica que pode ser tomada como uma metodologia da experimentação aplicável a várias áreas do conhecimento. Eles sugerem

¹² O que é a Filosofia?

a formação de uma imagem que possa representar isso, uma efígie que sustente a ideia de um processo de conectividade, multiplicidade, heterogeneidade, mapeamentos, rupturas.

Como forma de elucidação, tais autores propõem um contraponto: um sistema pivotante que não compreende a multiplicidade, que necessita de uma forte unidade inicial para poder gerar raízes secundárias por uma lógica binária, “a lei do Uno que se torna dois, depois dois que se tornam quatro...” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). A imagem da árvore pode ser associada a esse sistema, já que possui uma unidade vertical, um ponto inicial e um limite.

Já no chamado sistema-radícula, ou raiz fasciculada, há o aborto da raiz principal sucumbida pela multiplicidade de ramificações não delimitadas e que se espalham horizontalmente.

Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de hábitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. Há o melhor e o pior no rizoma: a batata e a grama, a erva daninha. Animal e planta, a grama é o *capim-pé-de-galinha*. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15).

A noção de rizoma proposta por Deleuze e Guattari é uma matriz teórica potencialmente capaz de ser associada a diversas áreas do conhecimento¹³, produzindo um método de análise. Segundo os autores, há seis características que regem o rizoma: os princípios de conexão, heterogeneidade, multiplicidade, ruptura a-significante, cartografia e decalcomania (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15 – 21).

É importante aqui pensarmos em outra concepção sugerida pelos autores, a ideia de que “há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões”, uma “emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 11)¹⁴. A ideia de máquina operante e acoplável a outras máquinas está ligada também à noção fluxo e corte, já que o princípio de conectividade funciona pelo

¹³ Afirma François Ewald que Deleuze e Guattari acabam por ser coerentes quando apresentam um método de abordagem não linear até para seu discurso sobre filosofia, que “não se desenvolve seguindo uma linha arborescente de evolução, mas segundo uma lógica de múltiplos singulares” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, aba do livro).

¹⁴ O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia.

pressuposto de que “há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio – a boca)” (Ibid., p. 16). Essa característica, a mesma vigente no estado de rizoma, só é ativada pelo desejo, que “não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta”.

Quando Terry Eagleton (2003, p. 178), na citação já apresentada anteriormente, se refere à língua como uma “uma teia que se estende sem limites”, em que há o intercâmbio e circulação constante de informações e nada é definido de maneira estanque e tudo é relacionável com tudo, é a uma ideia de rizoma que ele se remete, mesmo esse autor não estando ligado diretamente aos estudos de Deleuze e Guattari. Um rizoma compreende todo um sistema de acoplamento de máquinas desejanças, que precisam estar ligadas para funcionar. A língua seria um tal rizoma e um livro, enquanto concreção de um discurso na/da língua, também. Dessa forma, pensar a linguagem e, conseqüentemente, suas manifestações é ir contra estruturas de sentido localizáveis, atribuíveis a autores, falantes, emissores.

Como elucidou Umberto Eco (1994, p. 55), “um texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor para fazer parte de seu trabalho” e é por essa relação de reciprocidade entre autor e leitor que aqui consideramos a literatura como uma forma de rizoma. Se um livro é um agenciamento, então a grande questão “é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12).

Deleuze e Guattari mencionam que um rizoma possibilita diferentes entradas em diversos pontos, pois não há haste central, nem ponto de partida ou final, não há unicidade nem um número apreensível de multiplicidades. “Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18). Sob essa ótica, um texto enquanto rizoma permitira uma atitude não linear de leitura, fazendo saltos, retrocessos, ligações com elementos externos, sem que haja perda ou desequilíbrio no sentido daquilo que o autor escreve.

Estamos diante de outra estética, diferente daquela clássica, que opera por simetria e lógica; temos então uma nova proposta para a abordagem do fenômeno literário: a de não fechar em sentidos pré-organizados, mas reconhecer o caráter de obra porosa, com suas possíveis e ilimitadas linhas de entrada e saída. O movimento de leitura opera, assim, pelo não fechamento em interpretações estanques, mas por abertura à experimentação de inusitados sentidos que podem ser agenciados com o texto-rizoma. Isso porque, como sugeriu Guattari (1992, p. 130), “a potência estética do sentir, embora igual em direito às outras – potência de pensar filosoficamente, de conhecer cientificamente, de agir politicamente –, talvez esteja em

vias de ocupar uma posição privilegiada no seio dos Agenciamentos coletivos de enunciação de nossa época”.

Guattari afirma que essa nova conduta da arte sugere um novo tratamento para o que seria belo, verdadeiro, divino, estético, desterritorializando o funcionamento da arte das esferas filosóficas, científicas e políticas, que faziam a máquina-arte funcionar em favor do prestígio político-sociocultural, já que na história do ocidente a arte nunca foi considerada como uma atividade axiológica particularizada, ocupante de uma condição estética distinta da economia, política, religião. Dessa forma, criou-se uma intrínseca relação em arte e essas outras esferas sociais que acabaram por polir o tratamento artístico em favor de seus ideais.

Esse novo Paradigma Estético a que Guattari se refere é uma conduta que considera a desterritorialização da arte em busca de uma experimentação estética destituída de outros valores culturalmente entendidos.

Produzir novos infinitos a partir de um mergulho na finitude sensível, infinitos não apenas carregados de virtualidade, mas também de potencialidades atualizáveis em situação, se demarcando ou contornando os Universos repertoriados pelas artes, pela filosofia, pela psicanálise tradicionais: outros agenciamentos enunciativos, outros recursos semióticos, uma alteridade apreendida em sua posição de emergência – não-xenófoba, não-racista, não-falocrática –, devires intensivos e processuais, um novo amor pelo desconhecido... (GUATTARI, 1192, p. 147),

Pensar a arte como uma manifestação rizomática nos autoriza então a considerá-la passível de conexões inéditas com o meio social e cultural, de forma a não limitá-la à noção de contexto como redutor de sentidos. Isso significaria considerar o texto literário como um campo de potencialidades e intensidades que não precisa necessariamente de uma justificativa contextual interpretativa que lhe atribua sentido. É a “potência estética do sentir” ocupando uma posição privilegiada – talvez independente – no seio dos agenciamentos coletivos, como afirmou Guattari.

Porém, há nesse ideal um grande problema e os próprios teóricos o identificam. A noção rizomática potencializa a arte como dicção do mundo, em alguns casos, a transforma em uma estética para o mundo, e isso só é possível se a arte enquanto máquina desejante estiver conectada a outras máquinas sociais. São os agenciamentos da máquina literária, enquanto expressão artística, que farão com que ela funcione como uma máquina de guerra, uma máquina revolucionária (Literatura Menor), uma máquina de amor (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12), todos os devires de sua articulação com os contextos que a atravessam.

Porém, não se trata de considerar a lógica do contexto social, político, cultural, religioso, etc., como elemento modulador da produção literária, mas também não se sustenta a ideia de que não há conexão e influência entre as esferas artísticas e não artísticas, visto que como refletimos anteriormente, para Deleuze e Guattari, uma característica da Literatura dita Menor é seu comprometimento com questões políticas. Nesse viés, a arte dá abertura a uma atuação potencial artística de transformação do mundo, já que “não há máquinas desejantes que existam fora das máquinas sociais que elas formam em grande escala; e também não há máquinas sociais sem as desejantes que as povoam em pequena escala” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 451).

A conexão entre arte e sociedade precisa acontecer de forma rizomática, dialógica, a fim de não criar para a primeira um caráter de produto das máquinas sociais. A literatura, por sua vez, se conectaria às demais esferas da sociedade como uma máquina revolucionária na/da língua, mas ao mesmo tempo promovendo uma reflexão estética para o mundo. O grande exemplo de Deleuze e Guattari está em Kafka, judeu tcheco que escrevia em alemão, convivia com a idioma tcheco e tinha como língua materna o iídiche. Essa desterritorialização da produção desse autor no contexto da literatura alemã é o que o destaca, visto que é por essas linhas de fuga na/da sua linguagem que sua obra estabelece com o contexto literário/social uma transfiguração, superação.

“Escrever é traçar linhas de fuga que não são imaginárias e que nós somos forçados a seguir porque a escrita aí nos engaja, na realidade aí nos embarca. Escrever é devir, mas não é absolutamente tornar-se escritor. É tornar-se outra coisa” (DELEUZE; PARNET apud DINIS, 2003, p. 15). Assim, as linhas de fuga são uma desterritorialização, o que não significa negar a ação, pois não há nada mais ativo que a fuga que viabiliza uma superprodução da máquina literária. Deleuze e Guattari então citam alguns autores que são mestres nessa arte da fuga: Melville, Virgínia Woolf, Thomas Hardy, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kafka – e na Literatura Brasileira poderíamos facilmente indicar João Guimarães Rosa e Clarice Lispector que, segundo Antonio Candido (In: LISPECTOR, 1996, p. 13)¹⁵, “retomaram o esforço de invenção da linguagem” iniciado pelos modernistas.

A obra de Clarice Lispector começou em 1943 com um livro, *Perto do Coração Selvagem*, que, visto de hoje, dá a impressão de uma dessas viradas fecundas da literatura. Dentro da linha dominante do romance brasileiro daquele tempo, ele foi um **desvio criador**. [...] Não era a mesma coisa que a prosa renovada dos grandes modernistas do decênio de 1920, Oswald de Andrade em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Mário de Andrade em *Macunaíma*. Esses homens de guerra literária

¹⁵ Texto: No começo era de fato o verbo – prefácio da edição crítica de *A Paixão Segundo G. H.* organizada por Benedito Nunes.

inventaram linguagens como armas conscientes de choque, para derrubar a cidadela acadêmica. (CANDIDO, 1996, p. 12. Grifo nosso).

Candido destaca que o esforço despendido pelos modernistas estava muito ligado à denúncia da realidade, “por isso, os romancistas da época davam na maioria a impressão de que a linguagem era algo subordinado ao tema” (Ibid., p. 13). Na década de 1940, Guimarães Rosa (1946) e Clarice Lispector (1943) retomaram essa “coisa rara e perigosa” (CANDIDO, loc. cit.) de reinventar uma linguagem e com eles a palavra literária adquiriu, na prosa, o seu status soberano, já que equilibraram a língua e o tema, de modo que a importância de ambos fosse igual.

Em especial, Clarice Lispector instaurou, em 1943 com *Perto do Coração Selvagem*, as aventuras do verbo, mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinda de aventura (Ibid., p. 13). O primeiro livro foi um choque, porque não se territorializou das matrizes mais contingentes da literatura brasileira, como a abordagem regionalista, para entrar na fertilidade e aridez dos planaltos introspectivos do ser humano, o que foi continuado em outros textos, como em *A Paixão Segundo G. H.*.

A produção de Clarice Lispector pode ser vista como uma linha de fuga no contexto literário brasileiro, entendido aqui como um rizoma, não apenas pela tentativa de criar uma nova forma de linguagem, mas por agrimensar o terreno e cavar novos buracos no território literário vigente. “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). Eis o caráter não representacional a que Deleuze e Guattari se referem, já que um texto enquanto rizoma não quer significar, representar, mas antes se conectar a outras máquinas e suas linhas de fuga para poder, pela conexão, gerar sentidos.

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18).

A abertura do texto literário às diversas entradas interpretativas faz com que a obra funcione em um estado movente. Deleuze e Guattari (loc. cit.) afirmam que acontece a desterritorialização pelas linhas de fuga, conexões externas que readéquam a proposta inicial a outras linhas de fuga de outros sistemas. Por exemplo, quando aproximamos a filosofia existencialista de Jean-Paul Sartre ao romance *A Paixão Segundo G. H.* (e não é difícil

encontrar estudos a esse respeito)¹⁶ desterritorializamos a primeira função da filosofia para reterritorializá-la na literatura, o que gera uma nova proposta de leitura do livro e uma possível reiteração dos pensamentos filosóficos por esse processo.

Assim, temos o texto ficcional sendo desterritorializado para formar uma imagem, um decalque de filosofia, que, por sua vez, se reterritorializa sobre esta imagem; a filosofia também se desterritorializa tornando-se parte da abordagem literária e transformando-se em motor de leitura e produção de sentidos. Acontece um devir-filosofia da obra literária e um devir-obra literária da Filosofia, “cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 19). Esse tipo de agenciamento cria possibilidades múltiplas de significação, mapas que nos levarão a explorar as potencialidades das duas coisas conectadas.

Os filósofos afirmam que não há imitação e nem semelhança, isso querendo ser a causa do princípio de conectividade, mas há uma explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum (DELEUZE; GUATTARI, loc. cit.). As conexões operantes em estado rizomórfico são heterogêneas no sentido em que não podem se repetir nem fazer apenas um decalque, já que não há linearidade organizacional nas relações de sentido entre os sistemas-rizoma: as máquinas filosofia e literatura podem funcionar acopladas por agenciamentos, mas não criam uma conexão padrão, e sim potencializam relações de heterogeneidade assim como operam relações por afinidade temporária e intencional. Neste caso, a filosofia seria um platô, um ponto de entrada por meio do qual é possível se deter ou até romper para novas aberturas – no caso do livro: novas interpretações, novas abordagens, novas experimentações.

A Literatura seria um exemplo desse funcionamento. Porém, é desafiador pensar se ela, em sua natureza, produz um discurso que não se limita à representação, que não está vinculado diretamente a um contexto que funciona como referência apenas; a perspectiva rizomática propõe o texto literário como parte do contexto e não apenas como espelhamento e representação. Espera-se “um livro rizoma, e não mais dicotômico, pivotante ou fasciculado. Nunca fazer raiz, nem plantar, se bem que seja difícil não recair nos velhos procedimentos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 34).

¹⁶ Como exemplo dessa abordagem, podemos destacar a obra de Benedito Nunes, *O Drama da Linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, de 1989, em que algumas análises (p. 97 et seq.) prestam-se à investigação da temática existencialista com base nas ideias de alguns autores como Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger, dois dos principais pensadores do Existencialismo.

Deleuze e Guattari (loc. cit) refletem sobre tais questões, já que lhes parece “que a escrita nunca se fará suficientemente em nome de um fora”, sempre tenderá a reproduzir e a conectar-se com produções relativas. Discutindo isso, os autores abordam as noções de mapa e decalque, já que um texto polissêmico, como os de literatura, pode fazer mapa com a multiplicidade de significados que lhe são atribuídos. “Um mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói” (Ibid., p. 22), pois se trata de uma potencialidade virtual de olhar as coisas e nelas perceber seus possíveis agenciamentos, suas entradas e saídas, seus limites e o que há além deles.

G. H., quando está no ardente calor da sua reflexão sobre a vida, levanta-se e vai até a janela do quarto de Janair. De lá ela vê a cidade onde mora e começa a fazer mapas, pois “Aquela cidade estava precisando de um trabalho de cartografia” (APSGH, p. 108). Em meio ao seu delírio mais intenso, ele vê a virtualidade do espaço, levanta possibilidades, traça linhas imaginárias, agencia devires, experimenta novas características para o lugar:

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar o topo da colina, deixei os olhos circunvagarem pelo panorama. Mentalmente tracei um círculo em torno das semi-ruínas das favelas, e conheci que ali poderia ter outrora vivido uma cidade tão grande e límpida quanto Atenas no seu apogeu, com meninos correndo entre mercadorias expostas nas ruas. Meu método de visão era inteiramente imparcial: eu trabalhava diretamente com as evidências da visão, e sem permitir que sugestões alheias à visão predeterminassem as minhas conclusões; eu estava inteiramente preparada para surpreender a mim mesma. Mesmo que as evidências viessem contrariar tudo o que já estava em mim assentado pelo meu tranquilíssimo delírio. (APSGH, p. 108).

Um mapa é um agenciamento possível, um devir virtual potencialmente capaz de gerar experiência. G. H. experimenta a cartografia, percebendo a possibilidade de rizomatizar o mundo ao seu redor. Diferentemente, o decalque copia e representa, sua lógica está ligada ao princípio de hereditariedade, a busca de um eixo genético, um pivô. Já um mapa faz rizoma. É “aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

A filosofia cria um mapa com o texto literário e não se reproduz nele. Um texto de literatura não reflete sentidos pré-dispostos na estrutura da escrita, nas intensões do autor ou da obra, mas cria mapas a partir da experimentação do texto pelas leituras, funcionando apenas pelo/para o lado de fora, heterogeneamente com o que de fora se conecta a ele.

Como encontrará o livro um fora suficiente com a qual ele possa agenciar no heterogêneo, em vez de reproduzir um mundo? Cultural, o livro é forçosamente um decalque: de antemão, decalque dele mesmo, decalque do livro precedente do mesmo autor, decalque de outros livros sejam quais forem as diferenças, decalque interminável de conceitos e de palavras bem situados, reprodução do mundo presente, passado ou por vir. Mas o livro anticultural pode ainda ser atravessado por uma cultura demasiado pesada: dela fará, entretanto, um uso ativo de esquecimento e não de memória, de subdesenvolvimento e não de progresso a ser desenvolvido, de nomadismo e não de sedentarismo, de mapa e não de decalque. (DELEUZE; GUATTARI, p. 35 – 36).

Para os autores, um livro cultural funciona pela lógica da árvore, do decalque que apenas representa uma tradição de escrita, um estilo de autor, uma temática, uma discussão. Como árvore, o livro cultural opera pela linearidade e é limitado. Vendo sob essa perspectiva, a produção cultural da literatura é compreensível, classificável, teorizável. Clarice Lispector seria apenas uma escritora de forte traço existencialista, que produziu romances e contos em um estilo de época em que se inserem Joyce e Woolf; *A Paixão Segundo G. H.* seria mais um texto consequente de toda essa produção literária de Clarice, uma ápice talvez de suas discussões. A teoria acoplada à leitura de *APSGH* seria um instrumento de comprovação, ora do pensamento filosófico exemplificado em literatura, ora da discussão literária endossada pela filosofia.

Entretanto, não é dessa forma que gostaríamos de considerar a produção clariceana e sua leitura a partir da filosofia de Deleuze e Guattari. Como esses autores sugerem, cartografaremos, já que a leitura enquanto formação de mapas alude a uma produção literária anticultural, não linear, sem hereditariedade, mas potencialmente atravessada por outros discursos, funcionando a cada movimento de novos agenciamentos.

Porém, Deleuze e Guattari se perguntam: “nós não restauramos um simples dualismo opondo os mapas aos decalques, como um bom e um mau lado? Não é próprio do mapa poder ser decalcado? [...] é uma questão de método: é preciso sempre projetar o decalque sobre o mapa” (Ibid., p. 23). Está clara a preocupação dos autores em não instaurar novamente dicotomias. Pensar em rizoma não é desconsiderar a funcionalidade da árvore tratando-a como o lado mau e exaltando o sistema rizomórfico, mas antes reconhecer a multiplicidade operante em todas as partes, localizar no rizoma estruturas de árvore e perceber que em galhos e em seus nós pode se estabelecer, atrelada aos tecidos orgânicos, uma colmeia zunindo baixo em corpos alados que se tocam freneticamente. Como os filósofos sugerem a necessidade da relativização das noções de árvore e rizoma, julgamos coerente considerar para a leitura de um romance o contexto literário e cultural no qual o livro é escrito, bem como a pré-

disposição de leitura com base em teorias tradicionais ou estruturais, as abordagens comparatistas entre autores e obras.

É importante o fato de Deleuze e Guattari relativizarem a noção de rizoma, já que pensar em um método uno e autossuficiente, em que tudo poderia ser entendido através dele, seria estruturar novamente o que eles mesmos se propõem a desestruturar: “As linhas de fuga, inclusive elas, não vão reproduzir, a favor de sua divergência eventual, formações que elas tinham por função desfazer ou inverter?” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 23).

Pensar a literatura como um tipo de rizoma que autoriza múltiplas leituras, entradas, linhas de fuga, estratos, conexões, etc., o que gera no texto literário um caráter de obra mais experimentável que interpretável, não pode ser atestado como uma verdade intrínseca à produção de um autor, no nosso caso Clarice Liespector. Esse tratamento é apenas um platô e, obviamente, precisa funcionar de forma conectada a outros estudos acerca da produção desejante da literatura, agenciando linhas de fuga, quando necessárias, não encontrando para si um ponto culminante, mas caminhando sempre pelo meio, este que é o lugar de trânsito do rizoma.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” [...]. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início e fim, que rói suas margens e adquire velocidade do meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 37).

A metáfora do rio é muito adequada, já que se refere ao dinamismo, à instabilidade e à mobilidade das águas que adquirem a velocidade do meio, possibilitando a experimentação do estado de rizoma. Experimentar é uma vivência, e, por essa dinâmica, se instaura como momento atual, enquanto o ato de interpretar se coloca como síntese de uma compreensão passada; a interpretação é um dizer sobre algo acabado e não mais em curso como um rio. No entanto, a experimentação só existe, enquanto experiência que pode ser descrita, porque há uma apropriação. Ou seja, por acontecer na vivência de um momento atual que não é alcançável enquanto presente, apenas passado, a experimentação não pode por si só promover a atualização dos sentidos. Uma vez concluída, ela apenas propõe e potencializa movimentos vindouros se for, em suma, o resultado de uma leitura, de uma apropriação e, no limite, de uma interpretação.

Mesmo assim, os autores sugerem sempre experimentações, nunca conceitos fechados e despóticos (interpretação como tradução). Rizoma, neste caso, funcionaria como

um platô em nossa reflexão, onde nos detemos para recuperar pontos de compreensão para nossa análise. Ao falar sobre o uso da palavra *rizoma*, afirmam Deleuze e Guattari (Ibid., p. 34): “de forma alguma pretendemos ao título de ciência. Não reconhecemos nem cientificidade nem ideologia, somente agenciamentos”, já que estes trabalham forçadamente sobre “fluxos semióticos, fluxos materiais e fluxos sociais (independentemente da retomada que pode ser feita dele num corpus teórico ou científico)”. Rizoma e rio só seriam imagens convergentes de algumas noções que, em geral, funcionam em nosso exercício de experimentação e que aqui serão utilizadas como motor de leitura para a abordagem de um platô dentro da literatura, um livro conectável: em nosso caso, *A Paixão Segundo G. H.*.

O que está em questão no rizoma é uma relação com a sexualidade, mas também com o animal, com o vegetal, com o mundo, com a política, com o livro, com as coisas da natureza e do artifício, relação totalmente diferente da relação arborescente: todo tipo de "devires". Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. (DELEUZE; GUATTARI, 2009, p. 33).

Como acima afirmaram os autores, um rizoma só acontece em relação a alguma coisa que se acopla e funciona com ele. Nosso objetivo aqui é fazer a ideia de rizoma funcionar no texto de Clarice Lispector, autorizando devires de leitura e localizando platôs e intensidades. Consideramos *APSGH* como um livro anticultural, que está tão somente sendo transpassado por leituras e criando mapas de sentidos a todo tempo.

Como esse é nosso platô dentro da literatura, convém-nos afunilar nossa “metodologia de abordagem”, visto que queremos perceber o livro de Clarice Lispector como um acontecimento e para tratá-lo como um rizoma e não traduzi-lo interpretativamente precisaremos elucidar o que entendemos por experimentação. Ainda fazendo uso das discussões filosóficas dos teóricos franceses, procederemos nessa trilha experimental, nosso recorte teórico.

1.3 A experimentação do Corpo sem Órgãos

Comum ao estilo de escrita de Deleuze e Guattari é a formação de imagens para a experimentação de ideias, noções e pensamentos. Uma das figuras criadas a partir dos estudos desses filósofos é a do Corpo sem Órgãos – CsO. “Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem

Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9)¹⁷.

Para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, há o que Artaud descobriu e nomeou: corpo sem órgãos. ‘O corpo é o corpo. Ele é único e não precisa de órgãos. O corpo nunca é um organismo’. Os organismos são os inimigos do corpo. O corpo sem órgãos opõe-se menos aos órgãos do que a essa organização de órgãos chamada organismo. É um corpo intenso, intensivo. É percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiares segundo as variações de sua amplitude. O corpo não tem, portanto, órgãos, mas limiares ou níveis. (cf. DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2004, p. 14).

CsO é uma ideia que na prática pouco se refere a um corpo propriamente dito; é um devir, uma experimentação não prevista, mas possível, como se o corpo inteligível se projetasse em uma potencialidade a partir do seu limite. É pelo princípio do agenciamento que o CsO se forma, pelo desejo que move e faz conexões. “O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 15).

Deleuze e Guattari citam o exemplo do Masoquismo como uma das formas de criar um CsO. Para os autores, em uma análise antipsicanalítica, o masoquismo enquanto um programa funcionaria como motor de experimentação e de devires autorizados pelo desejo. “A psicanálise faz o contrário¹⁸: ela traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CsO” (DELEUZE; GUATTARI, loc. cit.)¹⁹.

Experimentação e não interpretação: essa é a lógica do Corpo sem Órgãos. Seria falso dizer que o masoquista busca a dor, dizem os autores, pois “ele busca um CsO, mas de tal tipo que ele só poderá ser preenchido, percorrido pela dor, em virtude das próprias condições em que foi constituído” (DELEUZE; GUATTARI, loc. cit.). O corpo sem órgãos é uma potencialidade de experimentação, possibilidades de se conectar a outras coisas (inesperadas, às vezes), gerar experiências e passar intensidades.

¹⁷ Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, volume 3.

¹⁸ Convém aqui esclarecer que toda e qualquer menção à Psicanálise foi feita a partir da obra de Deleuze e Guattari, visto que o que nos interessa discutir é a visão desses dois filósofos acerca da teoria de Freud.

¹⁹ Fantasma é um termo utilizado pela psicanálise para designar os traumas interiores sofridos pelos seres humanos em suas zonas de desenvolvimento. Segundo Eduardo A. Vidal (1991, p. 98), “produzir, elaborar uma lógica do fantasma é interrogar, de forma permanente, a estrutura do campo do Outro, a estrutura do significante, especificamente a função de corte nessa estrutura”. Esse é o trabalho da psicanálise: diagnosticar e tratar a estrutura psicológica do Outro, curando-o de seus fantasmas.

Talvez o princípio do nome esteja na ideia de que um órgão em conexão com outros órgãos, todos com suas funções pré-estabelecidas pela lógica que rege um organismo, permitiria uma apreensão do todo, mas um limite de funcionamento. “Corpos esvaziados em lugar de plenos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11): essa seria a proposta.

Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões para respirar, a boca para engolir, a língua para falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11).

Isso também se refere ao princípio de (des/re)territorialidade, já que criar um corpo sem órgãos pode ser reprogramar “funções”, explorar as potencialidades, desterritorializando aqui para reterritorializar em outro lugar, criando novas possibilidades de significação. Em uma tentativa de elucidar tal ideia, poderíamos pensar nesta proposta a partir da obra do pintor belga Pieter Bruegel, *The Elder*²⁰, do século XVI. Pieter era conhecido pela retratação de paisagens e cenas com trabalhadores, lavradores e camponeses, porém são as representações dos sete pecados mortais ou sete vícios humanos – *The Seven Deadly Sins or The Seven Vices* – as obras desse pintor renascentista que mais podem contribuir para pensar a noção de CsO.

Na figura 1 (em anexo, p. 150), temos a criação do que seria a luxúria, um dos sete pecados capitais. Como Deleuze e Guattari citam muitos exemplos de como as relações sexuais podem ser um campo fértil para a manifestação do Corpo sem Órgãos, justifica-se começarmos com esta pintura. Nela, pode-se perceber que os seres ali representados têm seus corpos potencializados, estendidos a partir das inúmeras ligações sexuais. É possível a visualização de diversos devires, um devir-animal do homem, um devir-homem do animal, o prazer sendo encontrado nas mais inusitadas e múltiplas situações. Orgias, espancamentos, mutilações, frenesias, canibalismo, destruição, coisificação, metamorfoses, etc., são alguns aspectos percebidos nesta tela de Bruegel. Os corpos estão tão inusitadamente (des/re)territorializados que até se torna difícil encontrar seus limiares, entender seus agenciamentos e conceber a verossimilhança da representação.

Na representação da gula (figura 2 em anexo, p. 150) também é possível perceber inúmeros agenciamentos, múltiplas e insólitas conexões, máquinas-boca se conectando a outras máquinas produtoras de fluxos em diversos estados. Criar um CsO é perceber a

²⁰ O sábio; o ancião (tradução nossa).

potência dos corpos que podem se agenciar e funcionar de qualquer outra forma, seja um corpo trabalhando como casa ou como moinho (reparemos nas imagens do homem-casa e do homem-moinho), seja sendo instrumento de tortura e prazer, no caso do masoquismo, o qual suporta agenciamentos como, no exemplo da figura 1, a coisificação e animalização, já que “o corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes” (DELELUZE; GUATTARI, 1996, p. 13).

É essa potencialidade povoada de intensidade que dá corpo a um Corpo sem Órgãos. Deleuze e Guattari afirmam que um CsO só pode ser experimentado e não produz sentido por interpretação.

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = O, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. (DELELUZE; GUATTARI, 1996, p. 13).

De acordo com os filósofos, a psicanálise já havia identificado o fenômeno de criação do CsO, quando se propunha a analisar como o inconsciente se manifestava especificamente em alguns pacientes.

Freud diz que um histérico ou um obsessivo são pessoas capazes de comparar globalmente uma meia a uma vagina, uma cicatriz à castração, etc. Sem dúvida, é ao mesmo tempo que eles apreendem o objeto como global e como perdido. Mas apreender eroticamente a pele como uma multiplicidade de poros, de pontinhos, de pequenas cicatrizes ou de buraquinhos, apreender eroticamente a meia como uma multiplicidade de malhas, eis o que não viria à cabeça de um neurótico, enquanto que o psicótico é disto capaz: “acreditamos que a multiplicidade das pequenas cavidades impediria o neurótico de utilizá-las como substitutos dos órgãos genitais femininos”. **Comparar uma meia a uma vagina, ainda passa, isto é feito todos os dias, mas um puro conjunto de malhas a um campo de vaginas, só mesmo sendo louco:** é isto que diz Freud. (DELELUZE; GUATTARI, 1995, p. 40. Grifo nosso).

Podemos até entender o posicionamento de Freud frente a um CsO, pois obviamente esse tipo de percepção da vida é um tanto incomum a um padrão conceitual que julga “normal” as coisas estarem nos seus devidos lugares, nos quais foram projetadas para funcionar. Seria loucura, então, perceber a vida pela ótica do Corpo sem Órgãos, conceber

algumas representações Pieter Bruegel, *The Elder*²¹, permitir que se intensifiquem as múltiplas conexões potencialmente capazes de gerar prazer, mas que regressam ao desejo fazendo o rizoma funcionar por movimentos de velocidade e de (des/re)territorialização subvertendo a lógica dos sentidos? Segundo François Zourabichvili (2009, p. 31), o Corpo sem Órgãos é “uma conquista própria da Esquizofrenia”.

Por mais que a obra de Deleuze e Guattari não preveja uma atitude conclusiva, para o recorte aqui proposto, é possível perceber que o caminho de reflexão trilhado por eles culmina em outro platô, talvez um grande platô, um espaço de acesso e encontro de rizomas, máquinas desejantes e corpo sem órgãos. Discutir Capitalismo e Esquizofrenia é, talvez, a grande motivação desses filósofos, e sua produção desejante opera por sugerir uma nova visão para a Esquizofrenia, que pode ser vista não como uma doença, mas como uma proposta, uma resposta, uma intensidade, uma abordagem.

A noção de Esquizofrenia e CsO será operacional nesta dissertação tanto para o tratamento de nosso objeto de estudo enquanto manifestação literária experimentável e não interpretável, quanto para acompanharmos o itinerário da protagonista de *A Paixão Segundo G. H.*. Se o Corpo sem Órgãos é uma experimentação esquizofrênica, é necessário elucidar o que se entende por esse último termo já que pensar a linguagem do livro e de G. H. operando por uma significação insólita é nosso principal objetivo.

1.4 A Esquizofrenia

Gilles Deleuze e Félix Guattari propõem a sua abordagem para alguns fenômenos identificados e investidos pela psicanálise. Em *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1* (2010), livro que antecede *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* em seus cinco volumes, os franceses sugerem outro enfoque para o mito de Édipo, bem como fazem outras proposições como a noção de inconsciente funcionando como uma fábrica, uma usina, sem considerá-lo apenas como um teatro em que se representariam aspectos do consciente, conforme sugeriu Freud (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 40).

Nesse livro, os teóricos (Ibid., p. 39 - 40) refletem o quanto os moldes da psicanálise configuraram em um “imperialismo analítico”, sobretudo o complexo de Édipo, considerado como método indutivo dogmático (Ibid., p. 73). Os outros fenômenos observados e

²¹ Há mais outras cinco pinturas de Pieter Bruegel, *The Elder*, que retratam respectivamente a raiva, avareza, preguiça, orgulho e a inveja, nas quais é possível perceber uma multiplicidade de agenciamentos insólitos.

classificados por Freud, tais como esquizofrenia, histeria, neurose e psicose, eram tratados como secundários e depreciativos.

Aos olhos de Deleuze e Guattari, a esquizofrenia, em especial, pode ser vista como um desafio e uma negação da proposição psicanalítica. “Freud não gosta dos esquizofrêncios, não gosta da sua resistência à edipianização, e tende sobretudo a tratá-los como bestas: diz que tomam palavras por coisas, que são apáticos, narcísicos, desligados do real, incapazes de transferências, que eles se assemelham a filósofos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 40). Para os autores, é o capitalismo que produz o esquizofrênico, “é com todas as suas forças que ele tende a produzir o esquizo como o sujeito dos fluxos descodificados sobre o corpo sem órgãos”. Porém, a esquizofrenia seria uma manifestação subversiva ao sistema, uma anomalia criada pelo próprio capitalismo que sempre está em um limite que é esquizofrênico (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 52).

A tríade “produção”, “distribuição” e “consumo” (Ibid., p. 14) são parte da “estrutura formal desenvolvida” do capitalismo e pressupõe não só o capital e a divisão de trabalho (como mostrou Marx), mas também “a falsa consciência que o ser capitalista tem necessariamente de si e dos elementos cristalizados do conjunto de um processo”. É que na verdade não são esferas independentes que funcionam conectando-se e fazendo as outras rodarem, mas são estritamente a mesma coisa: “a produção é imediatamente consumo e registro, o registro e o consumo determinam diretamente a produção, mas a determinam no seio da própria produção. De modo que tudo é produção”.

Nesse processo há uma relação intrínseca com a natureza: homem-natureza, indústria-natureza, sociedade-natureza, de modo que as distinções entre esses polos relacionais homogeneízam-se como acontece com as etapas da produção capitalista. Deleuze e Guattari (2010, p. 15) afirmam que

a essência²² humana da natureza e a essência natural do homem se identificam na natureza como produção ou indústria [...]. Homem e natureza não são como dois termos postos um em face do outro, mesmo se tomados numa relação de causação, de compreensão ou de expressão (causa-efeito, sujeito-objeto, etc.), mas são uma só e mesma realidade essencial do produtor e do produto. A produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente. Eis porque a produção desejante é a categoria efetiva de uma psiquiatria materialista, que situa e trata o esquizo como *Homo natura*.

Sem idealizações, o capitalismo propicia a criação de um sujeito estritamente ligado e relacionando-se com o natural. Deleuze e Guattari (2010, p. 34), ao analisarem o

²² Entende-se aqui “essência” não como um núcleo essencial, cerne identitário ou similar, mas como natureza, princípio de concepção e funcionamento.

comportamento esquizofrênico, afirmam que “o esquizo é aquele que mais se aproxima da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria”.

O esquizofrênico, enquanto sujeito que está em constante relação com a natureza, e muitas vezes se relaciona com ela de maneira insólita, é resultado do processo de produção do capitalismo. Porém, o que se entende por *contato com natureza* aqui não é a pasteurização da matéria natural como caminho de redenção ao homem capitalista que a destrói, mas a fuga para uma manifestação subversiva dentro da lógica da produção capitalista. O esquizofrênico produzido pelo regime capitalista é sua linha de fuga, seu espelho invertido: é o louco que aponta que “o rei está nu”, pois, de alguma forma, o esquizofrênico encontrou um modo de funcionar diferentemente do que a programação capitalista poderia prever para ele. Talvez pudéssemos pensar em um verbo: esquizofrenizar. O projeto capitalista é traído por ele mesmo por uma ação que seu próprio funcionamento potencializa: a ação de esquizofrenizar.

Os filósofos afirmam que o processo de produção no capitalismo possui duas faces: a produção social e a produção desejante. “Simplesmente, as formas de produção social implicam também uma parada improdutiva inengendrada, um elemento de antiprodução acoplado ao processo, um corpo pleno determinado como *socius*” (2010, p. 22). Os teóricos refletem que a produção social do capitalismo cria um movimento paralelo, uma produção desejante, um campo de intensidade que se desprende do capitalismo e rebela-se silenciosamente contra ele. “Mas um puro fluído, em estado livre e sem cortes, está em vias de deslizar sobre um corpo pleno. [...] O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o incosumível” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 20).

Marx já citou tal fenômeno quando descreveu o funcionamento do capital, que “não é o produto do trabalho, mas aparece como o seu pressuposto natural ou divino” (Ibid., p. 22). O que Deleuze e Guattari estão sugerindo é que paralelo ao movimento de produção capitalista há um corpo sem órgãos funcionando em uma produção desejante, que é antiprodutiva e inconsumível.

O capital é, sem dúvida, o corpo sem órgãos do capitalista, ou melhor, do ser capitalista. Mas, como tal, ele não é apenas substância fluída e petrificada do dinheiro: é que ele vai dar à esterilidade do dinheiro a forma sob a qual este produz dinheiro. Ele produz mais-valia, como o corpo sem órgãos se reproduz a sai próprio, floresce e se estende até aos confins do universo; carrega a máquina de fabricar uma mais-valia relativa, ao mesmo tempo em que nela se encarna como capital fixo. E é no capital que se engancham as máquinas e os agentes, de modo que seu próprio funcionamento é miraculado por ele (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 23).

O corpo sem órgãos do capitalismo se encarna sobre a produção desejante e produz o ser esquizofrênico. Porém, é pertinente aqui discutir a que Deleuze e Guattari querem se

referir com isso. Eles afirmam que, como parte do processo, o capitalismo pode criar conscientemente o esquizofrênico artificial, “tal como o vemos no hospital, farrapo autístico produzido como entidade” (2010, p. 15), separar o sujeito que anormalmente reage ao sistema, que desterritorializa as relações de sentido e se encerra em um estado culminante de rebelião. Porém, parece-nos que Deleuze e Guattari sugerem graus de esquizofrenia, não sendo isto um indicativo de gravidade de uma doença, mas um tratamento não conceitual da manifestação do esquizo, como se eles desterritorializassem o termo para fazer operá-lo como uma trepadeira que cresce rizomorficamente na árvore capitalista. Para eles, não existe uma entidade esquizofrênica tal qual postulou Freud. “A esquizofrenia é o universo das máquinas desejantes produtoras e reprodutoras, a universal produção primária como “realidade essencial do homem e da natureza”” (Ibid. p. 16).

Deleuze e Guattari afirmam que o capitalismo produz a esquizofrenia, pois é uma síntese de máquinas desejantes, de onde brota constantemente o corpo sem órgãos que atua na produção e distribuição do desejo. O capital, como exemplo disso, funciona assim “quando se torna um ser bastante misterioso, pois todas as forças produtivas parecem nascer no seio dele e lhe pertencer” (MARX apud DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 23).

Nessa produção circular de mais-valia tão combatida por Karl Marx, nessa constante relação de produção e desejo, corpo sem órgãos e máquinas, cria-se o sujeito esquizofrênico. O *homo natura*, como já elucidado anteriormente, é produto do capitalismo e está dentro da produção e consumo de intensidades. Porém, o sujeito é produzido como resíduo das máquinas desejantes, é um apêndice ou peça adjacente e perpassa pelos estados de produção. “O próprio sujeito não está no centro, ocupado pela máquina, mas na borda, sem identidade fixa, sempre descentrado, *concluído* dos estados pelos quais passa” (Ibid., p. 35).

Para Deleuze e Guattari (2010, p. 30), o esquizofrênico “é um estranho sujeito, sem identificação fixa, errando sobre o corpo sem órgãos, sempre ao lado das máquinas desejantes”. É alguém que, além de estar em constante contato com a natureza e fazer dela um campo de experimentação, possui uma outra concepção de tempo. “Nunca se fez tanta história como o esquizo, nem na maneira como ele a faz. De uma só vez ele consome a história universal. Começamos por defini-lo como *Homo natura*, e ei-lo, afinal, *Homo historia* (Ibid., p. 37).

O esquizofrênico é um indivíduo deambulante, cujo itinerário no tempo e espaço acontece de maneira imprevista, em estado de rizoma. A Literatura já se apropriou significativamente desde tratamento espacial e temporal de indivíduos sem identificação fixa, errantes e em conflito. Então, poderíamos nos perguntar se já não nos deparamos com

esquizofrênicos em nossas leituras; se G. H. não é um esquizo cujo itinerário podemos acompanhar; se de modo geral, a produção de Clarice Lispector não tende a abordar a loucura sutilmente manifestada. Porém, é necessário esclarecer que toda a noção de esquizofrenia aqui construída com base nos estudos filosóficos de Deleuze e Guattari não quer aludir a um estado depreciativo nem mesmo o estado clínico tradicional do esquizofrênico; não queremos afirmar que G. H. era louca e por isso comeu uma barata no cume de uma reflexão lunática. Ao abordar a Literatura à luz de tais estudos, propomos identificar as características do esquizo funcionando no comportamento da personagem da mesma forma que pressupomos, conforme as sugestões dos autores, que tais predicados podem ser percebidos em qualquer sujeito que vive em um contexto capitalista; buscaremos teorizar o fenômeno esquizofrênico e fazê-lo funcionar na linguagem e visão de mundo de G. H.

“A teoria da esquizofrenia está marcada por três conceitos que constituem a sua fórmula trinitária: a dissociação (Kraepelin), o autismo (Bleuler), o espaço-tempo ou o ser no mundo (Binswanger)” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 39). O primeiro conceito refere-se à dissonância do esquizofrênico, este que é avesso aos sistemas, inclusive ao da língua. O segundo tópico aponta para o isolamento e reclusão, já que o esquizo possui uma intensa vida interior que opera por outra lógica de funcionamento, o que acaba por separá-lo (in)voluntariamente.

A terceira característica apontada por Binswanger é a do papel do esquizo no mundo. Como apontam Deleuze e Guattari, o esquizofrênico é alguém dotado de uma percepção diferente de tempo e espaço, relacionando-se com a natureza de forma exponencial e insólita e deslocando-se das normatizações temporais e espaciais. Isso lhe confere um novo tratamento para o que seria a vida, bem com todas as coisas que lhe são associadas, como as relações sociais, identificação e personalização e, perpassando todas essas e outras esferas, a linguagem: “Dirão que os esquizo não pode mais dizer eu, e que é preciso devolver-lhe essa sagrada função de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 39).

Como defendem diversos teóricos, toda atividade humana é transpassada pela linguagem, a qual expressa, exprime, inventa, cria, (des)faz, destrói, representa o homem e sua relação com o mundo. Dessa forma, poderemos nos perguntar: como é a relação do esquizofrênico com o seu entorno, já que a língua está estruturada sobre um modelo formal de expressão social da qual o esquizo não faz parte?

Dir-se-ia que o esquizofrênico passa de um código a outro, que ele mesmo embaralha todos os códigos, num deslizamento rápido, conforme as questões que se lhe apresentam, jamais dando seguidamente a mesma explicação, não invocando a

mesma genealogia, não registrando da mesma maneira o mesmo acontecimento. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29).

O esquizofrênico, como citado anteriormente, seria um estranho sujeito errante sobre o corpo sem órgãos, perpassando entre devires e embaralhando os códigos. A língua, aqui entendida em sua norma social condicionada, em seu modelo formal instituído, seria então ineficaz para representar semanticamente a visão de mundo esquizofrênica, visto que a estrutura linguística não comportaria outras relações de sentido diferentes e inverossímeis ao mundo ao qual foi condicionada a expressar.

Porém, Deleuze e Guattari, pelo movimento relativista em que se inserem, acreditam no caráter fluído da linguagem, não concebida como uma estrutura fixa. Dessa forma “é absurdo acreditar que a linguagem enquanto tal possa veicular uma mensagem. Uma língua está sempre presa a rostos que anunciam os enunciados dela, que os lastream em relação aos significantes em curso e aos sujeitos concernidos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 47). A língua então comporia-se ao caráter fluído dos sujeitos (rostos), já que é por eles que os elementos linguísticos se organizam: “a gramática comum nunca é separável de uma educação dos rostos” (DELEUZE; GUATTARI, loc. cit.).

Poderíamos, então, pensar que o esquizofrênico enquanto ser de linguagem se adaptaria a uma *linguagem esquizofrênia*, a qual pudesse dizê-lo, expressá-lo, representá-lo? Se sim, em que moldes essa língua seria constituída? Quais as estruturas sintáticas e semânticas? Como interpretar as mensagens codificadas pelo esquizo? Como conhecer a identidade e subjetividade esquizofrênia manifestada pela entidade linguística? É em busca de tais respostas que estamos.

Se há uma linguagem aí, é uma escrita *no próprio Real*, estranhamente plurívoca, nunca bi-univocizada, linearizada, uma escrita transdiscursiva e nunca discursiva: é todo o domínio da “inorganização real” das sínteses passivas, no qual em vão buscaríamos algo que pudesse chamar o Significante, e que não para de compor as cadeias em signos que não têm vocação alguma para serem significantes. Produzir desejo é a única vocação do signo, em todos os sentidos em que isto se maquina (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 59).

A linguagem, nesta perspectiva, é rizoma, multifacetada, plurívoca, polifônica, a qual não comportaria uma estrutura de significante e significado fechada, mas operaria pela *experimentação* ao invés da interpretação que castra e aprisiona. A interpretação seria o método da psicanálise, segundo Deleuze e Guattari; a experimentação seria outra abordagem: rizoma, máquina, corpo sem órgãos, polissemia – *esquizoanálise*.

A esquizoanálise renuncia a toda interpretação, porque renuncia deliberadamente a descobrir um material inconsciente: o inconsciente faz máquinas, que são as do desejo, e das quais a esquizoanálise descobre o uso e o funcionamento na imanência da relação delas com as máquinas sociais. O inconsciente nada diz, ele maquina. Não é expressivo ou representativo, mas produtivo (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 239)

Se pudéssemos aferir qual seria a maior desconstrução operada pela produção de Deleuze e Guattari, talvez poderíamos pensar na força do questionamento feito ao método de abordagem da psicanálise, que propõe traduzir o inconsciente humano dentro de moldes pré-estabelecidos: a subjetividade seria apenas uma representação que se manifestava em um palco não consciente. Para a psicanálise, tudo era passível de redução; o sujeito poderia ser apreensível, traduzido em fantasmas e fenômenos; seria possível deter conhecimento sobre as estruturas subjetivas do inconsciente, as quais funcionavam como um decalque da identidade do indivíduo: uma representação de teatro.

A grande descoberta da psicanálise foi a da produção desejante, a das produções do inconsciente. Mas, com o Édipo, essa descoberta foi logo ocultada por um novo idealismo: substituiu-se o inconsciente como fábrica por um teatro grego antigo; substituíram-se as unidades de produção inconsciente pela representação; substituiu-se o inconsciente produtivo por um inconsciente que podia tão somente exprimir-se (o mito, a tragédia, o sonho...) (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 40).

A esquizoanálise, proposta não como um método substitutivo, mas como uma resposta à psicanálise, sugere o movimento da experimentação. Perceber o mundo e o homem como rizoma, máquinas desejantes operando por fluxos e cortes, devires e desterritorialização, agenciamentos, corpo sem órgãos, tudo isso criando multiplicidades, seria talvez a grande proposta filosófica de Deleuze e Guattari: a esquizoanálise como processo de experimentação e significação do mundo, do homem, dos fenômenos da linguagem, da identidade, subjetividade e – no nosso caso – da literatura.

É a este ápice que este capítulo pretendia chegar²³. Para esta dissertação, que se propôs tratar do fenômeno literário, especificamente o funcionamento de um livro da literatura brasileira – *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector –, experimentaremos a *Esquizoanálise*. Ela será nosso motor de leitura, de significação e engendramento da proposta analítica da obra. Especificamente, trataremos da linguagem, visto que é a matéria viva do

²³ Por mais que Deleuze e Guattari sejam avessos à ideia de “ponto culminante” e tão somente apontem os platôs como zonas de experimentação não hierarquizadas, aqui estamos presos a uma questão terminológica, acadêmica e textual. Esta dissertação precisa academicamente chegar a um ápice analítico e afunilar em um objeto de estudo.

livro, os fios emaranhados aos quais nos conectaremos para produzir sentido ao texto de Clarice.

1.5 A Esquizoanálise na Literatura

Talvez só Deleuze e Guattari tenham praticado essa esquizoanálise, e talvez alguns de seus leitores [...] Atribuir-lhe a praça pública [...] teria sido territorializá-la. (REGNAULT apud ROLNIK, 2000, p. 451).

A Paixão Segundo G. H., obra publicada em 1964, pode ser representante da literária produção desejante do século XX, que se propõe a um modo de realização distante do modelo da grande movimentação de fatos da narrativa. Segundo Antonio Candido et al (1972, p. 60 - 61), a marcha do romance moderno (do século XVIII ao século XX) foi em direção à complicação crescente na psicologia das personagens. Essa revolução da narrativa moderna caracteriza-se centralmente “numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada”. Candido afirma que a complexidade das personagens culminou na simplificação de outros constituintes da narrativa, o que podemos dizer que talvez tenha alterado ou possibilitou repensar a natureza do texto literário que tinha como componente primordial a narrativa de ações exteriores localizadas em um determinado tempo e espaço.

O romance do século XX propõe outras abordagens. Candido afirma que o ápice desse movimento foi o livro *Ulysses*, de James Joyce, e que essa tendência narrativa – na qual podemos incluir como exemplos, além de Joyce, Virgínia Wolf, Marcel Proust e Clarice Lispector, – priorizou a percepção interna das personagens, uma abordagem que muitos já puderam chamar de *fluxo de consciência*.

Conceito criado pelo psicólogo Willian James para exprimir a continuidade dos processos mentais, fluxo de consciência²⁴ é um modo específico de foco narrativo; é “a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 1981, p. 51)²⁵. Como a consciência, os pensamentos e a mente sugerem, a representação interior da personagem é narrada não de forma organizada e coesa, mas muitas vezes assume um discurso labiríntico, confuso e de difícil significação, já que trata de aspectos subjetivos do ser, que não podem ser traduzidos em sentidos pré-dispostos.

²⁴ Expressão original do inglês: *stream of consciousness* ou ainda *stream of thought* (fluxo de pensamento) e *stream of subjective life* (fluxo de vida subjetiva) (cf. CARVALHO, 1981, p. 51. Tradução nossa).

²⁵ Alfredo Leme Coelho de Carvalho. Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária.

O livro *A Paixão segundo G. H.* é um exemplo desse comportamento do texto literário, já que apresenta impressões, digressões e monólogos interiores de G.H., personagem principal da obra, uma escultora que é confrontada pela vida involuntária e primária de uma barata. A narradora descreve o seu conflito interior diante do drama de uma desorganização profunda daquilo que ilusoriamente parecia organizado. G.H. perde sua “terceira perna”, sua estabilização como sujeito, sua “montagem humana” (APSGH, p. 10, 11).

A protagonista, diante do inseto vivo e depois agonizante, descreve novas percepções de mundo, vida, amor, verdade, humanidade, reveladas pelo contato com a existência neutra de uma barata. A escritora articula tudo isso em um texto cuja forma nos surpreende por sugerir o caos, ao mesmo tempo em que se mantém fiel a uma via que sustenta 33 blocos²⁶ de texto perfeita e coerentemente articulados entre si pela mistura de fatos, impressões, monólogos e digressões, mas isso torna a interpretação da narrativa mais um processo de experimentação textual do que propriamente fixação de sentidos.

De grande importância para este trabalho é a (des)organização da escrita de Clarice Lispector. O livro – bem como outros textos da autora, alguns dos quais serão utilizados neste trabalho como partículas de potencial experimentação – em certos momentos adquire um tom hermético e a proposição de sentidos se mostra muito difícil, dando lugar a uma outra atitude de leitura: a experimentação, como sugerem Deleuze e Guattari.

É possível acompanhar o itinerário de G. H., seu discurso, suas expressões e a busca de sentido²⁷, porém há momentos em que a linearidade do discurso dá lugar a um exercício de linguagem que opera pela criação de imagens fragmentadas, desconectadas dos significados até então construídos. Nestes momentos resta ao leitor uma atitude intensiva de leitura, a de aceitar o jogo proposto pela autora e experimentar a escrita desprendendo-se de uma conduta meramente interpretativa.

A narrativa assume, de início, uma perspectiva de relato do acontecido – a voz se propõe a um enunciado. No entanto, há um outro movimento no registro de G.H, o da narrativa como evento. Esse movimento não pode ser tomado na mesma medida em que tomamos o narrado como enunciado acabado; o relato como evento presentifica o processo narrativo e o faz uma experiência aqui e agora. O relato do ontem, em G.H., é subvertido e sua dicção é a do “já”, que é o um momento invivível, segundo a personagem. Então como fazer uma narrativa evocando um espaço temporal intocável? Experimentação. “No entanto

²⁶ A obra não é claramente demarcada em capítulos, mas o livro é, de fato, fragmentado em 33 partes embora não haja nomeação, nem numeração para as divisões do livro. Por isso, para esta dissertação usaremos o termo *capítulo* e, por comodidade, vamos nos referir à sua ordem numérica.

²⁷ O itinerário de G. H.: 2º capítulo – O passeio do esquivo.

esse gosto ruim tinha uma estranha graça de vida que só posso entender se a sentir de novo e só posso explicar de novo sentindo” (APSGH, p. 165).

Segundo Félix Guattari (1992, p. 104), o esquizofrênico não dismantela a riqueza da experimentação ontológica com a qual é confrontado. É isso que faz com que ele tenha uma potência particular de produzir discursos, mesmo que caóticos, mas cuja lógica de funcionamento é potencialmente imagética.

É isso que faz com que a narratividade delirante, enquanto potência discursiva voltada para a cristalização de um Universo de referência ou de uma substância não-discursivos, constitua o paradigma da construção e da reconstrução dos mundos mítico, místicos, estéticos, até mesmo científicos (GUATTARI, 1992, p. 104).

Deleuze e Guattari (2010, p. 59) afirmam que, em se tratando de um rizoma, de máquinas desejantes, corpo sem órgãos, esquizofrenia, outros protocolos devem ser assumidos. Para eles, se há linguagem operando na articulação desse processo, esta nunca é discursiva e não permite associar significados aos significantes. Se buscarmos perceber o texto *A Paixão Segundo G. H.* através da esquizoanálise, e aqui se pretende isso, é necessário tentar compreender a forma com que o texto se maquina e como ele autoriza a construção de sentidos.

Outra característica da escrita de *APSGH* é seu carácter turbulento, como se os acontecimentos que desestruturaram a personagem ainda ressoassem e precisassem ser acalmados no exato momento da escrita: a narrativa como evento. Acabamos por perceber um texto muito expressivo; os sentimentos de G. H. explicitados se repetem de diversas maneiras, como se a protagonista buscasse a melhor forma para contar o ocorrido do dia anterior. Estamos diante da hipótese comprovada de que a literatura decorre de narração, que é uma atitude inerente ao ser humano. Porém, em *APSGH* o contar, o ato de narrar, é envolvido pelo sofrimento de se buscar a melhor forma de narração, mesmo que esta não recrie fatos, mas sensações. “Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe [...]. Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa” (APSGH, p. 12).

Nos dois primeiros capítulos, a protagonista procura entender o que lhe aconteceu e assim tenta achar uma forma de relatar sua experiência. Haveria outra maneira de fazê-lo senão pela língua em seu modelo formal/social? G. H. declara ter perdido sua humanidade, mas com isso não teria também perdido tudo aquilo que é propriamente humano como a linguagem? Sendo assim, como relatar o que foi vivido e recriar o processo da sua desestruturação sem fazer uso do modelo formal da língua?

“Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema” (APSGH, p. 11). Percebe-se então a busca de uma forma, um novo sistema que possa cortar em pequenas partes um grande pedaço de carne incompreensível e indigerível (Ibid., p. 12). Seria uma linguagem (escrita) esquizofrênica o meio de expressão mais coerente para representar seu estado de desarticulação, já que a linguagem em seu protocolo formal vigente é incapaz de dar nome ao acontecido? O drama da linguagem (escrita) talvez seja o drama de Clarice Lispector reiterado em muitas personagens, como o exemplo de Rodrigo S. M. em *A Hora da Estrela*, que luta para que a língua possa tanger a experiência e significá-la; o drama está justamente na ineficácia do código humano em apreender o vivido e por isso a busca de uma nova forma de expressão.

É a partir da aproximação de *A Paixão Segundo G. H.* às ideias de Deleuze e Guattari que pretendemos colocar em funcionamento a noção de esquizoanálise. Se G. H. usa de uma linguagem esquizofrênica como única possibilidade de se dizer “após a barata”, é com base na experimentação do texto a partir do itinerário da protagonista, dos acoplamentos e devires de outros textos da própria autora, que buscaremos elucidar a sua voz.

A esquizoanálise aqui deve ser entendida como um ativador de sentidos para o texto. Seria simples apenas afirmar e demonstrar as marcas de uma fala esquizofrênica – nos moldes de Deleuze e Guattari –, no entanto, interessa-nos, sobretudo, acompanhar os movimentos dessa voz. Vemos então que demonstrar nos interessa sim, mas não como recurso de interpretação e significação, e sim mostrar para especular, pois a especulação gera possibilidades de leitura e não fecha interpretações. Tomamos, paralelamente ao uso da esquizoanálise, o método radicalmente especulativo assumido por tantos narradores de Clarice, admitindo com eles que esse parece mesmo ser o melhor modo de dizer o mundo e a experiência. É com esse “método” – que em alguns momentos pode se revelar uma anti-metodologia – que desejamos considerar a escrita de Clarice Lispector – em especial *A Paixão Segundo G. H.*, mas também outros textos da autora – como como um acontecimento.

A esquizoanálise em nenhum momento é apresentada pelos autores como sendo um âmbito conceitual maior em que as noções de sua filosofia se articulam para formar um método analítico melhor que o da psicanálise. Pelo contrário, na esquizoanálise se articula a conjunção “e”, de modo que essa sua característica sindética aditiva cria-lhe um caráter personalizável. Para este trabalho, o termo esquizoanálise vem sendo tomado como o conjunto de percepções sobre rizoma e Corpo sem Órgãos e máquina e desejo e devires e agenciamentos e (des/re)territorialização e esquizofrenia e outras discussões filosóficas funcionando em *A Paixão Segundo G. H.*.

Como uma máquina, esta dissertação opera por desejo, bem como seus constituintes humanos e textuais. Chegamos, então, a um ponto de intensidade em nosso estudo, ou seja, a busca por perceber como a linguagem de G. H., em sua forma e conteúdo, se oferece à experimentação e rejeita, em princípio, a abordagem institucionalizada da narrativa literária e seus recursos de linguagem. Interessa dizer, no entanto, que a esquizoanálise pode potencializar a percepção do texto de *APSGH* como máquina que atualiza seus devires e Corpo sem Órgãos, que pode ser territorializada em estudos tradicionais ou ter seu fluxo literário rompido para atualizar novos agenciamentos.

A esquizoanálise também nos permitirá acompanhar G.H. em seu processo de desumanização e re-conhecimento do mundo, de si e da vida; poderemos repensar a literatura, a filosofia e a barata; viajar ao deserto do quarto de Janair e sair de lá esquizofrênicos, de mãos dadas e *menos humanos*. G. H. nos oferece sua mão para que a acompanhem em seu processo de deseroização²⁸ (*APSGH*, p. 175), que é doloroso e cruel, pois se configura como uma busca pelo não humano. Assim como Rodrigo S. M. admite que para se aproximar da história de Macabéa é preciso não lacrimejar piegas (*HE*, p. 14)²⁹, nós leitores e analistas precisamos entrar na experiência de G. H. sem nossa moralidade humana, já que a protagonista, ao oferecer-nos companhia, não quer a nossa pena, nem que façamos alguma coisa para lhe livrar da Paixão do caminho do calvário. Ao acompanhar o passeio esquizofrênico de G. H. talvez tenhamos que também nos desumanizar, pois a parceria que ela quer não é com o humanismo, mas com o selvagem do mundo, com um ser que seja capaz de presenciar a crueldade da bipartição de um corpo e dizer: “Não posso fazer nada por você, barata. Não quero fazer nada por você” (*APSGH*, p. 84).

²⁸ Termo entendido como sinônimo de desumanização, desconfiguração, despersonalização.

²⁹ A Hora da Estrela (*LISPECTOR*, 1998).

SEGUNDO PLATÔ – O passeio do esquizo

O passeio do esquizofrênico: eis um modelo melhor do que o neurótico deitado no divã. Um pouco de ar livre, uma relação com o fora (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 12).

Neste segundo platô aqui alcançado propomo-nos a dar a mão a G. H. e acompanhá-la em sua caminhada rumo à desumanização. Partindo da mesa do café da manhã até o calvário do quarto de Janair, gostaríamos de estar ao lado da protagonista nesta via sacra, experimentando as suas dores revividas no ato narrativo, a luta travada com o material poroso de uma linguagem deficiente.

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão. Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão - mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de tal ideia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. (APSGH, p. 16 – 17).

“Dá-me tua mão” diz a personagem diversas vezes durante o livro convidando-nos ao caminho do martírio, pois para aguentar as dores da reconstrução narrativa cria para si uma mão que, mesmo decepada, destituída de corpo, lhe acompanhará de maneira complacente. G. H. projeta um interlocutor, programa um leitor-modelo – fazendo uso da terminologia de Umberto Eco (1994, p. 14) –, para que sua atividade enunciativa seja territorializada em um campo concreto de linguagem e deixe de ser apenas um fluxo de consciência de uma experiência individual, pois, segundo Olga de Sá (1979, p. 159), “para narrar é preciso um interlocutor ao menos para manter o circuito comunicativo”. G. H. tem essa atitude talvez para que seu discurso seja calçado pela visão de outrem que acompanha e reconhece a dicção da narradora como sua também, assumindo com ela a selvageria de uma via sacra cujo término não garante uma transcendência junto ao pai celestial, mas antes a imanência do deserto, onde permanecemos todos, afinal. Por isso, no decorrer de toda a narrativa, ela evoca essa mão descorporificada para buscar sustentação, para dialogar e gozar dos seus sofrimentos.

Sabemos, no entanto, que G. H. não quer ser consolada por seu interlocutor, da mesma forma com que foi atingida pela não moralidade de deixar a barata morrer sem querer ser a redentora de seu martírio. Essa é uma atitude não esperada pelas significações da Paixão (*pathos*, em grego), que no cristianismo se refere ao suplício de Jesus, seus sofrimentos

físicos, espirituais e mentais, acontecimento público que, conforme a narrativa bíblica, foi presenciado por muitos judeus. Eis a grande subversão e inovação do texto de Clarice Lispector que cria interlocutores inumados e sem alma para que não sintam pena e compaixão da Paixão de G. H., isso porque seu sofrimento é na verdade um orgasmo profundo de entrega à selvageria do mundo, êxtase por ceder sua vida à desordem. G. H. não quer ser salva, não quer a ressurreição que termina em paraíso, quer ficar na orgia infernal que é viver.

Se a protagonista decide contar sua história, então interessa-nos saber como ela o faz, e esse é de fato o grande interesse não apenas deste platô, mas de toda esta dissertação. A personagem está claramente em uma luta com a língua para tentar exprimir coisas que, talvez, não possam ser representadas, apenas experimentadas. Sim, temos um pressuposto, mas acreditamos estar no entremeio do mistério de toda a incompreensão, o estado de rizoma, *intermezzo* (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p 37), a que buscamos significar.

Aconselhados pela própria G. H. é que nos deteremos em sua trajetória: “E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes” (APSGH, p. 176).

2.1 A Linguagem segundo G. H.

Em 1 de fevereiro de 1977, Clarice Lispector concedeu uma entrevista ao jornalista Julio Lerner para o programa Panorama da TV Cultura. Ao responder a pergunta sobre quais dos seus trabalhos mais atingiam o público jovem, a escritora diz:

Depende, depende inteiramente. Por exemplo, o meu livro *A Paixão Segundo G. H.*, um professor de português do D. Pedro II veio lá em casa e disse que leu quatro vezes o livro e não sabe do que se trata. No dia seguinte uma jovem de 17 anos, universitária, disse que este livro é o livro de cabeceira dela. Quer dizer, não dá pra entender [...]. Ou toca ou não toca, quer dizer, suponho que entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato³⁰.

Clarice reconhece a natureza funcional de seus escritos, em especial *APSGH*, um livro considerado comumente de difícil interpretação. Para ela, a experimentação do texto, entrar em contato, sentir, deixar “ser tocado” seria a principal exigência de leitura. Pensando nisso, é necessário refletir: qual o estatuto da narrativa de *A Paixão Segundo G. H.* se o texto

³⁰ Transcrição da fala de Clarice Lispector feita por nós.

opera por outro movimento de apropriação? O que faz com que este romance adquira um tom hermético em relação à tradição narrativa de contar histórias, descrever fatos, espaço e personagens, contornar significados? É importante aqui esclarecer que angariar possíveis respostas só é possível porque a experimentação do texto literário não se exime de uma atitude especulativa e de interpretação. Pelo contrário, estamos nos apropriando de *APSGH*, bem como de nossa experiência de leitura, para poder significar o livro, e isso não significa dizer que não o experimentamos. Dessa forma, nosso esforço é conectar, por desejo, a máquina literária à filosófica/teoria para atualizar a experiência da leitura do texto e, como num agenciamento maquínico, fazê-la funcionar, o que nos oferece, em seu ciclo rizomático, possibilidades de fuga, segmentaridade, buracos, outros agenciamentos e devires possíveis e inusitados. Interpretar a experimentação é cartografar.

Quando nos valem os pensamentos de Deleuze e Guattari, bem como do posicionamento de Clarice, para justificarmos nossa crítica à interpretação, referimo-nos a uma apropriação do texto literário que quer traduzir a narrativa em significados estanques, fazer decalques. Pensar como funciona *APSGH* é um exercício que exige uma postura acadêmica/profissional e não apenas empírica como a da menina de 17 anos a que Clarice se refere. É possível, sim, experimentar e analisar – e essa dissertação se presta a isso.

Iniciamos nosso trabalho de escavação do terreno com uma hipótese: é no platô da linguagem de *A Paixão Segundo G. H.*, no misterioso tecido vivo do livro, que poderemos encontrar as possíveis respostas que nos ajudarão a entender como essa máquina funciona. Escolhemos começar esse trabalho desenraizando uma árvore muito antiga no terreno dos estudos literários: o narrador, já que este encerra a malha discursiva da obra. Falar do narrador é abordar a linguagem do texto; é acompanhar o itinerário da criação das histórias; é também participar da elaboração do entorno e interno das personagens; viajar no itinerário temporal, nas percepções do espaço, na tessitura subjetiva da voz que fala e descreve. Em *APSGH* tudo isso é potencializado, visto que é um narrador em primeira pessoa que encarna o discurso e que, como única entidade de linguagem, cria um texto em que somente sua percepção é abordada.

Se considerarmos, com base em Deleuze e Guattari, que um livro é um agenciamento, uma máquina, um devir, multiplicidade, então a voz que encarna o discurso narrativo é também uma expressão rizomática, uma legião. Essa ideia se sustenta no desejo de G. H. em se despersonalizar, em ser a dicção de todas as coisas: G. H. é uma mulher, escultora, moradora das alturas de um prédio; é Janair, empregada doméstica, negra e

periférica, mas que também é uma rainha africana (APSGH, p. 42); é uma sacerdotisa Vestal³¹ (Ibid., p. 14); é também a barata em sua linguagem involuntariamente material; é o selvagem; dinossauro; vida que rastejou pela terra e pelos mares enquanto se formavam as jazidas de petróleo; é protozoário ciliado; é o Deus que é todas as coisas; é todo o **Gênero Humano**. A voz da narradora é um jogral, cuja dinâmica das muitas vozes se confunde com muitas linguagens – humana, sensorial, musical, gestual, corporal – e, sendo tudo, abarca o desterro do nada – não-língua.

Essa é a rebelião rizomática do narrador de *APSGH*, o qual não poderia ser caracterizado pelos conceitos da Teoria Literária, a não ser pela classificação de narrador em e primeira pessoa. Sabe-se então que o que se segue são as impressões internas e externas da personagem em relação à sua vida e ao mundo, reflexões acerca da experiência insólita que a desestruturou, a desumanizou.

A história narrada é muito curta e simples: G. H. é uma mulher bem sucedida, escultora, financeiramente independente, moradora de um elegante apartamento de “cobertura”, que certo dia precisa limpar sua casa, já que a empregada se despedira. Ao começar a faxina pelo quarto da servente, G.H. se vê confrontada com a limpeza e aridez do cômodo, que de forma irônica abriga a vida dita imunda: uma barata. A personagem entra em um processo de reflexão sobre sua vida e se assusta ao esmagar o inseto contra a porta do guarda-roupa onde ele se encontrava. O episódio termina com a degustação da massa branca que a barata expele.

Obviamente, esta leitura superficial desconsidera a riqueza da construção literária de Clarice Lispector. O que nos interessa são os entremeios, o itinerário de G. H., acompanhá-la em sua desumanização e seu modo de oferecer a experiência por meio do relato, o discurso a que o leitor tem acesso. A autora apresenta a experiência de G. H. pelo ângulo interior da personagem e o texto, mesmo que totalmente articulado, adquire um movimento caótico quicá por sugerir o processo psicológico e subjetivo pelo qual a protagonista vai se desestruturando. Talvez seja essa a característica do romance que fez com que aquele professor de língua portuguesa citado por Clarice, que leu quatro vezes o livro, não conseguisse propor uma interpretação. Quem sabe seja mesmo esse o movimento da obra: propiciar uma experiência de experimentação estética pela leitura, autorizando múltiplas impressões e sentidos; desabilitar um tipo de interpretação textual que visa compreender o texto em seus

³¹ Sacerdotisa da deusa grega Vesta, a personificação do fogo.

constituintes narrativos (tempo, personagem, espaço, enredo, etc.) para propor uma espécie de “empirismo” que poderia gerar mais sentido para obra que uma tradicional análise literária.

Novamente convém esclarecer que tal atitude não pretende desvalorizar o trabalho analítico/científico/acadêmico da leitura de *A Paixão Segundo G. H.*, caso contrário esta dissertação não se justificaria. O que Clarice Lispector, no fragmento de entrevista aqui evocado, Deleuze e Guattari sugerem é, segundo nosso entendimento, a valoração da obra literária como experiência estética de leitura, a percepção de um texto que brota em radículas sensoriais e semânticas para todos os lados e não pode ser interpretado de maneira única, visto que, como os próprios filósofos sugeriram, toda experiência é heterogênea e singular e cada ato de leitura autoriza novas experimentações. Dessa forma, não seria possível dizer *do que se trata APSGH*, pois a experimentação do texto autorizará novos sentidos e conceitos para a obra a cada nova experiência de leitura.

Porém, a experimentação só existe se não ficar no nível sensorial que só tem sentido para quem experimenta. Ao considerar o texto literário como um rizoma, capaz de se conectar a outras máquinas para produzir significação, queremos dizer que a experimentação da leitura passa por vias de ser apoderada, significada, devolvendo à máquina de posse um fluxo de sentido. Em outras palavras, interpreta-se, sim, literatura, mas esse exercício não deve ser uma apropriação despótica das possibilidades semânticas do texto; não se pode substituir a multiplicidade da narrativa por significados limitados.

O discurso de G. H. é rizomático a ponto de, como grama, espalhar-se para além do território da narrativa e nos possibilitar acesso aos bastidores do texto da protagonista, ao seu processo de elaboração e significação, que é mais uma introspecção e desvario subjetivo e pessoal que propriamente elaboração de um sentido único para a obra. A própria G. H. admite lidar com a falta de compreensão daquilo que lhe aconteceu e como o leitor acompanha essa narradora em primeira pessoa, que busca contar sua experiência para atualizar o fato ocorrido e tentar entendê-lo, também revive a experiência pouco compreensível da personagem. Entender, compreender, interpretar *A Paixão Segundo G. H.*, em sentido restrito, é uma tarefa ineficaz e improdutiva que o leitor pode empreitar.

Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão - e que, para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não estar à altura dela, **tenho que continuar a não entendê-la**. Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão. [...] Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes. Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar - meu único nível é viver. Só que agora, agora sei de um segredo. Que já estou esquecendo, ah sinto que já estou esquecendo... [...] Embora pela primeira vez eu sinto que meu

esquecimento esteja enfim ao nível do mundo. **Ah, e nem ao menos quero que me seja explicado aquilo que para ser explicado teria que sair de si mesmo. Não quero que me seja explicado o que de novo precisaria da validação humana para ser interpretado.** (APSGH, p.14 – 15. Grifo nosso).

G. H. quer ficar no nível da experimentação, do inteligível, do incompreensível; na verdade, quer atualizar a experiência pela narrativa, reviver um estado experimentado por algumas horas em que ela abdicou de sua humanidade para tocar no estado puro das coisas, estado puro de vida, esse sendo, a conjuntura alta de uma compreensão que não pode ser sistematizada por uma validação humana (linguagem?) e assim ser interpretada. Esse é seu agudo dilema, porque ela sabe que para reviver, atualizar a experiência, será necessário sair da experimentação para que esta possa ser explicada na narrativa. Isso seria dar validação humana ao acontecimento, interpretá-lo, e é o que G. H. não quer.

“Para que eu continue humana meu sacrifício será o de esquecer?” (Ibid., 15). G. H. sabe que a experiência insólita do quarto de Janair só pôde acontecer quando ela livrou-se de valores culturais humanos, quando ela passou a viver em um nível sensorial/material e não cultural/social. Para poder voltar à “normalidade” de sentidos a que estava acostumada seria preciso esquecer a experiência esquizofrênica que teve com a barata, mas o simples fato da protagonista resolver narrar o acontecido para reviver já nos é um indício de que ela não quer esquecer e, portanto, seu calvário será no campo da linguagem: como revelar o inumano por meio do mais humano de todos os recursos?

Se for um intenso fluxo de consciência a que temos acesso, usando a tradicional terminologia dos estudos clariceanos, o discurso narrativo verossímil ao movimento introspectivo da personagem pode não fazer sentido em um contexto no qual a linguagem está calcada em relações de sentido estáveis. Ainda mais se a personagem declara ter perdido sua roupagem humana, o que esperar da expressão da linguagem, sendo esta predicado essencial de um estado de humanidade?

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. (APSGH, p. 09 - 10).

Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. (Ibid., p.11).

Em nossa leitura de *APSGH* houve a tentativa de rastrear o que seria essa terceira perna. A humanidade? Mas como não seria mais necessário esse estado humano? Como viver, assim, desumanizado em meio a uma estrutura social que obviamente é humana? Se “ser

humano” é um discurso construído, então não seria uma representação de linguagem esse terceiro membro inferior capaz de dar sustentação? Parece-nos que o texto não autoriza apenas uma leitura.

A terceira perna a que G. H. se refere pode significar muito mais que somente a linguagem e não queremos fechar em apenas um sentido. Por hora, poderíamos nos deter nessa imagem e conectá-la a nossa discussão. Se G. H. perde essa terceira perna humana – a linguagem, o discurso sobre si e sobre o mundo –, então como narrar, contar sua experiência, se, como a personagem mesmo admite, sem dar uma forma nada pode existir? (APSGH, p. 12).

“É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo” (Ibid., p. 10). G. H. precisa dar uma forma a si mesma, contornar-se e atribuir um confim à sua experiência, mas só poderá fazê-lo pela linguagem. Ela sofre este estado de completa *desorganização*, mas até este termo é incapaz de abarcar o estado vivido. “A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior” (APSGH, p. 9).

Assim como Ana, personagem do conto Amor³², que pelo pavor de ficar indelimitada³³ construiu para si uma vida de mulher, mãe, esposa (A., p. 20, 21)³⁴, G. H. criou para si uma forma: “Eu nunca havia deixado minha alma livre, e me havia organizado depressa em pessoa porque é arriscado demais perder-se a forma” (APSGH, p. 146). G. H. vê nas valises um discurso social expresso nas letras que abreviam o seu nome (“... pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome” – APSGH, p. 24), mas se assombra com a aparição de um mistério que está no silêncio do seu rosto fotografado – a aparição do arcano de si mesma; Ana esconde-se no discurso social que a define – mãe, mulher, esposa, dona de casa – e foge de um abismo que se instala todos os dias na hora perigosa da tarde. Ana se esquivava do silêncio.

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando

³² Conto publicado pela primeira vez em 1960.

³³ Essa é uma expressão usada por G. H.: “sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar delimitada” (APSGH, p. 13).

³⁴ Amor. In: Laços de Família (LISPECTOR, 2009).

do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. (A, p. 21).

G. H. afirma ter sido, até então, aquilo que dela os outros viam (p. 25); ela era um discurso – ser humano, mulher, escultora, o nome abreviado G. H. –, por isso lidar com a ausência da linguagem era tão devastador. A personagem não consegue estruturar na língua um texto que narre o silêncio vivido durante algumas horas no quarto de Janair.

Segundo Deleuze e Guattari, o esquizofrênico sofre por estar desorganizado, alheio ao sistema. É muito próximo o sofrimento de G. H. que se sente desterritorializada, desarticulada, já que provou por algumas horas um puro fluido de vida, um devir-barata de G. H., um devir-G. H. da barata. Seria uma experiência de Corpo sem Órgãos a que a protagonista teve acesso? Experimentação potencial e desestruturante.

Estarão as máquinas suficientes desarranjadas, e suas peças suficientemente desligadas, para se entregarem e nos entregarem ao nada? Dir-se-ia que os fluxos parciais são ainda estão muito ligados, que os objetos parciais ainda são orgânicos em demasia. Mas o puro fluido, em estado livre e sem cortes, está em vias de deslizar sobre um corpo pleno. As máquinas desejantes fazem de nós um organismo: mas, no seio dessa produção, em sua própria produção, **o corpo sofre por estar assim organizado, por não ter outra organização ou organização nenhuma.** (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 20. Grifo nosso).

G. H. se vê em uma situação de falta de controle e isso pode ser causado pela ausência de linguagem, território do qual também parece ter sido desterritorializada (“Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi?” – APSGH, p. 19). A linguagem em seu modelo signifiicante/significado não seria suficiente para contornar os estados insólitos vividos pela protagonista. Ela mesma admite essa precariedade do signo linguístico: “Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. E me arriscar à enorme surpresa que sentirei com a pobreza da coisa dita. Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!” (APSGH, p. 18). A personagem precisará, então, dizer e desdizer, dizer e redizer, e neste processo a narrativa vai se tornando um labirinto.

Segundo Deleuze e Guattari (2010, p. 29), em uma citação já apresentada em nosso primeiro capítulo, o esquizofrênico “embaralha todos os códigos, num deslizamento rápido, conforme as questões que se lhe apresentam, jamais dando seguidamente a mesma explicação, não invocando a mesma genealogia, não registrando da mesma maneira o mesmo acontecimento”. Muito parecido a isso é o movimento de G. H., que fica deambulando pela linguagem, fazendo contornos, explicando, refletindo, percorrendo os mesmos sentimentos de diversas formas, usando da língua para passear sobre sua experiência, como se procurasse a

melhor forma para dizer o que deve ser dito e, não encontrando, passasse à prolixidade, “pecando por excesso” de língua³⁵, recriando novamente o que já se esforçara para dar forma. É no processo de deambulação que a experiência vivida se atualiza, é uma escolha que opta por ser excessiva, por saturar-se e trazer, de alguma forma, o aroma daquilo que foi experimentado, mesmo que apenas pela sugestão possível da palavra.

“... a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes. Eu tinha a capacidade da pergunta, mas não a de ouvir a resposta. Não, nem a pergunta eu soubera fazer” (APSGH, p. 134). Ao reviver, pela narração, sua experiência, G. H. percebe que tudo o que está fazendo é elaborar perguntas que carecem de resposta ou que possam ser equivalentes à resposta que se impunha a ela desde seu nascimento (sua vida?). Ela se sente perdida num labirinto de questionamentos, fazendo perguntas a esmo, esperando que uma delas possa corresponder à resposta e então pudesse entendê-la.

G. H. não consegue fugir da expressão pela linguagem, mas usando-a procura pisar levemente sobre esse território para não criar verdades e traduzir o inexpressível. “Sei que precisarei tomar cuidado para não usar superficialmente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de “uma verdade””. (APSGH, p. 12). A personagem admite que nesta empreitada está fadada ao erro, “ – é que se fazia enfim uma brecha, e se antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela” (Ibid., 109). O erro aqui pode ser entendido como uma linha de fuga, uma ruptura que é potencialmente fecunda em sentidos para a protagonista, já que o erro é necessário para que verdades não sejam criadas.

Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a “verdade” fosse aquilo que posso entender - terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho. A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender. (APSGH, p. 109 - 110).

A protagonista tenta achar o melhor termo para representar a experiência vivida, mas o que ela viveu é incompreensível, inexprimível e não pode ser acabado por um discurso. É a visão de um grande pedaço de carne, ou melhor, de uma carne infinita que é a visão dos

³⁵ Cabe esclarecer que aqui o termo *prolixidade* ou a expressão *pecar por excesso* nada tem de depreciativo. Pelo contrário, é nesse movimento, que normativamente poderia ser chamado de exagero, que G. H. presentifica sua experiência. É o que Deleuze e Guattari (2010, p. 29) sugeriram ao afirmar que o esquizofrênico jamais apresenta seguidamente a mesma explicação e não registra da mesma maneira o mesmo acontecimento. G. H., nesse discurso esquizofrênico, acaba por fazer um movimento deambulante na língua, exagerado, repetitivo, mas isso faz parte de sua forma de significação e atualização experiencial.

loucos; é um triângulo mudo e incompreensível e só poderá fazer algum sentido se G. H. também se transformar no triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a sua própria fonte e repetição (APSGH, p. 20). A personagem sabe que se ela “cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes”, então a carne infinita “não será mais a perdição e a loucura”, mas “será de novo a vida humanizada” (Ibid., p. 12). Isso é adaptar-se à forma amorfa, apropriar-se dela para, assim, conferir-lhe significado. Porém, se o que faz sentido é aceitável, humano, relatável – e G. H. se esforça para dar a sua experiência esse entorno –, voltar à humanidade nesses moldes forjados para a significação é uma atitude esquizofrênica, já que para a sua experiência vivida uma carne infinita e um triângulo mudo e incompreensível são verossímeis, mas para os moldes da linguagem e da cultura humana dar contorno ao incoerente, e assim admiti-lo em seu caráter inexpressivo, é sutilmente loucura.

G. H. está nesse impasse, pois cortar a carne e ajustá-la ao tamanho dos olhos e da boca é um modo de integrar nela mesma a sua própria desintegração, mas seria um jeito de entender. Ela percebe que o que lhe é apresentado insolitamente é um silêncio inexpressivo e a isso ela afirma: “Nunca, então, havia eu de pensar que um dia iria de encontro a este silêncio. Ao estilhamento do silêncio” (APSGH, p. 24). Assim como Macabéa, personagem do livro *A Hora da Estrela*, que se assustava com o silêncio da noite, o qual “parecia que estava prestes a dizer uma palavra fatal” (HE, p. 33), G. H. se espanta com o silêncio do quarto da empregada, das figuras nuas da parede, da barata, de sua face fotografada.

A protagonista se lembra das fotos nas quais a expressão de seu rosto era a de um mistério: seria o mesmo silêncio inexpressivo manifestado neste traço misterioso de sua identidade? Esse era o silêncio que ela não queria, que renegava, mas com pesar agora era o que se apresentava e lhe confrontava: o silêncio árido do quarto de Janair; a nudez muda das figuras traçadas a carvão seco na parede caiada do cômodo; o segredo das iniciais G. H. gravadas no couro das valises; o rumor de vida crua da barata em seu silêncio neutro expressando-se em sua matéria grossa, esbranquiçada, lenta, que crescia para fora de si como de uma bisnaga de pasta de dentes.

Olhar o silêncio expresso em seu rosto fotografado era confrontar-se. “Este – apenas esse – foi o meu maior contato comigo mesma? O maior aprofundamento mudo a que cheguei, minha ligação mais cega e direta com o mundo” (APSGH, p. 24). Aqui poderíamos nos remeter à personagem Ana do conto *Amor*, que, assim como G. H., se sente confrontada com um rumor de vida crua e silenciosa, um abismo que se forma na hora perigosa da tarde. G. H. também tem um momento perigoso, que é ficar sozinha, olhando apenas para si, no silêncio, sem os discursos alheios que lhe contornam a identidade. “Quando eu ficava sozinha

não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza. Só meus retratos é que fotografavam um abismo? Um abismo”. (APSGH, p. 25).

É desse contato com o inexpressivo, com o silêncio que pela mudez engolfa a linguagem, que G. H. tem medo, mas esta sempre foi sua busca cega e secreta; ela sempre quis saber o que era aquele ruído neutro e silencioso que se revelava em seu rosto nas fotografias, mas como descrever um estado de inexpressividade sem usar da língua, que por si já é a ausência de silêncio? Como narrar a experiência de contato com a respiração contínua do mundo que é chamada de silêncio? Acreditamos que a única forma de fazê-lo é experimentando outro tipo de linguagem, uma forma de expressão que seja menos linguística, descodificável e interpretável.

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de **silêncio**. (APSGH, p. 97. Grifo nosso).

G. H. se esforça para dar forma a um fato que, para ela, é inexprimível: como narrar o silêncio do quarto, da barata, da vida, de Deus? Talvez, com uma linguagem de silêncio.

Na obra não há discurso direto, exceto quando a personagem se dirige ao seu leitor modelo, quando ela conversa com o dono da mão que segura, mas acreditamos que isso também faça parte de uma experiência de linguagem que não é exteriorizada. Ou seja, em todo o livro, temos acesso a uma narração introspectiva – a um fluxo de consciência, se fôssemos usar uma terminologia mais conhecida dos estudos clariceanos – e G. H. não faz uso da forma oral da língua em nenhuma ocasião. Em momentos de grande tensão a personagem tenta gritar, mas mesmo assim não consegue, como se o silêncio do quarto fosse o som mais alto da verdade ali vigente: “Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito”. (APSGH, p. 46). Durante o relato de G. H. há outros momentos em que sua voz é inibida por uma força de silêncio incompreensível: ““Grite”, ordenei-me quieta. “Grite”, repeti-me inutilmente com um suspiro de profunda quietude” (Ibid., p. 61).

“Estou pedindo socorro” gritei-me então de repente com a mudez dos que têm gradualmente a boca entulhada pelas areias movediças, “estou pedindo socorro”,

pensei quieta e sentada. Mas nenhuma vez me ocorreu levantar-me e ir embora, como se isso já fosse impossível. A barata e eu tínhamos sido soterradas numa mina. (APSGH, p. 77).

Gritar seria um ato de retomar a consciência e voltar ao mundo humano que é transpassado por linguagem. Porém, a experiência de G. H. é tão incompatível com o contexto em que a cultura humana e linguística são vigentes que gritar seria denunciar um momento de loucura, seria assumir socialmente a esquizofrenia, o caráter do louco gritante.

Mas se eu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante (APSGH, p. 61 – 62).

Não, gritar denunciaria a todos uma experiência incompreensível e, sendo incoerente, seria sua sentença de exclusão social. Porém, talvez só gritando é que G. H. pudesse expressar o sentimento vivido, só fazendo uso de um código sensorial conseguisse contar o que lhe aconteceu dentro daquele quarto.

Ana, personagem do conto Amor, também viveu uma experiência insólita no Jardim Botânico. Ela tocou num estágio de vida selvagem, em estado bruto, acontecendo num contínuo presente vivífico, mas a personagem sabia que não poderia viver para sempre naquele “mundo de se comer com os dentes” (A, p. 26), naquele grau primeiro de vida, pois “havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles...” (Ibid., p. 28). Dessa forma decide voltar à falsa segurança de viver, mesmo mudada pela vida do cego e do Jardim Botânico.

É muito próxima a atitude de G. H., que sabe que não é possível viver naquele deserto inexplicável do quarto e da vida da barata, existir apenas, permanecer sem linguagem, somente respirando, respirando e respirando, em uma atitude de Macabéa (HE, p. 13).³⁶ Acreditamos que o simples fato de G. H. decidir narrar a experiência vivida se configura numa conduta de regresso, de desistência daquele estado inexpressível em que se achou por algumas horas no deserto do quarto da empregada. Sua decisão de contar é também uma decisão de voltar a um mundo inteligível pela linguagem que dá nome às coisas, já que “a desistência é uma revelação” (APSGH, p. 177).

³⁶ “Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira”.

Benedito Nunes (1995, P. 86), um dos mais conhecidos teóricos que se debruçaram sobre a produção literária de Clarice Lispector, afirma que nos contos de Clarice Lispector nem sempre o desfecho acontece no momento da revelação do clímax, que é posterior à tensão conflitiva, mas “depois de atingir o ápice, a história continua à maneira de um anticlímax”^y. Nunes mostra que o anticlímax de *Amor* se dá no regresso de Ana a sua casa e sua vida regrada de mãe, esposa e mulher: “O desfecho de “Amor” deixa-nos entrever que o conflito apenas se apaziguou, voltando à latência de onde emergira”.

Por sua vez, em *APSGH* poderíamos considerar que o anticlímax estaria configurado na atitude de G. H. usar a linguagem novamente para, em um exercício narrativo, dar forma a uma experiência que não precisou ter forma discursiva para existir, a personagem simplesmente a experimentou. Para descrever algo é necessária uma atitude de afastamento e teorização da coisa narrada: para descrever a experiência ocorrida naquele minarete seria preciso sair dele, voltar a um estado de linguagem vigente para fechar um discurso sobre a experiência. Acreditamos que *APSGH* enquanto concreção narrativa de um fato (livro) é fruto dessa atitude de regresso da experiência esquizofrênica de G. H., é o anticlímax de tudo, o fechamento definitivo do enredo experiencial da personagem.

Na seguinte citação é possível perceber como G. H. deseja o regresso, voltar à vida humana com suas esperanças, transcendências, convenções de viver. O relato do livro parece-nos um ato de libertação, ruptura, como se fosse preciso dar vida novamente ao fato experienciado para que a protagonista pudesse legá-lo a outra pessoa, talvez ao leitor que segura sua mão.

Falta muito a contar. Mas há alguma coisa que será indispensável dizer. (De uma coisa eu sei: se chegar ao fim deste relato, irei, não amanhã, mas hoje mesmo, comer e dançar no “Top Bambino”, estou precisando danadamente me divertir e me divergir. Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e me dá cores, telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio, não me lembro bem em qual dos dois percebi que me queria ou ambos me queriam, comerei “crevettes ao não importa o quê”, e sei porque comerei *crevettes*, hoje de noite, **hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada**, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo o mundo.) É que não contei tudo. (APSGH, p. 162. Grifo nosso).

Parte desta citação encontra-se mesmo entre parênteses no livro. G. H. interrompe seu discurso para interpor esta mensagem que demonstra seu desejo de acabar logo com o relato para poder voltar à vida humana organizada que a fazia transcender sua realidade material de ser vivo. O ato de narrar também pode ser visto como uma atitude de garantir que a experiência não se perca com o tempo. Então, agora lhe resta uma atitude de compilar os sentimentos, as sensações, fatos, imagens e sons para poder levar a cabo a narrativa o quanto

antes. Mas esse movimento não é simples e por vezes o discurso perde seu rumo e explode em uma linha de fuga que acaba por desterritorializar a narração, apresentando construções inusitadas, imagens, sentimentos, digressões, que conduzem o leitor a um campo não povoado de significações.

Deleuze e Guattari afirmam que na narrativa ficcional é comum o funcionamento dessas linhas de fuga, visto que eles afirmam que a literatura funciona como um rizoma³⁷. Toda essa arquitetura do texto de *A Paixão Segundo G. H.* nos remete também a um sistema rizoma, visto que as linhas de fuga são muitas, colaborando para a criação de um mapa do território do livro, produzindo uma significação heterogênea a cada movimento de leitura.

Para os filósofos, na literatura

essas linhas não querem dizer nada. É uma questão de cartografia. Elas nos compõem, assim como compõem nosso mapa. Elas se transformam e podem mesmo penetrar uma na outra. Rizoma. Certamente não têm nada a ver com a linguagem, é ao contrário a linguagem que deve segui-las, é a escrita que deve se alimentar delas *entre* suas próprias linhas. Certamente não têm nada a ver com um significante, com uma determinação de um sujeito pelo significante; **é, antes, o significante que surge no nível mais endurecido de uma dessas linhas**, o sujeito que nasce no nível mais baixo. Certamente não têm nada a ver com uma estrutura, que sempre se ocupou apenas de pontos e de posições, de arborescências, e que sempre fechou um sistema, exatamente para impedi-lo de fugir. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 77. Grifo nosso).

As linhas de fuga se inscrevem em uma lógica de Corpo sem Órgãos desterritorializando o discurso que deve se moldar a elas e não moldá-las. São inusitadas essas linhas de escape da narrativa, mas faz parte de uma experiência narrativa que prevê o acaso, sem tolher sentimentos, impressões, digressões, as quais povoam o discurso de G. H., como se a protagonista não estivesse preocupada com a integridade de seu texto, construí-lo de forma não cuidadosa, escolhendo as palavras, as construções; no início da narrativa ela tenta achar a melhor forma para contar o ocorrido no quarto de Janair, mas acaba por entregar-se a uma dicção atravessada pela experiência, a gagueira daquilo que vivemos, aqui e agora. Dessa forma, G. H. afirma que deixará sua narrativa ir se formando aleatoriamente, sem moldar o discurso, mas antes se deixará estar desorganizada:

Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada - **então que pelo**

³⁷ No ensaio de número 8 do terceiro volume de *Mil Platôs* (1996, p. 63 - 82), os autores analisam, com base na esquizoanálise, três textos literários, procurando identificar as características de rizoma nas obras.

menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma. 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.** Mas receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a “fazer” um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. 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 (APSGH, p. 13. Grifo nosso).

G. H. decide contar sua experiência, mas o relato adquire um tom experimental, já que é no presente ato de narrar que os possíveis sentidos são formados, pois a personagem precisa reviver para poder relatar – narrativa como atualização: “No entanto esse gosto ruim tinha uma estranha graça de vida que só posso entender se a sentir de novo e só posso explicar de novo sentindo” (APSGH, p. 165). Apesar de ela declarar que seu esforço seria facilitado se fingisse escrever para alguém, não fica claro se o movimento de G. H. é o da *escrita*, e isso explica o fato de colocarmos o termo entre parênteses no título desta dissertação, mas de qualquer forma é um discurso que se pauta pelo “agora”, pela presentificação da experiência. Muito próximo a isso está o movimento de escrita de Rodrigo S. M., narrador de *A Hora da Estrela*, que percebe a tênue linha entre a linguagem e a experimentação pela leitura. “Como que estou escrevendo na hora mesma em que sou lido” (HE, p. 12).

Deixar que “a forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece” é um movimento que desterritorializa a linguagem como estrutura pré-estabelecida de significação. Mas G. H. vai adiando o momento de permitir a moldagem da experiência em favor da narrativa. Os dois primeiros capítulos do livro (p. 9 – 32) são compostos de indagações, divagações, descrições de sentimentos, e é neles que podemos encontrar o início de uma significativa reflexão de G. H. a respeito da linguagem e sua forma.

A protagonista revela estar com medo de viver novamente o inexpressível; se ela perdeu sua humanidade, perdeu também a linguagem humana com seus parâmetros de comparação e esclarecimento capazes de exprimir e dar vida à experiência pela expressão de língua. “Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema” (LISPECTOR, 2009, p. 11). Ao procurar outra linguagem, G. H. adia o ato de narrar e declara o seu desprezo pela língua organizada, sendo esta ineficaz para figurar a desorganização.

Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar - adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar. Os sinais de telégrafo. O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a

transcrição fonética. Há três mil anos desvairi-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim. (APSGH, p. 20. Grifo nosso).

A protagonista declara estar adiando, fazendo rodeios para começar um relato que precisará de um modelo de linguagem para fazer sentido, mas ela não dispõe de um guia que a oriente nessa linguagem que despreza a palavra, na linguagem do silêncio que funciona em sinais de telégrafo e em fragmentos fonéticos desterritorializados. Se o modelo formal de linguagem institucionalizada não é capaz de abarcar a experiência insólita da personagem, então é preciso criar outra forma de fazê-lo. “Não tenho uma palavra a dizer. Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar a palavra a mudez me engolfará para sempre em ondas. A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sobre vagalhões de mudez” (APSGH, p. 18).

Está claro que se G. H. fizer uso da língua, e definitivamente sabemos que faz, isso será de forma alterada; suas escolhas transformam o relato em uma busca pela expressão verdadeira; seus esforços são no sentido de romper a relação significado-significante, já que a linguagem buscada não se contenta com a velha lógica referencial. G.H. como que paira sobre a língua e sua lógica, faz frestas, buracos no nexos linguístico para que o acontecido ganhe uma forma possível. Já que a personagem regressou a uma vida pré-humana, então a utilização da língua seria mais um grafismo e um embaralho fonético e lexical, o que obviamente acarreta um abalo significativo na construção dos sentidos. “Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais” (APSGH, 19).

G. H. declara que se ela quisesse poderia explicar sua experiência pela linguagem organizada:

O que vi não é organizável. Mas se eu realmente quiser, agora mesmo, ainda poderei **traduzir** o que eu soube em **termos mais nossos, em termos humanos**, e ainda poderei deixar despercebidas as horas de ontem. Se eu ainda quiser poderei, **dentro de nossa linguagem**, me perguntar de outro modo o que me aconteceu. E, se desse modo eu perguntar, ainda terei uma resposta de recuperação. **A recuperação seria saber que:** G.H. era uma mulher que vivia bem, vivia bem, vivia bem, vivia na super-camada das areias do mundo, e as areias nunca haviam derrocado de debaixo de seus pés: a sintonização era tal que, à medida que as areias se moviam, os pés se moviam em conjunto com elas, e então tudo era firme e compacto. G.H. vivia no último andar de uma superestrutura, e, mesmo construído no ar, era um edifício sólido, ela própria no ar, assim como as abelhas tecem a vida no ar. E isto havia séculos vinha acontecendo, com as variantes necessárias ou casuais, e dava certo. Dava certo - pelo menos nada falou e ninguém falou, ninguém disse que não; era certo, pois. (APSGH, p. 67. Grifo nosso).

Podemos ver que a protagonista se esforça para criar e fechar um discurso coerente sobre si, recuperar uma imagem que só pode ser reformulada pela linguagem: dizer, contar,

conceituar, descrever. G. H. tentar “traduzir” sua experiência para a linguagem humana institucionalizada, interpretar sua experiência, descrevê-la, mas não consegue. Sua descrição é permeada de imagens e comparações que retiram da sua alocação o caráter objetivo, como, por exemplo, quando diz que G. H. (tratando-se em terceira pessoa) era uma mulher que vivia bem e “viviam na super-camada das areias do mundo, e as areias nunca haviam derrocado de debaixo de seus pés” (APSGH, loc. cit.). Outro exemplo é quando ela afirma que mora no último andar de um prédio, mas logo aponta que a construção do edifício era no ar “assim como as abelhas tecem a vida no ar” (APSGH, loc. cit.). Não há uma explicação lógica para essas associações e o leitor é convidado a experimentar esses agenciamentos.

Mesmo querendo usar de uma linguagem coerente ao modelo formal/social, G. H. acaba por não fazê-lo, pois seu esforço de enunciação está comprometido com um desejo; desejo de expressão para além do recurso meramente referencial. Ela confia, então, nas relações e nas lacunas que sua “nova linguagem” oferece já que na língua humana ela nunca vai conseguir contar tudo (APSGH, p. 163) e seu esforço será sempre frustrado pela limitação do código organizado. Então lhe resta o desafio de agarrar-se às tábulas das palavras e ir experimentando significados e imagens até recriar alguns sentidos do que lhe aconteceu, mesmo sabendo que nunca conseguirá contar tudo; ela assume, veladamente, que os significados escapam da palavra humana e por isso é necessário recorrer a outros signos.

Aqui, gostaríamos de chamar de *esquizofrênica* essa conduta da linguagem de G. H., já que foge à estrutura de língua, é embaralhada, labiríntica e opera pelo movimento de experimentação, sendo esta a lógica linguística mais significativa. Porém, não há modelo a se seguir assim como há na expressão de linguagem institucionalizada, por isso a personagem afirma que deverá deixar essa sua língua se formar aleatoriamente, como uma crosta que por si mesma endurece. “E se estou adiando começar é também porque **não tenho guia**. O relato de outros viajantes poucos fatos me oferecem a respeito da viagem: todas as informações são terrivelmente incompletas” (APSGH, p. 18. Grifo nosso).

Sua expressão linguística experimental é bruta e em estado vivo, como uma ferida que vai cicatrizando aos poucos, como o branco da barata, que se oferece leitoso e fresco, mas que já começa a endurecer e amarelar em crosta assim que toca o ar; é um ovo recém botado por uma galinha ávida, o qual endurece sua viscosidade viva ao contato com o oxigênio do mundo. Assim é a linguagem de G. H., nunca é no “agora”, só pode ser presente no justo momento em que é processo puro de enunciação. Nosso trabalho aqui é fazer com que essa expressão de linguagem se engrosse cada vez mais nas páginas desta dissertação – e isso seria

fazer uma esquizoanálise –, mesmo sabendo que nossa atitude é a mais cruel possível: territorializar uma experiência de fluxo puro e sem cortes – CsO.

Nosso trabalho, assim como o de Rodrigo S. M., é trabalho de carpintaria (HE, p. 14), cuidar para dar forma à madeira selvagem sem destruir sua natureza, escolher as citações minuciosamente para visualizar o contorno da linguagem de G. H. sem querer humanizar sua expressão. Fazemos o trabalho de cartógrafos que, fora do mar turbulento, sentados em uma escrivaninha e servidos de uma xícara de café, conseguem se apropriar da experiência alheia de navegação em águas desconhecidas e transformá-la em mapas para os futuros viajantes. Nosso mapa aqui aos poucos desenhado não é a experiência, mas virtualidade, assim como acompanhar com o dedo indicador uma rota traçada cartograficamente jamais será como viajar num barco em alta tempestade (atual) seguindo o itinerário planejado pelo mapa (virtual).

Segundo Pierre Lévy (1996, p 15), a palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado de *virtus*, que quer dizer força, potência. “O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente”. O teórico afirma que a oposição ao virtual não é o real, mas o atual, já que “virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes”. Para Deleuze (apud LEVY, 1996, p. 16), o possível está todo construído, mas permanece no limbo, é um real fantasmagórico, latente. Já o virtual, contrariamente ao possível e estático, já construído, é um “complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de revolução: a atualização”.

O mapa é uma virtualização que tem a potencialidade de ser atualizado pela experiência. Em um movimento dialógico, a atualização gera uma produção de qualidades novas pelos agenciamentos que lhe atribuem significado, uma transformação de ideias, um devir que regressa e alimenta o virtual. A narrativa de *APSGH* pode ser vista como uma virtualização de uma experiência esquizofrênica que é atualizada no momento de sua leitura, o que pode gerar novos sentidos e novas esquizofrenias para o discurso de G. H..

Estamos em lugar privilegiado perante a personagem, por isso é possível a reflexão, já que o que acessamos é uma virtualização potencialmente capaz de atualizar a experiência daquela narradora, mas isso nunca será o atual, pois este é inalcançável como um ovo (cf. O Ovo e a Galinha)³⁸.

³⁸ O Ovo e a Galinha. In: Felicidade Clandestina (LISPECTOR, 1998).

Para G. H. a experiência é de um desterro profundo, pois agora em sua tentativa de atualização (narrativa) é necessário virtualizar uma experimentação que antes não precisou de forma para ser significada. Eis então seu tentame de criação de uma língua compatível com a experiência, que seja como uma semente e sua potência de atualizar seu fruto, mas como um cego a personagem tateia o ar em busca de um guia, um mapa já feito por outrem que a direcione nesse exercício linguístico experimental.

Mas era como uma pessoa que, tendo nascido cega e não tendo ninguém a seu lado que tivesse tido visão, essa pessoa não pudesse sequer formular uma pergunta sobre a visão: ela não saberia que existia ver. Mas, como na verdade existia a visão, mesmo que essa pessoa em si mesma não a soubesse e nem tivesse ouvido falar, essa pessoa estaria parada, inquieta, atenta, sem saber perguntar sobre o que não sabia que existe - ela sentiria falta do que deveria ser seu. (APSGH, p. 135).

Essa linguagem experimental de G. H. pode ser vista como uma representação do estado de sua desorientação: uma expressão que se comunica com seu mundo interior pré-humano e tenta abarcar os sentidos insólitos que lhe são revelados. É nosso interesse aqui deambular por essa linguagem e perceber como ela se articula na construção dos sentidos da obra – e no terceiro platô deste trabalho tentaremos fazer isso. Com uma linguagem esquizofrênica, G. H. demonstra sua constante conexão com o tecido misterioso do silêncio, embaralha conceitos, sentimentos, expressões, insolitamente emprega termos, cria imagens metafóricas desconectadas e inesperadas e elabora uma multiplicidade discursiva sobre os mesmos fatos. Segundo Deleuze e Guattari (2010, p. 59),

o esquizo está no limite dos fluxos descodificados do desejo; seria preciso entender, também assim, os códigos sociais, já que, nestes, um Significante despótico esmaga todas as cadeias, as lineariza, as bi-univociza, e se serve dos tijolos como se fossem elementos imóveis para uma muralha da China imperial. Mas os esquizo os destaca sempre, desliga-os e os leva consigo em todos os sentidos para reencontrar uma nova plurivocidade, que é o código do desejo. Toda composição, assim como toda decomposição, se faz com tijolos móveis.

Deleuze e Guattari descrevem o comportamento esquizofrênico como aquele que não faz uso de estruturas estanques de significação. Se pensarmos a língua como um código social então temos o esquizo embaralhando seus tijolos (signos), desfazendo ligações lógicas coerentes ao código para encontrar uma nova plurivocidade, novas vozes que operam por novos sentidos; por desejo, os tijolos linguísticos são dispostos das mais inusitadas formas.

Em *A Paixão Segundo G. H.* podemos perceber a formação de imagens que operam na criação de sentidos, mas não podem ser interpretadas de maneira fechada. Um exemplo disso é quando a personagem está descrevendo o quarto da empregada e afirma: “O quarto era

o retrato de um estômago vazio. [...] Tudo ali eram nervos seccionados que tivessem secado suas extremidades em arame” (APSGH, p. 42). Se procurarmos interpretar essas imagens acabaremos por não conseguir fazer uma conexão direta aos sentidos criados anteriormente, visto que tais construções funcionam como linhas de fuga, “a fim de liberar uma expressiva matéria viva que fala por si e que já não necessita de ser formada. A linguagem arrancada ao sentido, conquistada ao sentido, produzindo uma neutralização ativa do sentido, só encontra direção na tônica da palavra, numa inflexão” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 46)³⁹.

Dessa forma o leitor é convidado a experimentar essas imagens desconectadas sem necessariamente precisar ligá-las a outras linhas para atribuir-lhe sentido: a imagem do estômago e dos nervos por si só podem ser significadas na experimentação da leitura; as linhas de fuga de *APSGH* acabam por desterritorializar as imagens criadas e conectá-las à malha do discurso narrativo sem a obrigação de necessariamente fazer um sentido convencionalmente aceito. G. H. cria na posse de sua expressão linguística esquizofrênica e o leitor é chamado a experimentar essas construções.

A linguagem esquizofrênica é rizoma e opera pela lógica do Corpo sem Órgãos. G. H. cria potencialidades e transcende o fato projetando sobre ele toda sua introspectiva visão. A experiência relatada pela protagonista é uma malha rizomática que nos autoriza inúmeras entradas, fugas e agenciamentos e isso só nos é possível porque não há uma linguagem despótica operando na criação semântica. Assim, o leitor é convidado a experimentar o quente e branco do sol que adentra o quarto da empregada, visitar uma caverna ou um deserto árido e seus animais, ouvir sons de guizos de cascavel, vislumbrar uma barata grossa ou camadas de baratas como “o negror de centenas e centenas de percevejos, conglomerados uns sobre os outros” (APSGH, p. 47), uma alegria de inferno inexprimível. Como por desejo, *APSGH* convida o leitor a criar um CsO, imagens e sons que só têm sentido pela experimentação sensorial que a leitura presentifica.

Esse é o funcionamento da linguagem (escrita) esquizofrênica de G. H.: deixar de lado a transcendência interpretativa e a convenção da linguagem socialmente institucionalizada para tentar apreender o mundo que é atualizado insolitamente no ato enunciativo. É como se a linguagem buscasse, de repente, uma imanência e a virtude da paciência – exigência do discurso e da interpretação – pudesse, afinal, ser deixada de lado. A linguagem esquizofrênica é uma urgência, pois o branco vivo da massa da barata começa a amarelar instantaneamente ao contato com o ar, assim como a vida vibrante do sêmen vai se

³⁹ Kafka: para uma literatura menor.

extinguindo aos poucos logo após a ejaculação. Eis a urgência desta linguagem em apreender o momento atual em sua potencialidade vívida e criadora, tocar na vida que escapa, descrever com nomes uma manifestação amorfa, como clara e gemas víscidas, a fim de retê-las ao menos nas significações da língua e desejando sua imanência. Mas a dura verdade é que momento de comer a massa branca da barata já é um instante amarelado.

A linguagem esquizofrênica quer a imanência, já que suas construções operam atualizar seguidamente sentidos a fim de esticar a experimentação. G. H. degustou o quarto e a barata, e naqueles momentos de intenso delírio e êxtase não foi preciso teorizar, entender, descrever. Porém, agora ela quer atualizar o ocorrido através da narrativa, revivê-lo, mas para isso será preciso transcender a experiência, ir além dela; a personagem precisa distanciar-se e, pela observação, atribuir significado à sua experiência, interpretá-la, mesmo que esse exercício seja ensaiador.

De agora em diante eu poderia chamar qualquer coisa pelo nome que eu inventasse: no quarto seco se podia, pois qualquer nome serviria, já que nenhum serviria. Dentro dos sons secos de abóbada tudo podia ser chamado de qualquer coisa porque qualquer coisa se transmutaria na mesma mudez vibrante. A natureza muito maior da barata fazia com que qualquer coisa, ali entrando - nome ou pessoa - perdesse a falsa transcendência. Tanto que eu via apenas e exatamente o vômito branco de seu corpo: eu só via fatos e coisas. Sabia que estava no irreduzível, embora ignorasse qual é o irreduzível. (APSGH, p. 95).

A transcendência é uma noção constantemente evocada pela protagonista e no terceiro capítulo desta dissertação acompanharemos mais de perto como a esperança, segundo G. H., tem um sentido de transcendência da árida realidade material. Usamos das construções significativas da língua para não ficarmos na coisa nua e tediosa, buscamos significados imanentes mais altos e sublimes que a inexorabilidade do corpo material. Mas naquele quarto, G. H. percebe que seus discursos são inaudíveis, pois o silêncio atonal da barata fazia com que toda transcendência, significação, interpretação e discursos fossem se esvaindo. Ela estava sendo convidada a entrar no campo selvagem e cru da vida, no Jardim Botânico de Ana, e para experimentá-lo não era preciso as teorizações da língua humana. G.H. se dispõe a um estado de imanência, assumindo uma negativa da transcendência, na medida em que busca uma coincidência entre o evento e a palavra; essa coincidência desejada restringe-se ao plano do desejo apenas, pois ao final, G.H. reconhece que necessita, como todo humano, da transcendência da linguagem.

Se usar a língua é uma contingência humana, então G. H. deseja que esse uso, que lhe é inevitável, seja experimental e urgente, pois ela quer a língua fresca, branca, viva. Esse é o anti-discurso de G. H., já que não quer a linguagem transcendente, mas imanente, que

(re)atualize a experiência em seus enunciados, por isso uma das características dessa sua expressão linguística experimental é uma urgência labiríntica que se forma, repetições incontáveis, sopros inarticulados, sinais de telégrafo, uma linguagem onomatopaica que tenta representar uma experiência esquizofrênica. “Só poderei fazer a transcrição fonética. Há três mil anos desvairei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim”. (APSGH, p. 20).

Se durante horas ela se deixou estar desorganizada, então essa sua expressão de língua que busca atualizar essa experiência não deve ser uma organização de sentidos, mas antes uma busca pela (re)experimentação. Por isso, a narrativa de *APSGH* é um texto que caminha fora dos tracejados desenhados no chão, seu tempo e espaço não são unidimensionais, pois a rememoração de G. H. não acontece de forma linear e objetiva.

Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa. **Minha coragem foi a de um sonâmbulo que simplesmente vai.** Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. **E, sobretudo a de não prever.** Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as antevisões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo. Até que por horas desisti. E, por Deus, tive o que eu não gostaria. (APSGH, p. 15. Grifo nosso)

A linguagem organizada, institucionalmente aceita e usada, é nossa forma de compreender o mundo, nomeando-o, por isso G. H. afirmou que suas previsões condicionavam-na a ver as coisas, pois a língua em seus moldes culturais/sociais cria discursos que expressam as realidades. Por exemplo: o nojo que tinha de baratas não permitia que ela encarasse o inseto face a face, sua previsão a impedia de ver a natureza da barata e tocar em sua neutralidade asquerosa; também os discursos sociais sobre ser humano, mulher, branca, patroa, escultora a condicionavam a ver o mundo desta forma. Mas durante algumas horas houve um silêncio em tudo isso e G. H. desistiu de entender o mundo pela linguagem em seus sentidos socialmente organizados.

A menos que eu pudesse fazer a prece verdadeira, e que aos outros e a mim mesma pareceria a cabala de uma magia negra, um murmúrio neutro. **Esse murmúrio, sem nenhum sentido humano, seria a minha identidade tocando na identidade das coisas. Sei que, em relação ao humano, essa prece neutra seria uma monstruosidade.** Mas em relação ao que é Deus, seria: ser. (APSGH, p. 134. Grifo nosso).

Eis a prece verdadeira, a busca secreta das religiões que desterritorializam suas línguas para se aproximarem do núcleo incompreensível do divino. Um murmúrio, sílabas desconexas, onomatopeias, silêncio. Seria essa a conduta da língua que poderia ser usada

naquele quarto? Grunhidos, ruídos, chiados, uma ex-humana se aproximando da identidade neutra da vida, de uma barata, fazendo uma prece monstruosa àquilo que parecia “ser” o Deus.

Sua experiência não precisaria de linguagem para existir, G. H. apenas estava sendo, como um sonâmbulo, indo, sem se prever e organizar pra entender. Isso porque ela se aproxima de um núcleo de vida, um estado de coisa neutra que não tem linguagem, nem humanidade. G. H. percebe que ela é, sim, um discurso construído e que “ser vivo” é algo anterior a “ser humano”.

Porém, já que sem linguagem nada é narrável, e ela se propôs ao relato do que foi vivido, então as horas de perdição no quarto de Janair vão sendo recriadas em um estilo experimental, traduzidas em sinais de telégrafo, em uma linguagem sonâmbula, que não seria linguagem se a protagonista estivesse acordada (APSGH, p. 19). Por algumas horas aquela mulher se deixou estar desestruturada e agora a representação de tudo isso permite demonstrar esse estado, G.H. desiste ao assumir a necessidade do relato, mas em meio a essa desistência ela usará recursos capazes de desorganizar a linguagem de retomada do evento passado e justamente nesses momentos o evento e o seu efeito voltam e são ofertados, por meio da linguagem esquizofrênica, como uma experiência de leitura.

G. H. afirma que a sua experiência foi como um sonho. Como sabemos, a lógica do sonho é sempre outra e se formos narrá-lo corremos o risco de descrever coisas inverossímeis ao nosso mundo com sentidos organizados pela linguagem.

Como no sonho, a “lógica” era outra, era uma que não faz sentido quando se acorda, pois a verdade maior do sonho se perde. Mas lembra-te que isso tudo acontecia eu acordada e imobilizada pela luz do dia, e a verdade de um sonho estava se passando sem a anestesia da noite. **Dorme comigo acordado, e só assim poderás saber de meu sono grande e saberás o que é o deserto vivo.** (APSGH, p. 103, Grifo nosso).

A protagonista convida o leitor a dormir acordado para acompanhá-la em seu relato, pois apenas estando neste estado de sonolência, sonambulismo, é que sua narrativa com sua linguagem esquizofrênica experimental fará sentido. Para nós está claro que o que G. H. está fazendo é um exercício de linguagem, deixando a língua tomar forma sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, deixando o discurso num estado de atualidade que vai sendo experimentada do decorrer da narrativa. “Sei - por meu próprio e único testemunho - que no início desse meu trabalho de procura eu não tinha a mais fraca ideia da espécie de linguagem que me seria revelada aos poucos” (APSGH, p. 108). Esse amadorismo linguístico

nos confere um discurso que opera pela imprevisibilidade e sugere, em alguns momentos, uma ideia de caos.

Entretanto, o tecido discursivo de G. H. nem sempre é desordenado. Podemos dizer que há picos de esquizofrenia em sua linguagem, há momentos em que conseguimos acompanhar seu itinerário narrativo, atribuímos significados às suas metáforas e explanações. Porém, há trechos em que é impossível propor uma interpretação padrão e aceitável semanticamente no contexto da língua humana, já que a linguagem torna-se um emaranhado desordenado de imagens e palavras boiando desconectadas do todo orgânico que o romance pretende ser. Um exemplo claro de como isso acontece está no capítulo doze. Até esse ponto não há nenhuma grande manifestação de linguagem esquizofrênica e se acompanharmos a personagem poderemos perceber seu sofrimento em achar a melhor forma para expressar seus sentimentos, dúvidas, descrever os fatos, etc. Mas neste capítulo ela se entrega a uma dicção em que seu esforço por significar na esfera da linguagem lógica é deixado de lado:

Finalmente, meu amor, sucumbi. E tornou-se um agora. Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã. Superficialmente como um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, verde - verde é um quintal. Entre mim e o verde, a água do ar. A verde água do ar. Vejo tudo através de um copo cheio. Nada se ouve. No resto da casa a sombra está toda inchada. A superficialidade madura. São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. Onze horas não têm profundidade. Onze horas está cheio das onze horas até as bordas do copo verde. O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente nós todos chegaremos ao meio-dia. Que será verde como agora. **Acordei de súbito do inesperado oásis verde onde por um momento eu me refugiara toda plena.** (APSGH, p. 79).

G. H. se entrega ao “agora”, como uma sonâmbula sai desesperada ao encontro da experiência e sua linguagem perde a noção de unidade, coesão, coerência em favor da experimentação de sensações que vão sendo descritas por imagens: o verde do quintal, a verde água do ar, o copo cheio, a sombra inchada, as onze horas, o tempo inchado, o copo verde, o balão parado, o hino nacional, etc.. Eis uma língua que não está descrevendo simples construções, o desejo é sê-las ao mesmo tempo em que elas são; ser o tempo presente inapreensível, que quer transformar instantaneamente tudo em pretérito, pois sendo-o é possível tocar no instante *já*, fazendo a estrutura da língua sucumbir. A linguagem esquizofrênica é a materialização do próprio tempo presente, pois “trata-se exatamente de agora” e “agora é o tempo inchado até os limites” (APSGH, loc. cit.).

Essa é a inexpressividade do “agora”, desse caótico estado de tempo que na prática nunca é presente, sempre é passado. Se fosse possível tocar no “já” seria assim um frenesi

incompreensível, inarticulado e incoerente. O *já* atravessa nosso corpo e faz um acontecimento: somos um copo de água verde e cheia de ar, como um balão que está num quintal; podemos ver nossa metamorfose sob a ótica do copo cheio no qual nos transformamos, porque são onze horas no Brasil, onze horas que estão cheias de onze horas verdes; é o agora arfante e inchado, tempo presente de transmutação de homem em coisa inflada de sombras da casa, cheia de água de um balão esquizofrênico que voa sobre um quintal inflado de copos aguados.

Eis aqui nosso exercício de desterritorialização da língua, atitude de G. H. em muitos momentos da narrativa. A linguagem esquizofrênica aqui é encarada como um mapa de potencialidades de experimentação, pois desterritorializando os significados de seus significantes podemos propor nova readequação para o código, criando um Corpo sem Órgãos para a linguagem no romance. É a mesma lógica de funcionamento do masoquismo que desterritorializa o corpo de suas funções pré-determinadas para experimentá-lo como mesa, cadeira, coisa que pode ser cortada, pano que pode ser costurado, madeira que pode ser pregada.

A linguagem esquizofrênica de G. H. quer gerar, pela articulação prevista do código, inusitados sentidos que não foram ainda convencionados na lógica do mundo, como experimentar a sensação de ser um copo arfante, inchado e cheio de onze horas verdes de um balão. É a tentativa de superação da relação significante e significado e de seu condicionamento no contexto semântico, sintático e morfológico da língua, o que nos autoriza a criar signos novos que podem ser incorporados, sem nenhum prejuízo, à máquina da linguagem.

Talvez pudéssemos sugerir um tempo verbal de enunciação dessa linguagem (escrita) esquizofrênica: o presente do indicativo, já que sempre que G. H. tenta dele se aproximar é sucumbida por uma expressão caótica e experimental. Esse dilema do “agora” é bastante elucidado no conto *O Ovo e a Galinha* e aqui poderemos nos conectar a algumas de suas discussões.

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo. Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. — No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. — Só vê o ovo quem já o tiver visto. — Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. — Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. — Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. — Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. — O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe. (OG, p. 51)⁴⁰

⁴⁰ O Ovo e a Galinha. In: Felicidade Clandestina (LISPECTOR, 1998).

Se entendermos o ovo como um núcleo de vida primária poderíamos aproximá-lo à barata de G.H.; sendo o ovo inapreensível no momento “já”, como tocar na vida da barata sabendo que no instante em que G. H. encostar os lábios em sua massa branca já terá sido um passado de três milênios? Como aconteceria uma narrativa que se presentificasse no ato da enunciação se o exato momento em que o discurso acontece está fadado a ser pretérito? Seria possível desterritorializar a narrativa que tem como característica primordial a criação de um fato no passado? Esse seria o relato de um presente obsessivo. Isso seria esquizofrenia. Eis o grande desafio que G. H. (na verdade Clarice Lispector) está travando.

E tudo isto é neste próprio instante, é no já. Mas ao mesmo tempo o instante atual é todo remoto por causa do tamanho-grandeza do Deus. Por causa do enorme tamanho perpétuo é que, mesmo o que existe já, é remoto: no próprio instante em que se quebra no armário a barata, ela também é remota em relação ao seio da grande indiferença-interessada que a reabsorve impunemente. (APSGH, p. 122).

G. H. afirma que o estado de vida presente naquele quarto é tão inalcançável quanto o instante presente. O presente seria o tempo do Deus, do rumor de vida neutra que foi expelida pelas entranhas da barata esmagada? Já não importa mais a insignificância do passado, nem as esperanças do futuro: a barata era uma vida que só se manifestava no seu presente; se fosse possível voltar a milhares de anos atrás veríamos a barata imutável em seu estado presente. Porém, este estado de vida é intocável: “Eu me contorço para conseguir alcançar o tempo atual que me rodeia, mas continuo remota em relação a este mesmo instante. O futuro, ai de mim, me é mais próximo que o instante já” (APSGH, loc. cit.).

É a essa manifestação de vida que G. H. é chamada, ao verbo “ser” conjugado apenas no presente do indicativo, ao indizível e intocável momento do “agora”. Macabéa, personagem de *A Hora da Estrela*, é descrita por Rodrigo S. M. como sendo alguém que não sabe o que é futuro, por isso vive num contínuo presente e disso Rodrigo tem uma inveja vingativa:

Em todo caso o futuro parecia vir a ser muito melhor. Pelo menos o futuro tinha a vantagem de não ser o presente, sempre há um melhor para o ruim. Mas não havia nela miséria humana. É que tinha em si mesma uma certa flor fresca. Pois, por estranho que pareça, ela acreditava. Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto. E eu? De mim só se sabe que respiro. Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida. (HE, p. 39).

Em Macabéa não havia a miséria humana da esperança, ela apenas existia, no presente. Mas as personagens de Clarice sabem que o “agora não é confortável” (HE, p. 20),

que esse momento atual é o tempo da grandeza do neutro, o tempo da face de Deus, o tempo inalcançável do paraíso: já – “sentimos falta de nossa grandeza impossível - minha atualidade inalcançável é o meu paraíso perdido” (APSGH, p. 150).

O que queremos elucidar aqui é que *A Paixão Segundo G. H.* funciona em um movimento de presentificação de uma experiência e não simples narração de um fato ocorrido. G. H. faz uso de uma linguagem experimental para, no momento do ato narrativo, atualizar a experiência e trazê-lo à experimentação do leitor, por isso o tempo do presente é a meta dessa narração, mas é uma busca por um “já” intocável pela manifestação de Deus que não pode ser descrita, nem vista, nem tocada por nossas mãos humanas cheias de palavras.

E é como se o futuro parasse de vir a existir. E nós não podemos, nós somos carentes. Mas ouve um instante: não estou falando do futuro, estou falando de uma atualidade permanente. E isto quer dizer que a esperança não existe porque ela não é mais um futuro adiado, é hoje. Porque o Deus não promete. Ele é muito maior que isso: Ele é, e nunca para de ser. Somos nós que não aguentamos esta luz sempre atual, e então a prometemos para depois, somente para não senti-la hoje mesmo e já. **O presente é a face hoje do Deus.** O horror é que sabemos que é em vida mesmo que vemos Deus. É com os olhos abertos mesmo que vemos Deus. [...] Sei 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**. E eu não quero o reino dos céus, eu não o quero, só aguento a sua promessa! (APSGH, p. 147 – 148. Grifo nosso).

Naquele quarto a barata era a manifestação da vida, a vida que G. H. sempre rejeitou para si, um estado neutro, uma coisa nua e tediosa que tem um som atonal, uma manifestação de Deus e seu reino no presente. É a descrição dessa “coisa” que preocupa a protagonista, pois sendo algo indizível não pode ser narrada senão por uma outra linguagem. O que G. H. quer contar é algo que não pode ser tocado com uma pata humana (língua); é delicado demais tocar no tecido vivo:

Ah, meu amor, as coisas são muito delicadas. A gente pisa nelas com uma pata humana demais, com sentimentos demais. Só a delicadeza da inocência ou só a delicadeza dos iniciados é que sente o seu gosto quase nulo. Eu antes precisava de tempero para tudo, e era assim que eu pulava por cima da coisa e sentia o gosto do tempero. Eu não podia sentir o gosto da batata, pois a batata é quase a matéria da terra; a batata é tão delicada que - por minha incapacidade de viver no plano de delicadeza do gosto apenas terroso da batata – eu punha minha pata humana em cima dela e quebrava a sua delicadeza de coisa viva. Porque o material vivo é muito inocente. (APSGH, p. 154 – 155).

A protagonista se sente viciada pelo condimento (tempero) da palavra que tira das coisas seu verdadeiro gosto, sua verdade crua e insípida, como se a linguagem humana fosse a transcendência, a esperança que teoriza e traduz; pela língua temos o pseudo-contato com o mundo, mas seria mais verdadeiro se pudéssemos conhecer a identidade das coisas sem o

intermédio da linguagem, apenas escutando do ruído neutro, o murmúrio do mundo. Desejo de imanência.

Ah, falar comigo e contigo está sendo mudo. Falar com o Deus é o que de mais mudo existe. Falar com as coisas, é mudo. Eu sei que isso te soa triste, e a mim também, pois ainda estou viciada pelo condimento da palavra. E é por isso que a mudez está me doendo como uma destituição. Mas eu sei que devo me destituir: **o contato com a coisa tem que ser um murmúrio, e para falar com o Deus devo juntar sílabas desconexas.** Minha carência vinha de que eu perdera o lado inumano – fui expulsa do paraíso quando me tornei humana. E a verdadeira prece é o mudo oratório inumano. Não, não tenho que subir através da prece: tenho que, ingurgitada, tornar-me um nada vibrante. O que falo com Deus tem que não fazer sentido! Se fizer sentido é porque erro. (APSGH, p. 161).

G. H. sugere, pelo desprezo da organização linguística, uma adesão completa a uma conduta de linguagem experimental, esquizofrênica, como se sua mais profunda prece fosse feita em tons inaudíveis de sons desconexos e desterritorializados. Neste protocolo linguístico, o que ela disser não pode fazer sentido e o leitor é convidado a acompanhar essa experiência que é apenas fonética (gráfica) e não semântica, pois o que está sendo narrado é “inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras” (APSGH, p. 118 - 119):

Lembro-me de minhas dores de garganta de então: as amídalas inchadas, a coagulação em mim era rápida. E facilmente se liquefazia: minha dor de garganta passou, dizia-te eu. Como geleiras no verão, e liquefeitos os rios correm. Cada palavra nossa - no tempo que chamávamos de vazio - **cada palavra era tão leve e vazia como uma borboleta: a palavra de dentro esvoaçava de encontro à boca, as palavras eram ditas mas nem as ouvíamos** porque as geleiras liquefeitas faziam muito barulho enquanto corriam. No meio do fragor líquido, **nossas bocas se mexiam dizendo, e na verdade só víamos as bocas se mexendo mas não as ouvíamos - olhávamos um para a boca do outro, vendo-a falar, e pouco importava que não ouvíssemos**, oh em nome de Deus pouco importava. E em nome nosso, **bastava ver que a boca falava**, e nós ríamos porque mal prestávamos atenção. E no entanto chamávamos esse não ouvir de desinteresse e de falta de amor. Mas na verdade como dizíamos! **dizíamos o nada.**

Essas imagens nos conduzem a pensar que a desterritorialização da língua acontece até em seus constituintes fisiológicos, como o aparelho fonador e as zonas de articulação e as cavidades internas da boca. É porque na linguagem humana e organizada as palavras se coagulam para poderem ser proferidas, é o fluxo de sangue arfante que brota de dentro da vida de Macabéia, sangue tão vivo de vida que logo coagula em cubos de geleia trêmula (HE, p. 12), porque não pode permanecer em sua forma liquefeita e amorfa. Mas a linguagem esquizofrênica quer, antes que o branco amarele, os espermatozoides morram e o sangue coagule, tocar no que é vivo no presente do indicativo. Não falar com a boca, desorganizar os sons, não articulá-los, deixando a palavra voar como uma borboleta sem peso significativo: os signos não têm mais sua função de representação, é um inseto alado de voa na cavidade

articulatória do aparelho fonador, batendo em suas paredes mucosas, esvoaçando significantes sem significado. Experiência de Corpo sem Órgãos, desterritorialização do organismo produtor de sons, máquina-boca desejante, avariada, desregulada e descontrolada, arfando palavras-borboleta não programadas.

Deleuze e Guattari (2003, p. 42) afirmam que uma literatura desterritorializada operando pela lógica do rizoma funcionaria por uma outra expressão de linguagem: “Escrever como um cão que faz buraco, um rato quem faz a toca”, como se as relações de sentido não fossem as mais importantes no contexto de vigência do livro e o ato de escrita fosse mais um exercício experimental e estético. Para os autores, a língua, rica ou pobre, sempre implica numa desterritorialização da boca, língua e dentes, como se esta fosse alocada numa função que naturalmente não condiz com a natureza daquela; “A boca, a língua e os dentes encontram a territorialidade primitiva nos alimentos” e “desterritorializam-se ao consagrar-se à articulação dos sons” (Ibid., p. 43 – 44).

A literatura, segundo Deleuze e Guattari, potencializa essa reterritorialização da língua forjando ainda mais uma relocação em prol de um sentido estético, fazendo-a vibrar em intensidade. A arte literária busca “opor um uso puramente intenso da língua a qualquer utilização simbólica ou mesmo significativa, ou simplesmente significante” (DELEUZE; GUATTARI, loc. cit.). Isso talvez nos seja favorável para pensar a expressão de linguagem de *APSGH* que busca menos exprimir-se em sentidos, desterritorializando a relação de significante e significado, característica primordial de uma estrutura de língua institucionalmente aceita, e operando pela experimentação de sentidos esteticamente construídos por outros meios que não unicamente o da expressão linguística.

G. H. narra, em muitos momentos, como se estivesse apenas exercitando sua linguagem, sem necessariamente criar significados para o contexto da obra; as palavras esvoaçando soltas e desconexas, borboletas em seu voo selvagem e não significativo, a boca vazia e se mexendo sem sentido, pouco importando o que se fala. Seria a dicção neutra do silêncio esta expressão de que G. H. faz uso? Uma linguagem esquizofrênica, desestruturada, desconexa, sem sentido, como um cão que cava buracos, ratos rizomáticos se tocando freneticamente em suas tocas, a língua lamuriante dos anjos, fragmentos fonéticos desarticulados proferidos num êxtase espiritual que por si só não tem significado e antes é uma ladainha sinestésica: “A vibração do calor era como a vibração de um oratório cantado. **Só minha parte auricular sentia.** Cântico de boca fechada, som vibrando surdo como o que está preso e contido, amém, amém. Cântico de ação de graças pelo assassinato de um ser por outro ser” (APSGH, p. 81. Grifo nosso).

O seu aparelho auricular é desterritorializado da função de audição e passa a sentir a ressonância do som inaudível do quarto de Janair, assim como se sabe que Ludwig van Beethoven usava “uma baqueta de madeira entre os dentes e apoiava sobre a caixa de ressonância do piano para sentir as vibrações” (BENTO, 2009, p. 319), já que foi acometido por uma surdez progressiva durante sua vida. A dicção do som inaudível do deserto do quarto da empregada de G. H. era como a de um cântico monótono, uma ladainha, um oratório todo cantando de bocas fechadas. “E ia para essa loucura promissora” (APSGH, p. 59). O som do silêncio daquele quarto era a manifestação de uma linguagem esquizofrênica e G. H. é movida a desterritorializar a articulação fonética do código até “chegar a gaguejar na sua própria língua” (DELEUZE; PARNET apud DINIS, 2001, p. 16).

Poderíamos dizer que essa conduta da linguagem de G. H. nos remete ao funcionamento do Corpo sem Órgãos, visto que uma língua desenraizada na tradição linguística pode operar por representar, sim, inusitadas experiências esquizofrênicas. Segundo François Zourabichvili (2009, p. 31)⁴¹, “o esquizofrênico responde com seus “gritos-sopros”, fusão das palavras ou das sílabas tornadas indecomponíveis, à qual corresponde o novo vivido de um corpo pleno, sem órgãos distintos”. Para esse teórico, que se propôs a “traduzir” algumas noções de Gilles Deleuze, o estado de CsO opera “numa zona dita de “profundidade” onde a organização de “superfície”, que garante o sentido ao manter a diferença de natureza entre corpo e palavras, é de toda forma perdida” (ZOURABICHVILI, loc. cit.).

Como já citamos anteriormente, essa conduta de linguagem não é vigente em todos os momentos da narrativa de G. H., tanto que poderíamos dizer que há picos em que o discurso adquire esse caráter esquizofrênico e pede ao leitor uma atitude de aceitação desse movimento. Se não houver essa resignação por parte do leitor e este não renunciar à tradição interpretativa da leitura, a obra adquire um tom hermético e dificulta a abordagem de seu valor estético. Mas G. H. aconselha seu leitor a assumir uma atitude de quem está dormindo acordado para que consiga acompanhar o relato (APSGH, p.103), pois ela está traduzindo sua experiência em uma linguagem sonâmbula, que não seria linguagem se ela e o leitor estivessem acordados (Ibid., p. 19); uma linguagem do silêncio, da coisa neutra e insípida e atonal que é a matéria viva. Ela aconselha: “Que não se acorde quem está todo ausente, quem está absorto está sentindo o peso das coisas. Uma das provas da coisa é o peso: só voa o que tem peso” (Ibid., p. 142), ou seja, o relato só terá sentido, terá “peso”, para quem está ausente, dormindo.

⁴¹ O vocabulário de Deleuze.

Um episódio que merece destaque aqui é a passagem em que a protagonista come literalmente a massa branca da barata, na verdade não fica exatamente claro quando a personagem degusta o inseto, mas acreditamos ser no trigésimo capítulo (p. 165). Após o ato, G. H. desmaia e sente-se envergonhada de ter se tornado vertiginosa e inconsciente no exato momento da comunhão do corpo e isso significava que ela nunca saberia como o fez. Tocar na neutra, profunda e primária vida continuava a ser um mistério, a linguagem não seria capaz de narrá-lo, visto que a protagonista entrou em um estado de sonambulismo

Era assim então que se processava? “Não saber” - era assim então que o mais profundo acontecia? alguma coisa teria sempre, sempre, que estar aparentemente morta para que o vivo se processasse? eu tivera que não saber que estava viva? O segredo de jamais se escapar da vida maior era o de viver como um sonâmbulo? Ou viver como um sonâmbulo era o maior ato de confiança? o de fechar os olhos em vertigem, e jamais saber o que se fez. Como uma transcendência. Transcendência, que é a lembrança do passado ou do presente ou do futuro. A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la. E agora só me restava a vaga lembrança de um horror, só me ficara a ideia (APSGH, p. 166)

G. H. sabe que se ela se esforçar para dar forma (teorização, descrição) à experiência da degustação estará transcendendo o ato em si, visto que só por uma linguagem sonâmbula é que o fato pode ser narrado. Porém, como fazê-lo se esta língua não faria sentido? Se não houver linguagem que faça sentido significa que nada existiu? Não haverá mais verdade na realidade? Essa é a grande dúvida de G. H.: “- Dá-me a tua mão. Porque não sei mais do que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu - quem me garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem?” (APSGH, p. 96).

Acontece que o que G. H. quer narrar é a experiência de contato com uma coisa que é neutra e por si só não tem linguagem, nome, significação (um discurso que lhe confira significado).

Porque a coisa nua é tão tediosa. Ah, então era por isso que eu sempre havia tido uma espécie de amor pelo tédio. E um contínuo ódio dele. Porque o tédio é insosso e se parece com a coisa mesmo. E eu não fora grande bastante: só os grandes amam a monotonia. O contato com supersom do atonal tem uma alegria inexpressiva que só a carne, no amor, tolera. Os grandes têm a qualidade vital da carne, e, não só toleram o atonal, como a ele aspiram. Mas o tédio - o tédio fora a única forma como eu pudera sentir o atonal. E eu só não soubera que gostava do tédio porque sofria dele. Mas em matéria de viver, o sofrimento não é medida de vida: o sofrimento é subproduto fatal e, por mais agudo, é negligenciável. (APSGH, p. 141).

A coisa narrada não tem som e não pode ser traduzida por som: é atonal. G. H. sente tédio ao contato com o insosso estado que não precisa de significação para existir, a barata

simplesmente “é” num contínuo presente de ser. Mesmo assim a protagonista tenta em alguns momentos tomar “as rédeas” da situação, ora (re)elaborando discursos sobre si, ora forçando uma atitude de uso da linguagem social/culturalmente aceita:

Mas há alguma coisa que é preciso ser dita, é preciso ser dita. - Vou te dizer o que eu nunca te disse antes, **talvez seja isso o que está faltando: ter dito**. Se eu não disse, não foi por avareza de dizer, nem por minha mudez de barata que tem mais olhos que boca. Se eu não disse é porque não sabia que sabia - mas agora sei. Vou te dizer que eu te amo. Sei que te disse isso antes, e que também era verdade quando te disse, mas é que só agora estou realmente dizendo. Estou precisando dizer antes que eu... Oh mas é a barata que vai morrer, não eu! Não preciso desta carta de condenado numa cela... (APSGH, p. 117. Grifo nosso).

A linguagem humana seria um escape, uma salvação em meio a essa mudez que não tem sentido: seria muito mais fácil se ela pudesse simplesmente “dizer”. Segundo Deleuze e Guattari (2010, p. 325), “a civilização se define pela descodificação e pela desterritorialização dos fluxos na produção capitalista”, ou seja, estruturou-se uma sociedade sobre códigos que operam por conduzir os fluxos, e isso é produção do capitalismo. A língua seria um meio de dar forma, traduzir a experiência para assim teorizá-la e classificá-la como um produto. Porém, mais do que isso, o capitalismo quer destruir os códigos em sua função de significação potencial atribuindo-lhe “uma função arcaica, folclórica ou residual”. Um exemplo disso é de como a psicanálise e a etnologia são apreciadas por sua função de detectar e classificar fenômenos psicoculturais do homem, como se fosse possível traduzir de forma despótica a experiência subjetiva.

O código

Implica um sistema de apreciação ou de avaliação coletivas, um conjunto de órgãos de percepção, da sociedade considerada: verifica-se isto no investimento coletivo dos órgãos quem faz com que os homens sejam diretamente codificados, ou no olho apreciador, tal como o analisamos no sistema primitivo. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 329).

Isso nos leva a pensar, no quanto, que somos programados por uma lógica social a usar códigos para descodificar os fluxos, daí a ênfase no esforço de G. H. em destituir-se dessa estrutura de significação que é a língua. Esse código é seu esforço humano de sobrevivência e renunciar a ele implica sofrimento e desafio pela busca de sentido para além dos limites da língua e suas estruturas de funcionamento. Vemos isso na passagem a seguir:

Ah, como estou cansada. **Meu desejo agora seria o de interromper tudo isto e inserir neste difícil relato, por pura diversão e repouso, uma história ótima que ouvi um dia desses sobre o motivo por que um casal se separou**. Ah, conheço tantas histórias interessantes. E também poderia, para descansar, falar na tragédia. Conheço tragédias. Meu suor me aliviava. (APSGH, p. 80. Grifo nosso).

G. H. se sente compelida, por convenção de usar a língua ou necessidade de se salvar do silêncio, a criar, contar uma história, especificamente uma tragédia. Há, no entanto, a consciência de que a inexpressividade está “até mesmo na tragédia, pois a verdadeira tragédia está na inexorabilidade do seu inexpressivo, que é sua identidade nua” (APSGH, p. 142). A arte em especial tem vocação para lidar com a matéria abstrata e tentar dizer com o estado indizível das coisas, como disse Marcel Duchamp (apud GUATTARI, 1992, p. 129): “a arte é um caminho que leva para regiões que o tempo e o espaço não regem”. Sabendo disso, Rodrigo S. M., o autor de *A Hora da Estrela*, “na verdade Clarice Lispector” (HE, p. 9), no prefácio do livro dedica sua obra a diversos compositores e suas peças musicais – “todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo” –, acreditando que a música seria capaz de abarcar sentidos que pela palavra não poderiam ser tocados.

É de grande significação essa dedicatória de Clarice Lispector, visto que os compositores ali evocados, dentre eles um brasileiro, pernambucano, nascido em Recife e ainda vivo – Marlos Nobre⁴² –, representam marcos na história da música, como se a escritora quisesse sugerir que a arte musical desde seus primórdios já conseguiu alcançar sentidos exímios, o que a linguagem verbal humana não é capaz, já que está presa ao código linguístico não sensorial. Não estaria a poesia já exercitando esse movimento de desterritorialização da língua em seu modelo significante e significado, evocando sentidos que só podem ser tocados pela experimentação sinestésica, fruto do cultivo da melhor forma da palavra associada a outros códigos semiológicas, como a música?

A dinâmica da linguagem esquizofrênica é passível de associação com o efeito sinestésico da música e da poesia, já que abdica da paciência discursiva. Sua urgência é algo que deve ser marcado com um corpo sem o princípio do organismo a regê-lo, um corpo que desterritorializa a boca, pele, olhos, e seja atravessado pelas palavras, que, no final das contas, deixarão de ser palavras para funcionarem como pequenos eletrodos a exigirem reação. A linguagem esquizofrênica quer se tornar máquina concreta, quer fazer ação com o corpo, quer engrenar-se com ele de uma forma inusitada e inédita.

Por hora, tomamos o prefácio de *A Hora da Estrela* para explorar essa associação entre linguagem esquizofrênica, música e poesia. Nele, Clarice evoca um músico em especial, Arnold Schönberg, compositor austríaco, de origem judaica, que exercitou de forma célebre a atonalidade musical, criando um novo método de composição que representou uma ruptura na postura artística da época. A trajetória “atonal” de Schönberg tem seu ponto máximo nos anos

⁴² <http://marlosnobre.sites.uol.com.br/>

de 1920, quando desenvolveu o Dodecafonismo, que é um estilo composicional que se baseia no emprego de “uma sequência de 12 sons que formam a estrutura com base na qual a obra é construída. Não utiliza as tradicionais sequências de melodia, harmonia e padrões rítmicos. É uma linguagem atonal, ou seja, não se estrutura sobre um eixo harmônico central” (FERNANDES, 2007, p. 2)⁴³.

É significativo pensar nessa estrutura musical, visto que, pela sua descrição, o dodecafonismo funciona por uma lógica de rizoma, não sustentando sentidos com base num eixo musical fixo (tom), propondo a desestruturação do método musical em vigor há séculos (Ibid., p. 1). Esta forma atonal desterritorializa os signos musicais em favor de “um aspecto mais límpido e livre, liberando a harmonia das rigorosas séries harmônicas que lhe eram características” (Ibid., p. 4). Não é à toa que Clarice se refere àqueles músicos como seus profetas do presente, já que a vaticinaram a fazer algo que com primazia já faziam; sem falar que toda composição é atualizada, presentificada, a cada momento em que é tocada: o eterno estado de presente evocado. Dessa forma, voltando a *A Paixão Segundo G. H.*, poderíamos sugerir que se G. H. cantasse ou tocasse algum instrumento musical talvez pudesse exprimir os sentidos insólitos que lhe foram revelados.

No entanto, é pela mudez que ela busca se expressar, pela sua linguagem inventada do silêncio, sua expressão esquizofrênica que quer traduzir, na língua, o indizível, já que este é seu esforço humano: “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem”. (APSGH, p. 176). “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem”. (Ibid., p. 175). É com nojo intenso, coragem e desespero que a personagem vai cedendo e deixando o silêncio tomar conta. “Essa coisa cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro” (Ibid., p. 85). Como ela esteve a vida toda sustentada por discursos, agora precisa se esforçar para desistir da linguagem e chegar à mudez.

Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que a procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria do corpo antecede o corpo, **e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio.** Eu tenho à medida que designo - e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. (Ibid., p. 175 – 176).

⁴³ Theodor Adorno, Arnold Schönberg e a Música Dodecafônica.

É muito difícil destituir-se da linguagem, já que é nossa pata humana, nosso esforço sensível de transcendência. Conhecemos o mundo pelas construções arquitetadas na/pela língua, por isso é então intenso o sofrimento de G. H., sua Paixão é depor a língua e toda a significação transcendente que ela evoca – talvez seja esse um dos sentidos a que o título do livro possa se referir. O caminho do calvário percorrido é sua rota para o assassinato profundo da língua como intermediária constante entre a personagem e o mundo, um crime contra si mesma já que G. H. é linguagem e esforçou-se a vida toda para enquadrar-se nela:

Minhas antigas construções haviam consistido em continuamente tentar transformar o atonal em tonal, em dividir o infinito numa série de finitos, e sem perceber que finito não é quantidade, é qualidade. E meu grande desconforto nisso tudo tinha sido o de sentir que, por mais longa que fosse a série de finitos, ela não esgotava a qualidade residual do infinito. (APSGH, p. 141).

O caminho de Macabéa é o contrário, pois aquela nordestina vai se formando como ser de linguagem no decorrer da vida. Quando ela sai do consultório da cartomante está tão impregnada pela transcendência da linguagem, pelo discurso da esperança, que Rodrigo afirma que sua personagem está grávida de futuro (HE, p. 79) e Rodrigo não tem mais dúvidas, senão matá-la para que o vício da linguagem não a estrangule e a transforme num ser humano, igual a Olímpico, seu namorado. Macabéa morre como um bebê recém-nascido que acaba de chegar em um mundo que tem nome e é nomeável a todo tempo: “Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci” (Ibid., p. 80). G. H., por sua vez, está prestes a morrer pela linguagem para nascer em um estado puro de vida, assim que ela conseguir renunciar ao código humano que a transcende, que lhe intermedia com o mundo em sentidos pré-determinados, poderá chegar ao estado invejável de Macabéa, a imanência de um cão, de uma barata.

Mas esse caminho é um caminho de sofrimento e ela não resiste às quedas, sua salvação contra a dor é recorrer novamente à língua para se significar e assim a narrativa vai sendo construída e é **só** por isso que a narrativa existe, porque G. H. não resistiu ao vício humano de nomear. Ela precisou voltar desesperadamente ao uso da língua, mesmo que agora sua expressão de linguagem seja mais um grafismo que uma escrita, mais uma reprodução que uma expressão, mais fragmentos fonéticos desarticulados que um discurso, mais esquizofrenia que significação: “sei que estou indo para alguma coisa que dói porque estou perdendo outras - mas espera que eu ainda continue um pouco. Disso tudo, quem sabe, poderá nascer um

nome! um nome sem palavra, mas que talvez enraíze a verdade na minha formação humana”. (APSGH, p. 145).

Está claro para nós que o calvário segundo G. H. significa também a sua queda da linguagem organizada, predicativo essencial de um estado de humanidade. Agora ela vai se esforçar para narrar sua experiência de morte e continuaremos a acompanhá-la. O quarto de Janair é o lugar de contato com o estado neutro de vida, este que não precisa de linguagem para simplesmente “ser”. Cientes de que o esforço de G. H. é o de nos informar fazendo uso de uma linguagem sonâmbula, gostaríamos de entrar no cômodo infernal do deserto, local de territorialidade de sua língua esquizofrênica, e tentar experimentar o mundo pela ótica de sua narração.

2.2 O quarto: territorialização do neutro som do silêncio

Silêncio. Se um dia Deus vier à terra haverá silêncio grande. O silêncio é tal que nem o pensamento pensa. (HE, p. 86).

A narrativa começa quando G. H. está sentada à mesa do café da manhã, tardando-se ao fazer bolinhas de miolo de pão (APSGH, p. 23): ela era uma escultora e seu leve prazer era moldar as coisas ao seu redor. Ela pensava com as mãos e seus olhos foram treinados a manusear a forma das coisas (Ibid., p. 28), por isso ao incumbir-se da tarefa de arrumar o apartamento, já que sua empregada se despedira, G. H. se vê confrontada com uma prazerosa tarefa, já que “arrumar é achar a melhor forma” (Ibid., p. 32). Ela ainda não sabe, mas está à beira de um abismo.

Aquela mulher moldara para si uma vida social e a escultura como profissão lhe deu um passado e um presente; a profissão lhe era causa de referência:

A mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo. Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem. O que me deixava muito mais livre para ser mulher, já que eu não me ocupava formalmente em sê-lo. (APSGH, p. 25).

Ela esculpiu na matéria amorfa da sua vida um estado socialmente aceito: era aquilo que dela os outros viam. Porém, admite que há certo amadorismo em sua arte diletante de viver, como se a escultura tivesse dado um tom pré-clímax a sua vida, como se a “experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente encontrar a sua escultura imanente”

(APSGH, p. 25) fosse uma árdua, interminável e ineficaz tarefa de encontrar uma forma identitária.

No terceiro capítulo a personagem dirige-se ao quarto da empregada, pois começaria a arrumar o apartamento pelo seu *bas-fond*. Este termo da língua francesa usado por G. H. (p. 36) revela indiretamente a posição social da protagonista e seu preconceito para com as camadas inferiores, já que se refere à parte funda do mar ou de um rio onde a navegação é praticável. Pode ser também um terreno baixo ou, em sentido figurado, a expressão usada para representar as camadas miseráveis e moralmente degradadas da sociedade⁴⁴. G. H. se sente em uma posição dominante em relação às camadas sociais inferiores. Simbolicamente seu apartamento a reflete: “É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade”. (APSGH, p. 29).

O apartamento e suas outras construções e esculturas lhe conferiam uma ideia de vida “entre aspas”, que a satisfazia: “quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo “como se não fosse eu” era mais amplo do que se fosse - uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção.” (APSGH, p. 30). G. H. era um nome gravado no couro das valises, uma construção de alta classe social (“Eu comia delicadamente o meu [prazer], e delicadamente enxugava a boca com o guardanapo” – Ibid., p. 31), uma escultora financeiramente independente moradora da cobertura da sociedade. Somente nas fotografias era que ela via algo que não era um discurso: era um abismo de nada, inexpressivo, inalcançável de si; a fotografia revelava a sua presença de ectoplasma: a materialização da sua alma? Da sua identidade? A vida? O Deus? G. H. não queria essa resposta, apenas queria continuar moldando sua vida e permanecer na alta estrutura de ser humana.

Ao propor a limpeza do apartamento, a protagonista acha que precisa começar a faxina pelo seu lado mais sujo, pela camada miserável da sua moradia, onde, por algum tempo, alojou-se uma negra servente: “o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis” (Ibid., p. 33). Após deixar “habitável” novamente aquele quarto, pronto para a nova empregada, aquela mulher “ascenderia” horizontalmente: iria “subir” até seu lado oposto, o *living*, onde ela, patroa, leria um jornal deitada em seu sofá confortável, provavelmente adormecendo. Mal imaginava que ao abrir a porta daquele quarto

⁴⁴ Segundo o dicionário *online* Michaelis (<http://michaelis.uol.com.br/escolar/frances>). Acesso em 10 de Janeiro de 2012.

insignificante ia se deparar com um ambiente desconfortável e desestruturante, não por estar imundo, mas, pelo contrário, inteiramente limpo:

É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se. [...] Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito. Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abria um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos (APSGH, p. 36 – 37).

G.H. não imaginava, ainda, que aquele *bas-fond* era de uma profundidade desconfortante, com objetos perigosos, e ela não tardaria a entrar em suas águas para se afogar matando sua humanidade prepotente. Ou melhor, o quarto era de uma limpeza tamanha que chegava a ser árido: um deserto diabólico banhado pelo sol fixo “numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra” (APSGH, p. 42).

O antigo quarto da empregada Janair possui uma simbologia muito forte na narração. G. H. o chama de minarete, que é uma espécie de farol, uma torre que fica localizada em mesquitas. O minarete possui uma função muito parecida com a das torres das igrejas cristãs, em especial as católicas, que tinham o cargo de, com o sino, sinalizar acontecimentos e chamar os fiéis aos encontros de oração. O minarete de G. H. possuía outra lógica e regularidade em relação ao apartamento, parecia que ele não era quadrilátero, que seus ângulos eram ligeiramente mais abertos; o quarto deformava sua visão regular: “A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de ótica. Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício”. (APSGH, p. 37).

No decorrer da narrativa, G. H., pela conduta da sua linguagem esquizofrênica, evoca algumas imagens para territorializar o quarto de Janair. Ei-lo um deserto infernal, úmido, quente e fértil, inesperado local de encontro da protagonista com a barata, representante da vida crua do mundo (APSGH, p. 71); caverna pré-histórica escavada na rocha, onde G. H. foi desenhada por uma negra africana e agora está brotando da parede como petróleo que jorra (Ibid., p. 95; p. 115); mina de soterra da sua identidade (Ibid., p. 77); açude calmo em noite enlutarada existindo por si mesmo, força rizomática do rio que corre dinâmico, articulado e intermezzo (Ibid., p. 89). O quarto “era a alta monotonia de uma eternidade que respira” (Ibid., p. 90).

É com grande espanto que G. H. percebe que “O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento” (APSGH, loc. cit.). O minarete possuía outra lógica de funcionamento, era como se ele estivesse localizado em outro lugar que não dentro do mesmo imóvel.

O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio. (APSGH, p. 41 – 42).

Conforme sugerimos, pela indicação de Deleuze e Guattari, *APSGH* nos instiga a uma atitude de experimentação de imagens, sons e outros sentidos que vão sendo descritos/criados no decorrer da narrativa. Chama-nos a atenção a descrição do quarto, como se ele fosse um organismo vivo, talvez sem órgãos, evocando sentidos peculiares de difícil apropriação. “O quarto era o retrato de um estômago vazio” ou “Tudo ali eram nervos seccionados que tivessem secado suas extremidades em arame” (APSGH, p. 42) são exemplos de como a linguagem pode criar o sentido de desconforto de um quarto que é a imagem de uma mucosa, viva, úmida, quente e vazia, cheia de nervos cortados, cujas pontas secas são como arame. A narrativa nos convida a experimentar o sentimento de asco que G. H. sentiu ao ser desterritorializada dos ambientes humanos, entrando numa caverna de matéria bruta, mas potencialmente viva como um estômago desconectado do corpo e repleto de nervos seccionados com pontas secas como arames.

Ali naquele cômodo se fazia uma especulação neutra de vida que no resto do apartamento não seria possível; talvez porque a linguagem operante ali era outra, diferente dos discursos sociais que a sustentavam em sua identidade forjada; talvez porque ali tudo o que ela tivesse construído fosse desmantelado e não tivesse valor, como se suas aspas fossem arrancadas com violência e a deixassem nua diante de uma realidade anterior que era sua identidade primeira, aquela que ela desconhecia e não queria.

Antes de literalmente entrar na habitação, G. H. vê na parede contígua à porta um mural. Na parede caiada estavam desenhados “o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão” (APSGH, p. 38). A protagonista se espanta com a existência daquele painel secreto escondido em seu apartamento e acredita que ali se fazia um trabalho oculto por parte de Janair, a empregada da qual nem sequer recordava o rosto. Olhando aquele desenho hierático, percebe que aquele mural não era um ornamento: uma muda mensagem escrita no silêncio inexpressivo daquele minarete. G. H. por fim

lembra-se do rosto da empregada – traços finos e delicados como de uma rainha africana – e ocorre-lhe que aquela mulher, sacerdotisa estrangeira, havia deixado gravada em seu apartamento uma mensagem sagrada: três autômatos porejavam furtivamente de dentro da parede retardando sua entrada efetiva no cômodo.

G. H. tenta interpretar aqueles ícones estampados na parede caiada: seria ela retratada? Mas e o homem? E o cão, também poderia ser este o epíteto que Janair havia lhe dado? A verdade é que aquele mural oculto parecia ter sido uma mensagem bruta deixada pela empregada. Por ódio? Então a protagonista foi visitada por um silencioso sentimento recíproco, uma evolução do ódio isento e indiferente que ela costumava oferecer àquela mulher de rosto preto e quieto, àquela que era a representante do silêncio daquele quarto.

O fato é que o mural tardou a entrada de G. H. no cômodo, mas isso ocorre também porque a simplicidade inesperada do lugar a perturbou. “Eu me preparara para limpar coisas sujas, mas lidar com aquela ausência me desnorteava” (APSGH, p. 42). O minarete era de uma rapacidade⁴⁵ infernal e a estava chamando, com mudos sinos, à reflexão mais profunda sobre sua vida, chamando-a ao encontro da prece mais inaudível que ela poderia fazer naquela mesquita.

O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do rascar do carvão seco na cal seca. O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio. Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranquila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana. E que ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente. (APSGH, p. 42).

Na verdade, como a protagonista estava movida do desejo de limpeza, à porta do cômodo procurava avaliar por onde começar a arrumar, ou mesmo se ali havia o que arrumar. Ela avalia o estado das coisas ali presentes: a cama e seu “colchão de pano empoeirado, com suas largas manchas desbotadas como de suor ou sangue aguado, manchas antigas e pálidas. Uma ou outra crina fibrosa furava o pano que estava podre de tão seco, e espetava-se ereta no ar”; o guarda-roupa estreito cuja “madeira continuamente ressecada pelo sol abria-se em gretas e farpas”; de encontro a uma das paredes, três malas velhas e empoeiradas: nelas “a marca quase morta de um “G. H.”” (APSGH, p. 41). Estes últimos objetos talvez possam representar a outra moral que o quarto de Janair possuía, como se ali dentro os discursos sociais, o nome das coisas, não pudessem operar por significação e, como se a lógica do

⁴⁵ Avidez de ganho ilícito, roubo.

tempo ali fosse outra, como se o que G. H. socialmente era já se tivesse desvanecido com o tempo.

A protagonista se sente completamente incomodada com o quarto e, de repente, percebe que estava irritada, ou melhor, que detestava aquele cubículo cujas entranhas haviam sido esturricadas pelo impetuoso sol fixado e imóvel. O quarto era seco e, ao contrário do resto do apartamento, que tinha cortinas pesadas e leves num jogo de filtragem da matéria solar, era o lugar do próprio sol. Com raiva ela percebe que Janair aproveitava mais que ela a vista que se tinha da “cobertura”. O quarto estava limpo, mas seco como um deserto sem vida e era preciso fazer algo contra aquele absurdo.

Como que do lado de fora de uma arapuca, a personagem planeja despoticamente o que fazer: arrastaria os poucos móveis para o corredor; jogaria baldes e mais baldes de água para que nascesse humidade naquele deserto, depois jogaria água naquele guarda-roupa para ver a madeira começar a apodrecer; em seguida ela colocaria um lençol com suas iniciais bordadas naquele colchão de palha seca; e por último “rasparia da parede a granulada secura do carvão, desincrustando à faca o cachorro, apagando a palma exposta das mãos do homem, destruindo a cabeça pequena demais para o corpo daquela mulherona nua”. G. H. queria se colocar no quarto – e suas iniciais bordadas no lençol assim representam – e com isso destruir aquele rumor sub-reptício que se fazia no ambiente: “Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali” e destruir “o minarete que sobranceava altaneiro um horizonte de telhados”. (APSGH, p. 43).

“Como se já estivesse vendo a fotografia do quarto depois que fosse transformado em meu e em mim, suspirei de alívio. Entrei, então” (APSGH, loc. cit.). Ao entrar a teia de vazios do quarto a embaraça e ela esquece o roteiro da arrumação; ela se sentia sufocada, como se estivesse sendo soterrada no desabamento de uma caverna subterrânea. O quarto era como um poço de sentido horizontal: “como se houvessem entortado ligeiramente o edifício e eu, deslizando, tivesse sido despejada de portas a portas para aquela **mais alta**” (APSGH, p. 44. Grifo nosso).

O quarto de Janair funcionava pela lógica do rizoma, pois “não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado o fim. Era de um igual que o tornava indelimitado” (Ibid., p. 44); era potencialmente o mundo, um deserto fecundo e fértil, uma caverna escavada na rocha de um edifício (p. 105) onde ela iria encontrar-se com um fragmento de sua própria vida pré-humana. O quarto era um rizoma e por isso G. H. sentia que não poderia caber ali. Aquele minarete era uma potencialidade e se estendia para além do apartamento de cobertura e tudo porque, ao contrário do que pensou a

protagonista, ele abrigava um núcleo de vida. “Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente” (APSGH, p. 46).

2.3 O neutro estado de barata

Ao entrar no quarto, G. H. perde seu roteiro de faxina e a esmo vai até o guarda-roupa a fim de alimentá-lo com água e dar-lhe vida novamente. Ela pensa em encerá-lo e dar-lhe algum brilho, e também o seu interior, o qual deveria estar ainda mais esturrado.

Abri um pouco a porta estreita do guarda-roupa, e o escuro de dentro escapou-se como um bafo. [...] Dentro da brecha da porta, pus o quanto cabia de meu rosto. [...] Eu nada via, só conseguia sentir o cheiro quente e seco como o de uma galinha viva. Empurrando, porém, a cama para mais perto da janela, consegui abrir a porta uns centímetros a mais. Então, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem. De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado, O grito ficara me batendo dentro do peito. (APSGH, p. 45 – 46).

O sol secara o quarto, mas ali sobreviveu uma barata velha, um ser que esteve presente nos primórdios do mundo, testemunhado a formação das jazidas de petróleo e carvão, antes mesmo de os dinossauros existirem. G. H. se espantou ao saber que um ser imemorial daqueles estava vivendo em seu apartamento: “Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas [as baratas] se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas. Como ali, no quarto nu e esturricado, a gota virulenta: numa limpa proveta de ensaio uma gota de matéria” (APSGH, p. 47).

Em um instante ela vislumbrava a miragem de um deserto e nele um resquício de vida úmida; aquele quarto era um sarcófago, um escrínio guardando um valioso núcleo de vida pré-histórica. G. H. se assustou: “Uma onda de arrepio, dentro do grande calor do sol, percorreu-me: apressei-me por sair daquela câmara ardente” (Ibid., p. 48). Porém, a protagonista se sentiu confinada ao quarto como se a tivessem prendido em uma caverna em ruínas, mas a queda era sua. O ruído de rapacidade infernal estava começando a chiar e alguma coisa estava sendo roubada de si: o status humano de ser? A linguagem humana de dizer? O chiado neutro da coisa já lhe invadia os ouvidos e ela não poderia mais sair dali. O mal estava feito e ela estava prestes a tropeçar sobre sua humanidade e cair no abismo neutro da coisa viva:

Meu primeiro movimento físico de medo, enfim expresso, foi que me revelou com surpresa que eu estava com medo. E precipitou-me então num medo maior - ao tentar a saída, tropecei entre o pé da cama e o guarda-roupa. Uma possível queda naquele quarto de silêncio constrangeu-me o corpo em nojo profundo - tropeçar fizera de minha tentativa de fuga um ato já em si malogrado - seria esse o modo que “eles”, os do sarcófago, tinham de não me deixar mais sair? Eles me impediam de sair e apenas com este modo simples: deixavam-me inteiramente livre, pois sabiam que eu já não poderia mais sair sem tropeçar e cair. (APSGH, p. 48).

Neste ponto da narrativa (capítulo 5, p. 46), a linguagem de G. H. ainda é uma tentativa de organizar a experiência pela linguagem humana, ela se esforça para achar a melhor forma expressar seus sentimentos. Porém, sua linguagem (escrita) esquizofrênica começa a apontar aos poucos, como quando ela declara seu asco por baratas e faz uma descrição capaz de levar o leitor a experimentar uma imagem de desconforto e nojo: “Camadas de baratas - que de súbito me lembravam o que em criança eu havia descoberto uma vez ao levantar o colchão sobre o qual dormia: o negror de centenas e centenas de percevejos, conglomerados uns sobre os outros” (APSGH, p. 47). A imagem é muito sensorial e o leitor, então, não é convidado a interpretar, mas sim experimentar o sentimento da personagem ao se deparar com um estado de rizoma que sugere o caos: centenas e centenas de percevejos se tocando freneticamente em baixo do colchão; o rizoma é o desconforto.

A personagem sabe que precisa sair dali, mas tinha se encurralado, pois para deixar o local de vislumbre da barata precisava fechar a porta do guarda-roupa, já que se encontrava entre ele e a cama: “ali estava eu sem passagem livre, encurralada pelo sol que agora me ardia nos cabelos da nuca, num forno seco que se chamava dez horas da manhã” (Ibid., p. 49). Ao aproximar sua mão da porta do móvel a barata se moveu e G. H. paralisou em intenso medo, como se o inseto pudesse dar o bote em extrema lentidão e assassinar alguma coisa de si.

Fiquei quieta. Minha respiração era leve, superficial. Eu tinha agora uma sensação de irremediável. E já sabia que embora absurdamente, eu só teria ainda chance de sair dali se encarasse frontal e absurdamente que alguma coisa estava sendo irremediável. Eu sabia que tinha de admitir o perigo em que eu estava, mesmo consciente de que era loucura acreditar num perigo inteiramente inexistente [...] Fiquei imóvel, calculando desordenadamente. Estava atenta, eu estava toda atenta. (APSGH, p. 50).

G. H. sabia do perigo que estava correndo, seu estado atual era periclitante demais. Assim como ela, Ana, ao ser confrontada com um cego mascando chicletes, sente que a vida encontra-se à beira de um abismo: “... parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir” (A. p. 23). As duas

personagens sentem medo de situações comumente consideradas sem nenhum perigo – uma barata e um cego –, seria isso loucura? Qual a ameaça às suas vidas? Seria uma reação esquizofrênica a percepção de sentidos ocultos em meio a acontecimentos banais? É que a G. H. e aqueles encontros foram potencialmente capazes de desencadear um intenso processo de reflexão e revelou-lhes muito sobre a vida. A hesitação em relação ao ambiente do quarto também é hesitação quanto ao uso da linguagem, que só se esquizofreniza quando o império do quarto – e da barata que é sua rainha – realmente se efetiva.

A isso muitos teóricos já puderam chamar de momento de *epifania*. Entendemos por epifania o “relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação” (SANT’ANA 1973, p. 187)⁴⁶. É um momento em que o banal torna-se extraordinário levando o sujeito envolvido à tomada de uma consciência. Benedito Nunes afirma que a narrativa clariceana caminha em direção a uma *tensão conflitiva*, o que desagua em um momento de clímax. Essa tensão seria um momento de trepidação que culminaria numa espécie de revelação ou momento privilegiado de significação (clímax).

Em *APSGH* toda a narrativa caminha em uma tensão, mas é possível percebermos um êxtase maior no momento em que G. H. está cara a cara com aquele núcleo de vida pulsante: “Foi então que a barata começou a emergir do fundo” (APSGH, p. 51). Aquela mulher descreve o inseto, como se ao perceber de que matéria era feita aquele ser pudesse refletir sobre sua própria condição material de que era constituída.

Antes o tremor anunciante das antenas. Depois, atrás dos fios secos, o corpo relutante foi aparecendo. Até chegar quase toda à tona da abertura do armário. Era parda, era hesitante como se fosse enorme de peso. (APSGH, p. 51).

Mas foi então que vi a cara da barata. Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. [...] Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. Os fios de antena estavam agora quietos, fiapos secos e empoeirados. A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira. (Ibid., p. 54 - 55).

Pois a barata me olhava com sua carapaça de escaravelho, com seu corpo rebentado que é todo feito de canos e de antenas e de mole cimento - e aquilo era inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras, aquilo era inegavelmente a vida que até então eu não quisera. (Ibid., p. 119).

⁴⁶ Análise estrutural de romances brasileiros.

G. H. se sente confrontada pela barata, sentia um medo tão terrível que era quase como uma alegria e experimenta talvez pela primeira vez a realidade de um instinto que não é humano. O contato com aquela vida pré-histórica, que não precisava de cultura, nem linguagem, nem considerações alguma para viver, apenas existia, conferiu a G. H. um terror tão profundo pela matéria viva, que ela queria igualar-se a ela, estar no mesmo nível sensorial de um ser que apenas “é”, no presente do indicativo. “Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza” (APSGH, p. 52):

E estremeci de extremo gozo como se enfim eu estivesse atentando à grandeza de um instinto que era ruim, total e infinitamente doce - como se enfim eu experimentasse, e em mim mesma, uma grandeza maior do que eu. Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar.

Aqui seria possível nos remetermos ao conto *A Legião Estrangeira*, que descreve o contato de uma menina chamada Ofélia com um pinto, uma “coisa piando por si própria [que] desperta a suavíssima curiosidade que junto de uma manjedoura é adoração” (LE, p. 95)⁴⁷. A criança é descrita como sendo potencialmente um ser de linguagem, ela que ficava horas e horas na casa da narradora, sua vizinha, usando desesperadamente a língua para significar-se e atribuir sentidos ao mundo ao seu redor, certo dia ao fazer a rotineira visita depara-se com um pintinho que a narradora comprou para seus filhos. A menina fica completamente desorientada com aquele ser, assim como Ana fica ao ver o cego mascando chicletes, assim como Rodrigo em frente à Macabéa, G. H. perante a barata. As personagens principais desses textos tinham organizado tanto suas vidas ao redor de discursos que aqueles seres de vida silenciosamente involuntária despedaçavam toda sua forma regrada de viver.

Ofélia amou tanto aquele pinto que foi tomada de um amor selvagem, provavelmente o mesmo amor que G. H. sentiu ao ver a barata emergir do fundo daquele guarda-roupa de apenas uma porta.

Sem nenhum pudor, comovida com minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era - só que desconhecer-me não me impediria mais, a verdade já me ultrapassara: levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata ----- (APSGH, p. 52).

Que amor seria esse, êxtase infernal que ama horrorosamente a ponto de matar? Ao chegar à cozinha da sua casa a narradora de *A Legião Estrangeira* encontrou o pinto morto: Ofélia também não foi capaz de resistir ao orgasmo do amor profundo que assassina. Sofreria

⁴⁷ A Legião Estrangeira. LISPECTOR, 1999.

Rodrigo S. M. também do mesmo impulso quando, pelo poder da máquina de escrever, atropelou Macabéa? Também Deus era dono de um mesmo amor que não poderia sequer tocar nos homens sem os fulminar?⁴⁸

G. H. de olhos fechados sente um intenso prazer pelo ato, e além disso uma aceitação vital desse júbilo, mas ela não sabe por que experimenta tal sensação: havia ela perdido a moralidade humana que a impedia de sentir culpa pelo homicídio doloso da barata, aquele em que há claramente a intenção de matar? “Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer?” (APSGH, p. 53). Assim como perde o medo moral de se tornar uma assassina, G.H. perde o compromisso com uma linguagem significativa e cheia de promessas ao desfalecer e entregar-se ao exercício libidinoso de descrever a sensação de matar sem o intervalo piedoso que dá espaço e acolhe o outro com quem se deve compartilhar o mundo – porque isso seria um compromisso moral. Não enlouquecer é também um comprometimento moral que estabelecemos com o outro, com o mundo social.

A moralidade. Seria simplório pensar que o problema moral em relação aos outros consiste em agir como se deveria agir, e o problema moral consigo mesmo é conseguir sentir o que se deveria sentir? Sou moral à medida que faço o que devo, e sinto como deveria? De repente a questão moral me parecia não apenas esmagadora, como extremamente mesquinha. O problema moral, para que nos ajustássemos a ele, deveria ser simultaneamente menos exigente e maior. Pois como ideal é ao mesmo tempo pequeno e inatingível. Pequeno, se se atinge; inatingível, porque nem ao menos se atinge. “O escândalo ainda é necessário, mas aí daquele por quem vem o escândalo” - era no Novo Testamento que estava dito? A solução tinha que ser secreta. A ética da moral é mantê-la em segredo. A liberdade é um segredo. (APSGH, p. 86).

A linguagem em sua expressão esquizofrênica estaria em vias de libertar as relações de sentido da moralidade esmagadora gerenciada pelos discursos da língua humana – não matar, diz o quinto mandamento da lei dos homens; é uma não linguagem que se presta em balbuciar sons e sentidos, tonando-se inapreensível e imoral, já que nega a lógica de funcionamento da língua culturalmente e convencionada. É só por essa língua esquizo que podemos entender um amor desprendido que não se vale da moral, que é capaz de matar e sentir êxtase por tocar profundamente no interior da vida da coisa amada: seu sangue, sua carne, sua massa branca. O grito de pavor que G. H. abafa também é uma expressão de loucura, amor, paixão, orgasmo profundo de destruição.

⁴⁸ Na Bíblia, no Segundo livro de Samuel, capítulo 6, versículos: 1 – 11, há a história de Uzá, que é fulminado por Deus quando toca na Arca da Aliança, uma urna que abrigava a presença divina. O homem cometeu tal delito quando por impulso, mesmo sabendo da proibição de não tocar na arca e da consequência para quem a desobedecesse, tentou protegê-la de uma queda, quando os hebreus a transportavam.

Mas a lógica da linguagem esquizo só se mantém na urgência do momento “já”, enquanto o sangue está quente e ainda se não coagulou em cubos de geleia trêmula, quando a revelação epifânica vibra nas esferas sensoriais e subjetivas do ser, pois a epifania é um momento culminante de esquizofrenia, experimentação plena do Corpo sem Órgãos, mas é momentânea. Então, a própria língua desterritorializada trava uma batalha de atualização constante para que a revelação epifânica consiga manter a massa branca da sua expressão sem amarelar. *A Paixão Segundo G. H.* é, enquanto narrativa, essa tentativa de atualização, mas é o relato de um fracasso, falência, morte, pois a linguagem esquizofrênica é como o líquido seminal que precisa estar potencialmente vivo na excitação do momento para poder fecundar; seria necessário que a aparição epifânica se mantivesse em constante renovação e imanência para que o protocolo esquizofrênico da língua pudesse continuamente fertilizar experimentações.

Porém, esse fato é o que também mantém a narrativa, enquanto máquina, funcionando. É pelo desejo da imanência das construções significativas da língua que um texto polissêmico não se esvai. O desejo de dizer o *já* e a impossibilidade disso alimentam o discurso e o atualizam em agenciamentos esquizofrênicos.

G. H. claramente se encontra em um momento epifânico e por isso sua articulação enunciativa aloca diversas sensações como êxtase, júbilo, horror, medo, prazer: “Abri devagar os olhos, em doçura agora, em gratidão, timidez, num pudor de glória” (APSGH, p. 53). Ter matado o inseto abriu-lhe as areias do deserto e pode encontrar umidade, rendeu-se à morte para poder entender o funcionamento da vida, mas para isso foi preciso largar sua moralidade e deixar-se guiar por uma língua imoral e não transcendente. Muito próximo da assassina da barata está Rodrigo S. M., homicida de Macabéa, que precisa presenciar a agonia da nordestina, descrevendo-a sem piedade, sem moral; a língua esquizofrênia desterritorializa os sentimentos humanos, os desloca.

E a minha própria inocência? Ela me dói. Porque também sei que, em plano somente humano, inocência é ter a crueldade que a barata tem consigo própria ao estar lentamente morrendo sem dor; ultrapassar a dor é a pior crueldade. E eu tenho medo disso, eu que sou extremamente moral. Mas agora sei que tenho de ter uma coragem muito maior: a de ter uma outra moral, tão isenta que eu mesma não a entenda e que me assuste. (APSGH, p. 155).

Deixe-a morrer, diz sua não moralidade, pois tocar na ferida dilacerada é aumentar a dor, fazendo-a sangrar ainda mais, verter seu sangue esbranquiçado. O pavor de G. H. está em não entender que na verdade o assassinato mais profundo acontecia ao ser humano e não ao inseto: “Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim a:

que fizera eu de mim?” (APSGH, p. 52). É que a porta do guarda-roupa bateu-lhe as entranhas com tanta força que seu invólucro se rachou e não tardaria para sua massa de vida também começar a verter pela sua boca como um ectoplasma vomitado, sua língua humana destroçada.

Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo. Ter matado - era tão maior que eu, era da altura daquele quarto indelimitado. Ter matado abria a secura das areias do quarto até a umidade, enfim, enfim, como se eu tivesse cavado e cavado com dedos duros e ávidos até encontrar em mim um fio bebível de vida que era o de uma morte. (APSGH, p. 53).

A partir deste momento, inicia um incansável movimento de G. H. para tocar no núcleo de vida daquela barata (o que era? Deus?) beber da fonte da vida, da água que brota de um deserto infértil e que, ao beber, escorre pelos dentes porque é uma água muito maior e mais líquida que a própria boca; um movimento de procura das respostas para as inúmeras perguntas que lhe assediam freneticamente (p. 134); uma busca pelo neutro estado da coisa viva; busca pelo silêncio aterrador; busca pelo amor.

A narrativa então tem sua tensão diminuída, visto que agora G. H. vai avaliar os estragos do seu ato demoníaco de matar o inseto. Ao abrir os olhos percebeu que aquele ser ainda estava vivo, esmagado pela metade, olhava aquela ex-humana com olhar profundo e desorientador e logo, lentamente como uma bisnaga, foi expelindo uma matéria branca de seu interior: “Diante de meus olhos enojados e seduzidos, lentamente a forma da barata ia se modificando à medida que ela engrossava para fora” (APSGH, p. 61). E então outra revelação lhe assola o território verdades: G. H. e a barata estavam igualmente vivas e isso significava que sua vida selvagem poderia ser rebentar suas belezas construídas, atribuindo-lhe um intenso terror de se viver bipartida: “Sentia que o meu de dentro, apesar de matéria fofa e branca, tinha no entanto força de rebentar meu rosto de prata e beleza, adeus beleza do mundo” (Ibid., p. 82). É nesse momento que um desespero toma conta da protagonista e ela tenta gritar, mas seu grito fica batendo dentro do peito: perdera a habilidade de usar a língua? “A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor. Eu abria e fechava a boca para pedir socorro mas não podia nem sabia articular. É que eu não tinha mais o que articular” (Ibid., p. 73). É que ela entrara na zona de vigência do neutro, estar próxima à massa branca da barata era como estar próxima do Deus, sem moralidade e sem o consolo do outro humano. A proximidade de Deus é implacável, pois ele não é o outro de mim; ele não pode me consolar. Ele é o estranho absoluto, por isso precisamos tanto de um Cristo que se fez homem.

A barata era um estado latente, “um pedaço opaco de coisa” (Ibid., p. 137), e não tinha linguagem, exceto a inexorabilidade da sua matéria. Ela era um estado genérico de vida e o seu branco expelido era a sua representação vivífica, por isso G. H. se sente demoniacamente atraída por aquele atonal som que pulsava a sua frente (Deus?), sente-se chamada a provar do seu branco vivo, extrapolar sua humanidade para ir ao encontro do núcleo da vida, já que ela percebe que “a vida mais profunda é antes do humano” (Ibid., p. 134).

Munida de nojo e delírio, G. H. sabe que só poderá tocar naquele estado de vida se puder comungar dele, e isso significa comê-lo literalmente, comer a matéria de Deus – a vida –, a eucarística que confere ao seu receptor um estado divino temporário, estado terrível de divindade, negação do humano. Para isso, esquizofrenicamente, caminha a descrição de como a protagonista cria forças e renuncia à sua condição humana de nojo para tocar e degustar a massa branca que a barata expeliu.

G. H. recorre às construções e significações da língua a fim de ser encorajada ao ato. Isso pode ser percebido quando ela afirma a si própria: “a barata é comível como uma lagosta, a barata era um crustáceo” (APSGH, p. 113); a personagem fica imaginando que gosto teria o inseto, que gosto teria aqueles olhos que eram vivos e férteis como dois ovários. “Se eu os tocassem - já que cada vez mais imunda eu gradualmente ficava - se eu os tocassem com a boca, eu os sentiria salgados? Eu já havia experimentado na boca os olhos de um homem e, pelo sal na boca, soubera que ele chorava” (Ibid., p. 76).

Seria salgado o gosto dos olhos da barata? A protagonista sabia que se desse o nome ao gosto estaria usando novamente a língua para narrar sua experiência e dar nome aos sentidos nela inscritos. Para que ela provasse verdadeiramente do gosto do neutro era preciso parar de querer entender pela linguagem e apenas experimentar o acaso. “Para o sal eu estava pronta, para o sal eu toda havia me construído. Mas o que minha boca não saberia entender – era o insosso. O que eu toda não conhecia era o neutro. E o neutro era a vida que eu antes chamava de o nada. O neutro era o inferno” (APSGH, p. 84).

É porque suas previsões a haviam condicionado a ver o mundo e dele esperar as relações de sentido que na língua foram programadas. Ao se indagar se seriam salgados os olhos da barata, ela lembra que um dia beijara os olhos de um homem chorando e, pelo favor da sua salvação final, esperava que o gosto da barata assim também o fosse, porque lhe é inadmissível a insipidez, é nojento. Seu esforço está em não dar nome ao gosto, porque sendo um sabor inédito qualquer termo lhe serviria: “Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo

com entretons de maior sutileza - que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa” (APSGH, p. 85).

O gosto da barata era o gosto do neutro, era o inexplicável e vivo, “assim como o protoplasma e o sêmen e a proteína são de um neutro vivo” (Ibid., p. 101). O neutro é diabólico, múltiplo, e não uno, nem íntegro. O neutro é rizomático. Provar a massa branca e neutra da barata é tocar no imundo; “o imundo é a raiz” (Ibid., p. 71).

E agora sentia o gosto do nada. Velozmente eu me desviava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para boca de criança. Meu amor é assim como o mais insípido néctar – é como o ar que em si mesmo não tem cheiro. Até então meus sentimentos viciados estavam mudos para o gosto das coisas. Mas a minha mais arcaica e demoníaca das sedes me havia levado subterraneamente a desmoronar todas as construções. A sede pecaminosa me guiava – e agora eu sei que sentir o gosto desse quase nada é a alegria secreta dos deuses. É um nada que é o Deus – e que não tem gosto. (APSGH, p. 101 – 102).

Para provar da vida pura presente na massa branca da barata era preciso se desviar do condimento salobre da palavra, mas provar desse neutro seria provar “de um inferno de querer, querer, querer” (APSGH, p. 74). Poderíamos dizer que G. H. está prestes a entrar potencialmente num estado de rizoma, em que máquinas desejantes não cessam de produzir desejo. Provar do inferno da ausência de linguagem, o inferno da vida não humanizada, seria experimentar de um eterno estado de insatisfação e descontentamento, já que não haveria mais códigos humanos para traduzir a experiência, significá-la e fechá-la em conceitos; um estado de experimentação constante que não reduz a experiência aos discursos, que é insípido como uma gota de chuva, o maná de Deus, mas potente o suficiente para sustentar o que vive e quer viver. É que no inferno a sede pecaminosa destrói todas as relações de sentido estáveis, considerações, morais e, então, desviados dos sabores humanos, toca-se no condimento neutro do mundo, que é a alegria secreta dos deuses e também dos demônios.

“E eu dera o primeiro passo: pois pelo menos eu já sabia que ser um humano é uma sensibilização, um orgasmo da natureza” (APSGH, p. 126). G. H. começa a caminhar em direção à eucaristia da vida, mas à ideia de comer a massa branca, já um pouco amarelada, da barata crispou-se, fechou os dentes em profundo nojo: “Minhas entranhas diziam não, minha massa rejeitava a da barata” (Ibid., p. 164). Mas ela reflete sobre o porquê do seu nojo: não teria já provado do branco leite que é líquido materno “e ao beber a coisa de que era feita a minha mãe, não havia eu chamado, sem nome, de amor? Mas o raciocínio não me levava a parte alguma, senão a continuar com os dentes crispados como se fossem de carne que se arrepiava. Eu não podia” (APSGH, loc. cit.). Lidar com o nojo era matar cada vez mais sua natureza humana e aceitar seu estado material.

“Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida, mas de uma assassina de mim mesma” (APSGH, p. 164). G. H. começa a suar e essa água brotada a vivifica⁴⁹, já que estivera no deserto, na derrocada das areias das suas construções humanas. Neste instante a protagonista faz uma afirmação que nos é bastante significativa: “eu estava sendo. Eu estava me sendo” (Ibid., p. 165). Entrar no domínio do vivo, do neutro, do Deus, é entrar no instante inapreensível do “agora”; prestes a comungar da hóstia sagrada, G. H. entra num domínio inexpressível e passa a “ser” num contínuo presente: estava sendo.

“Avancei mais um passo. Mas em vez de ir adiante, de repente vomitei o leite e o pão que havia comido de manhã ao café” (APSGH, loc. cit.). Agora era preciso destituir-se de quaisquer resquícios de um estado de humanidade, vomitar o alimento humano e suas intoxicações de sentidos para comungar do alimento divino, que não tem gosto. Depois de vomitar seu último sustento humano, G. H. se sente “serena, com a testa refrescada, e fisicamente tranquila”; agora ela estava pronta.

Eu estava limpa de minha própria intoxicação de sentimentos, limpa a ponto de entrar na vida divina que era uma vida primária inteiramente sem graciosidade, vida tão primária como se fosse um maná caindo do céu e que não tem gosto de nada: maná é como uma chuva e não tem gosto. Sentir esse gosto do nada estava sendo a minha danação e o meu alegre terror. (APSGH, p. 102 - 103).

Assim como nas ideologias religiosas que pregam que para se aproximar de Deus na comunhão da eucaristia é necessário confessar os pecados, renunciar à vida mundana, desintoxicar-se da luxúria, avareza, gula e dos outros pecados capitais e imorais, G. H. para comer sua hóstia precisa vomitar toda sua humanidade. “E inesperadamente, depois da revolução que é vomitar, eu me sentia fisicamente simples como uma menina. Teria que ser assim, como uma menina que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata. Então avancei”. (APSGH, p. 165). De grande importância para nossa reflexão é o fato de a consumação do ato de comer não ser narrada, visto que G. H. desmaia no exato momento, ou melhor, ela não tem certeza se foi desmaio ou uma vertigem, mas a verdade é que ela, enquanto narradora de si, não pode usar da língua para significar sua experiência. Apenas se sabe que ela de fato consumou o ritual porque seu corpo reagiu (outra linguagem) e crispou-se em repulsa do material estranho aderido ao seu.

⁴⁹ “O suor agora recomeçara, eu estava agora suada da cabeça aos pés, os dedos melados dos pés escorregavam dentro do chinelo, e a raiz de meus cabelos amolecia àquela coisa viscosa que era o meu suor novo, um suor que eu não conhecia e que tinha um cheiro igual ao que sai de uma terra ressecada às primeiras chuvas. Aquele suor profundo era no entanto o que me vivificava, eu estava nadando lenta no meu mais antigo caldo de cultura, o suor era planctum e pneuma e *pabulum vitae*, eu estava sendo, eu estava me sendo”. (APSGH, p. 164 – 165).

Até que a lembrança ficou tão forte que meu corpo gritou todo em si mesmo. Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspi a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda. [...] O que era difícil: pois a coisa neutra é extremamente enérgica, eu cuspi e ela continuava eu. (APSGH, P. 166 – 167).

Seu organismo reconhece o corpo estranho, vírus letal que destruirá muita coisa em seu interior. Agora G. H. é um devir barata, assim como a barata é um devir G. H. – “eu comi a vida e fui comida pela vida” (APSGH, p. 119) –, capturadas uma pela outra, agenciadas, duas máquinas conectadas por um fluxo branco e intenso de vida produzindo um CsO indistinto e experimental, porque “o devir é captura, posse, mais-valia; nunca é reprodução ou imitação” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 35).

Para a personagem, a linguagem do corpo, esquizofrênica, é a única expressão que agora, por sua falta de outros recursos, consegue significar-lhe o mundo. Porque comer a Deus e, paradoxalmente, provar do seu inferno é a danação dos santos: “Provação. Agora entendo o que é provação. Provação: significa que a vida está me provando. Mas provação: significa que eu também estou provando. E provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável” (APSGH, p. 130). O inferno é rizomático, pois lá a sede é insaciável pelas chamadas desejantes e, por desejo ou necessidade, somos tentados a comer mais e mais da carne, beber mais e mais do sangue do Deus que quer, por amor, ser um só corpo com seus cativos. “Não seria esta, embora muito mais do que esta, a tentação pela qual passavam os santos? E de onde aquele que seria ou não santo, sai ou não santificado. Desta tentação no deserto, eu, leiga, a insanta, sucumbiria ou sairia dela pela primeira vez como ser vivo (APSGH, loc. cit.).

G. H. entendia, pela provação, qual é alegria de um eremita que abdica toda a humanidade para viver isolado em meio à vida selvagem do deserto ou da floresta, porque nesse estado é possível exercitar a gula sem pecar, beber torrencialmente sem se afogar, porque a matéria de comunhão é tão insípida que dela se desprende uma alegria infernal.

A tentação do prazer. A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível. E eu procurava a danação como uma alegria. Eu procurava o mais orgiaco de mim mesma. Eu nunca mais repousaria: eu havia roubado o cavalo de caçada de um rei da alegria. (APSGH, p. 127).

A redenção de G. H. é comer a barata, é o que lhe salva da humanidade e lhe dá a vida, assim como comer a Deus na hóstia transubstanciada é o remédio para a alma cristã. G.

H. é acometida de um estado de graça profundo, assim como esteve, segundo Olga de Sá, a narradora de *Água Viva*, em um estado de beatitude, que significa “gozo da alma” (SÁ, 1979, p. 158). Assim, nesse estado de intenso amor pela vida, ela pode voltar ao seu mundo que continua humanizado, pois, como Ana sabia que não era possível seguir o caminho cego e ficar nesse limbo que é viver, G. H. também regressa.

Eis o difícil relato aqui traduzido por motivos acadêmicos. Na verdade, a experiência insólita de comungar a massa branca de uma barata nunca poderá ser compreendida enquanto for descrita em um evento narrativo, apenas através da atualização do fato pela experimentação. “E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão. Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo” (APSGH, p. 170). G. H. está livre agora, pode seguir novamente sua vida sabendo que nós, leitores, somos seus cúmplices, que se adentrarmos, pela potencial experimentação, no seu relato estaremos sendo desumanizados e destituídos de nossos padrões de linguagem. A narrativa, segundo G. H., é um anúncio de uma realidade não humana, a tentativa de retroceder ao mundo inteligível para delatar a tentação do inferno.

G. H. se aproximou do núcleo da vida, mas jamais poderá narrar essa experiência, pois é como chegar ao paraíso/inferno e não poder voltar ao mundo dos vivos para contar como lá é; ou, caso haja a ressurreição após o calvário, acordar do mais louco devaneio, do mais esquizofrênico sonho, e não conseguir dar significação ao discurso que o traduz. Restaram mais incertezas do que verdades, e G. H. sabe que esse é o grande mistério de viver.

Ela termina sua narrativa afirmando que ainda não entende tudo o que aconteceu e que nunca mais entenderá o que disser. Sua trajetória em sua despersonalização na/da língua humana não lhe permite mais relações de sentidos pré-estabelecidas, mas resta-lhe a experimentação de uma vida que é e que ela adora.

TERCEIRO PLATÔ – Os sentidos segundo G. H.

Que sentidos são criados em posse de uma língua experimental? Como G. H. usa sua expressão de linguagem esquizofrênica para significar seu mundo? O objetivo deste platô é percorrer algumas noções que vão sendo criadas no decorrer de *A Paixão Segundo G. H.*. Se na segunda parte deste trabalho investigamos a forma que assume a linguagem esquizofrênica da protagonista, nesta gostaríamos de perceber como essa expressão de língua cria sentidos: amor, vida, esperança, verdade, alegria, paixão segundo G. H.. O exercício proposto neste capítulo é de apropriação, um desejo manifesto de maior aproximação com a protagonista do romance e com os valores que sua paixão evoca; o que se busca aqui é significar a experiência recorrendo a algumas noções que em seu itinerário são evocadas, sem nos fecharmos em conceitos estanques.

Elucidamos anteriormente que a protagonista de *A Paixão Segundo G. H.* cria para si uma mão desconexa para acompanhá-la durante seu itinerário. Seria o leitor, talvez, dono dessa mão decepada, capaz de seguir de mãos dadas com G. H. até o limite da significação e entrar num estado inexpressivo? Como seria esse movimento de leitura? Qual deve ser a atitude desse leitor que busca dar sentido àquilo que lê? Na posse de uma língua que quer dizer mais do que o código encerra, que quer desenraizar os significados dos seus significantes convencionados, G. H. nos convida a um movimento de desterritorialização do processo de atribuição de sentidos.

Mas também nas minhas visões puramente óticas, de uma cadeira ou de um jarro, sou vítima de erro: meu testemunho visual de um jarro ou de uma cadeira é falho em vários pontos. O erro é um dos meus modos fatais de trabalho. Sentei-me de novo na cama. Mas agora, olhando a barata, eu já sabia de muito mais. (APSGH, p. 112).

A protagonista afirma que é vítima de erro, que erra os significados e atribui sentidos que extrapolam o limite da estrutura significante: o testemunho visual daquilo que se convencionou chamar jarro ou cadeira – suas imagens – pode ser muito mais do que seus nomes querem traduzir. Na verdade o dilema de G. H. é uma via de mão dupla, pois ela não consegue encontrar uma forma capaz de traduzir a sua insólita experiência – muitos ou nenhum significante para o significado –, ao mesmo tempo em que sua tentativa de narração, seu discurso, que como uma crosta vai endurecendo, “nebulosa de fogo que se esfria em terra” (APSGH, p. 13), nos permite uma extrapolação semântica e até uma significação não prevista pela convenção – muitos significados para o significante. Seria essa conduta polissêmica dos

significantes e polimorfa dos significados, essa extrapolação do código de significação, um comportamento esquizofrênico?

Sempre a mesma aporia: a loucura cercada em sua estranheza, reificada para sempre em uma alteridade, não deixa de habitar nossa apreensão comum, sem qualidade, no mundo. Mas seria necessário ir ainda mais longe: a vertigem caótica, que encontra uma de suas expressões privilegiadas na loucura, é constitutiva da intencionalidade fundadora da relação sujeito-objeto. A psicose revela um motor essencial do ser no mundo (GUATTARI, 1992, p. 99).

Poderia ser a vertigem caótica o motor que move o processo de convenção dos significantes e significados? Seria loucura chamar de ‘jarro’ a coisa oca em que se colocam líquidos quando achamos que ela tem cara de ‘cadeira’? Os nomes então seriam fruto de um processo de aceitação coletiva do funcionamento língua e só não são expressão de loucura por convenção. É essa relação do sujeito e objeto que está em foco, relações de normalidade e loucura, convenção e experimentação, binarismos que não sustentam uma multiplicidade daquilo que se convencionou chamar de “verdade”. Se dizem por aí que a verdade é uma mentira bem contada, então a normalidade seria uma loucura convencionada.

G. H. parece claramente entrar em uma experiência de desterritorialização de algumas verdades que norteavam sua vida; como refletimos anteriormente, a protagonista, destituída da linguagem humana, procura narrar sua experiência em posse de uma língua experimental, a qual chamamos aqui de linguagem esquizofrênica. Porém, convém-nos pensar como ela poderia articular sentidos se o seu discurso é uma busca pelo silêncio, pela não nomeação e significação:

Mas é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande - porque a coisa nua é tão tediosa. (APSGH, p. 140).

Aqui nos cabe refletir se seria possível uma atitude de estar no mundo sem atribuir nomes às coisas, já que desde o Jardim do Éden esta é uma tarefa delegada ao homem. Talvez isso possa ser uma frustração de G. H. (também de Clarice), que não consegue representar sua experiência sem recorrer à velha forma da narrativa (língua), esta que é também a nomeação dos fatos e elementos que a compõe. Então se não há escapatória, G. H. precisa fatalmente usar uma expressão de linguagem, mesmo que inventada, para poder significar sua experiência e dar um nome a ela. Porém, ela afirma: “Sei que precisarei tomar cuidado para não usar superficialmente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de “uma verdade”” (APSGH, p. 12).

Todo o texto de *APSGH* nos parece uma nomeação, a falência de um estado de significação que prescindisse da língua e seus recursos de textualizações, a falência declarada de algo que não pôde se manter em sua conduta esquizofrênica e precisou tornar-se discurso e ser significado. No entanto, G. H. procura tomar cuidado para que sua língua experimental não seja territorializada e seus sentidos adquiram um “tom de verdade”. Essa também é nossa preocupação.

Todo esse trabalho se propôs à significação do discurso de G. H., em outras palavras: foi preciso interpretar, no sentido literal do termo, os sentidos criados pela linguagem esquizofrênica, caso contrário estas discussões não existiriam e ficariam apenas em um nível de experimentação de leitura, numa dicção sinestésica cuja expressão careceria, sempre, de tradução; como G. H., cortamos o enorme pedaço de carne – a visão dos loucos – em partes menores para que coubesse na boca; fatiamos o discurso da protagonista conforme as fomes e os dias, o dividimos em capítulos e nomeamos os seus gostos: fatalmente humanizamos novamente a linguagem. Porém, nossa preocupação maior é a de não territorializar sentidos e fechar interpretações acerca da visão de mundo de G. H.; antes gostaríamos de caminhar esquizofrenicamente com a personagem e não traduzir nossa experiência de leitura do romance, mas como isso se torna inviável em nossa língua humanizada, e mesmo assim ainda insistimos em tocar no acontecimento insólito de G. H., então que possamos, ao menos, não chamar as noções aqui abordadas de “verdades”, mas sim experimentá-las no funcionamento de *APSGH* e de outros textos clariceanos.

Neste ponto parece-nos operacional conectar essas discussões ao conto *Amor*, em especial, buscando encontrar linhas de fuga nesse texto que nos possibilitem perceber na experiência de Ana sentidos para *A Paixão Segundo G. H.*; no fundo o que buscamos aqui é agenciar textos, e propiciar um devir G. H. de Ana e um devir Ana de G. H., acreditando, assim, no caráter rizomático da produção desejante de Clarice Lispector. Como já afirmamos, nosso esforço de leitura será o de atribuir significados a algumas noções de *APSGH* mesmo sabendo que o caráter da linguagem que a protagonista cria sugere a experimentação de algumas ideias e não sua nomeação. O conto *Amor* nos ajudará nessa tarefa de experimentar a narrativa de G. H. e delinear o que a protagonista do romance entende por amor, vida, esperança, alegria, paixão.

Não na mesma proporção de *Amor*, mas guardadas suas devidas entradas, outros textos da autora também favorecem nossa abordagem.

3.1 Amor e Vida segundo G. H.

Dá-me a tua mão, não me abandones, juro que também eu não queria: eu também vivia bem, eu era uma mulher de quem se poderia dizer “vida e amores de G.H.”. (APSGH, p. 160).

As visões sobre amor e vida são, talvez, as imagens mais recorrentes formadas no universo clariceano, atribuindo à obra da escritora um caráter denso de questões existenciais e identitárias. Amor e vida são noções muito próximas para Clarice e sua estrita proximidade pode nos autorizar a perceber sentidos inusitados funcionando no comportamento das personagens dos textos da autora.

G. H. é confrontada com a revelação de que estava tão viva quanto uma barata e, pior, aquele inseto, núcleo pulsante, era a vida mais pura e de natureza mais elevada que sua humanidade; Ana e G. H. percebem que a vida que se manifesta ao seu redor em outras formas não humanas, imundas, selvagens era a representação de uma coisa neutra, inominável, inaudível, inexpressiva. Seria Deus esse cerne ininteligível que se manifesta nos seres do Jardim Botânico e da barata? Ana e G. H. experimentaram a possibilidade de comunhão com essa manifestação de vida (divina) e percebem que “ser” vivo está aquém da humanidade:

Eu fora obrigada a entrar no deserto pra saber com horror que o deserto é vivo, para saber que uma barata é a vida. Havia recuado até saber que em mim **a vida mais profunda é antes do humano** – e para isso eu tivera a coragem diabólica de largar os meus sentimentos. Eu tivera que não dar valor humano à vida para poder entender a largueza, muito mais que humana, do Deus (APSGH, p. 134. Grifo nosso).

A natureza da barata era muito maior que a de G. H. (Ibid., p. 95), assim como o Jardim Botânico era tomado por um rumor de vida neutra e selvagem, que deixou Ana extasiada. A forma de vida que ambas as protagonistas criaram para si as havia humanizado fora de sua natureza, que antes de tudo era material. “Ah, será que nós originalmente não éramos humanos? e que, por necessidade prática, nos tornamos humanos? isso me horroriza, como a ti.” (APSGH, p. 119). Ana e G. H. aproximaram-se de uma vida que não é regrada, não tem margens de significação e se manifesta sem o teor da linguagem humanizada; elas foram chamadas a tocar numa vida que é primeira, que está antes da formação das cidades e aldeias, antes da formação das primeiras tribos humanas e suas linguagens.

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. **Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de**

estanho e cobre - na era primeira da vida. Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos. (APSGH, p. 68, 69. Grifo nosso).

No conto *Amor*, Ana é descrita como alguém que, “no fundo, sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas” (A, p. 20). Como uma lavradora, ela plantara sementes a fim de cultivar sua forma de viver: “E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício” (Ibid., p. 19). Ana criara para si uma vida de mulher, dona de casa, mãe e esposa dedicada, plantou referentes para colher identificação.

Próximo a isso está a protagonista de *APSGH*, que construiu uma imagem social e sua preocupação estava em zelar pelo nome incrustado nas valises de sua vida: G. H., escultora, financeiramente independente, moradora de um apartamento de “cobertura” que representava sua posição nas altas camadas da sociedade; G. H. criou uma forma de viver, porque tinha pavor de ficar indelimitada (APSGH, p. 13). O que diferencia Ana de G. H. é que esta não criara para si uma vida tradicional de mulher como aquela, mas, ao contrário, negava esse estado socialmente esperado para o sexo feminino. “Quem sabe essa atitude ou falta de atitude também tenha vindo de eu, nunca tendo tido marido ou filhos, não ter precisado, como se diz, manter ou quebrar grilhões: eu era continuamente livre” (APSGH, loc. cit.). Sua recusa à identidade de mulher, esposa e mãe também pode ser percebida pela sua adesão ao aborto.

Porém, o que ambas as personagens tentam fazer é moldar aquilo o que elas acreditavam ser “suas vidas”, sempre em prol de uma sensação de controle e estabilidade, G. H. com suas esculturas, Ana com sua sementeira; para elas, vida era o que poderia ser moldado pela mão humana.

Em *APSGH* e *Amor* é significativa a recorrência das personagens ao abrigo do lar, ambiente que as territorializava em funções sociais estáveis. Gaston Bachelard (2003, p. 26) afirma que sem a casa o homem seria um ser disperso, já que esta o mantém protegido das tempestades do céu e das tempestades da vida; a casa é um ambiente controlado, fechado, um abrigo estável regido por leis de centralização, é o nosso território. Ana e G. H. buscam esse ambiente para que possam sentir-se seguras, localizar suas identidades, como se a imaginação construísse paredes com sombras impalpáveis para lhes reconfortar com a ilusão de proteção (Ibid., p. 25). Seria isso viver?

G. H. afirma que a vida que levava parecia ter um leve tom de pré-clímax, “era o que provavelmente me dava a segurança de quem tem sempre na cozinha uma chaleira em fogo baixo: para o que desse e viesse, eu teria a qualquer momento água fervendo” (APSGH, p. 27), como se a vida estivesse prestes a acontecer, a ferver. “Só que a água nunca fervera” e ela sempre esteve a “um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor” (APSGH, loc. cit.).

Ana, após experimentar da selvageria do Jardim Botânico, por um instante percebe que a vida sadia que levava parecia um modo moralmente louco de viver (A, p. 26); ela tricotava limites, “mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro” (Ibid., 23), mas isso foi arrebatado por um cego mascando chicletes na escuridão e do dique ruído vazou um fluxo intenso de vida neutra, vida potencialmente fecunda.

Assim como Ana que derruba sua bolsa de tricô e quebra os ovos das compras rotineiras, ao esmagar a barata, G. H. rompe sua casca, seu invólucro de escultora, mulher e humana.

Escuta, **diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos.** Não, não te assustes! certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que **o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente.** Só por isso é que, como pessoa falsa, eu não havia até então soçobrado sob a construção sentimentária e utilitária: meus sentimentos humanos eram utilitários, mas eu não tinha soçobrado porque **a parte coisa, matéria do Deus,** era forte demais e esperava para me reivindicar. O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida; se não lhe for dada a força dela mesma, então **ela rebenta como um dique rebenta - e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra.** Aí estava o grande perigo: quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra. (APSGH, p. 68, 69. Grifo nosso).

A barata viva, mas agonizante, propicia a G. H. a revelação de uma verdade inexorável. A protagonista percebe que o que ela entendia por vida era apenas a casca da ostra, viver estava sendo amar o invólucro da coisa que não era a coisa: ser humana, mulher, escultora e não ser viva, matéria. A protagonista percebe que suas sentimentaões, sua cultura, seus status, profissão e outros conceitos humanos criados pela linguagem davam-lhe uma sensação de vida em pré-clímax, um tom de pessoa falsa, que fazia dos sentimentos, utilitários até certo ponto, uma fuga daquilo que seria realmente viver. Porém, G. H. quer se desfazer desses invólucros criados, quer estar no mundo da maneira mais difícil: “que eu viva do germe do amor neutro, pois foi dessa fonte que começou a nascer aquilo que depois foi se

distorcendo em sentimentações a tal ponto que o núcleo ficou sufocado pelo acréscimo de riqueza e esmagado em nós mesmos pela pata humana” (APSGH, p. 61 – 62).

Voltar a esse núcleo, tocar na matéria do Deus sem a pata humana, linguagem que traduz e isola a experiência numa esfera inteligível, esse é o desejo de G. H., mas se ser vivo é mais que ser humano, então a pata humana novamente se mostra aleijada. A protagonista de *APSGH* quer se aproximar da barata esmagada expelindo sua vida branca e neutra sem uma atitude de compreensão pela linguagem que sufoca pelo acréscimo de riqueza das palavras humanas; ela quer amar a barata não pelas significações da língua, mas com um amor que seja neutro assim como o inseto o é.

Novamente, voltamos à discussão sobre como isso poderia ser feito se o próprio relato a que temos acesso é uma construção textual – narrativa. É esse o dilema de Rodrigo S. M. que quer descrever a vida de Macabéa, quer tocar em sua manifestação selvagem, elementar, jeito este de viver que não tem linguagem nem status cultural, mas para isso precisa inevitavelmente passar pelo código da língua. Então ele afirma:

Pretendo, como já insinuei, **escrever de modo cada vez mais simples**. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais, as informações sobre os personagens são poucas e não muito elucidativas, informações essas que penosamente me vêm de mim para mim mesmo, é **trabalho de carpintaria. Sim, mas não esquecer que para escrever não importa o quê o meu material básico é a palavra**. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases. É claro que, como todo escritor, tenho a tentação de usar termos suculentos: conheço adjetivos esplendorosos, carnudos substantivos e verbos tão esguios que atravessam agudos o ar em vias de ação, já que palavra é ação, concordais? **Mas não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro** - e a jovem (ela tem dezenove anos) e **a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência**. (HE, p. 14 – 15).

Diferente de Rodrigo, que é escritor e tem certa experiência ao tratar com a linguagem, G. H. não consegue fazer este trabalho de carpintaria, de escolher minuciosamente os adjetivos e substantivos, a fim de que a língua não se equivoque, pela avidez de suas significações, ao tentar captar a delicada e vaga existência da matéria do Deus. Ao contrário disso, é pela voracidade do código linguístico e pelo seu uso esquizofrênico que G. H. tenta se aproximar do núcleo de vida, normalmente tão adjetivado em discursos culturais, ideológicos, sociais, religiosos que criam invólucros. Falta a G.H. o amargo e comovente cinismo do escritor Rodrigo, experiente e fracassado diante do que vive e morre à sua revelia. É pela negação da ordem pré-determinada/territorializada dos elementos da língua, pela busca do silêncio utópico das significações linguísticas que G. H. tenta quebrar os envoltórios que

escondem a manifestação pura da vida, quebrar a casca da barata para ver o seu branco de dentro.

Ana passa por um processo muito parecido quando, ao deparar-se com um cego mascando chicletes no ponto de ônibus, deixa cair sua bolsa de tricô cheia de ovos. “Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam” (A, p. 22). A viscosidade das gemas dos ovos escorrendo pela rede de tricô (dispositivo de retenção manufaturado por Ana) pode ser associada à vida que foge do controle, que rompe a casca da objetividade, que é desterritorializada; a viscosidade do ovo representa a vida potencialmente capaz de ser moldada a quaisquer outras funções que não apenas de ser humano, mulher, mãe e esposa. É essa ausência de lei que assusta Ana: a selvageria do mundo.

Isso porque o que está dentro da casca é potencialmente vivo. Dentro de um ovo está o mistério de séculos e séculos, o óvulo potencialmente capaz de transformar-se em algo que se move, cacareja, cisca, come, defeca: a célula-tronco de uma galinha. G. H. quer quebrar também o invólucro que protege a célula-ovo das coisas; ao esmagar a casca da barata sabe que sua massa branca sendo expelida gradualmente é a vida daquele inseto, o que faz com que ele seja mais que uma casca, é o que move suas patas e, mais que isso, é o que o comunica com a vida do mundo, com aquilo que chamam de Deus.

E eu dera o primeiro passo: pois pelo menos eu já sabia que ser um humano é uma sensibilização, um orgasmo da natureza. E que, só por uma anomalia da natureza, é que, em vez de sermos o Deus, assim como os outros seres O são, em vez de O sermos, nós queríamos vê-Lo. Não faria mal vê-Lo, se fôssemos tão grandes quanto Ele. **Uma barata é maior que eu** porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua. (APSGH, p. 126. Grifo nosso).

Quebrar os invólucros que envolvem sua vida, os discursos sociais que fizeram com que G. H. fosse sendo um nome incrustado nas valises, faria com que sua subjetividade, que é pastosa como o branco da barata, viscosa como clara e gemas o são, pudesse vazar pelo dique arrebitado. O fluxo que dele sai é a vida mais pura, que não precisa de cultura, linguagem, valores para se manifestar enquanto vida; fluxo contínuo da vida de G. H. que é cortado pela máquina-língua, máquina-profissão, pelo seu papel social e cultural de escultora, máquina-humana, inexorável condição de humana e mulher. Não cortar o fluxo, ficar simplesmente dentro do rio apenas comungando potencialmente da realidade selvagem da vida, sem querer passar para a outra margem: isso seria, para G. H., realmente viver; seria equiparar-se a Deus, estar a sua altura, sê-Lo. É por esse motivo que a barata é de uma natureza muito maior.

Entretanto, é nesse movimento de destituir-se de invólucros que se encontra o grande conflito da personagem, porque “é pecado entrar na matéria divina” (APSGH, p. 143) e é um erro irremediável: estar no mundo apenas “sendo”, deixando as sólidas construções se desmantelarem na rigidez do ar, permanecer dentro do rio sem querer voltar a alguma margem – tudo isso desorganiza o mundo humano.

Mas por que não ficar dentro, sem tentar atravessar até a margem oposta? **Ficar dentro da coisa é a loucura.** Não quero ficar dentro, senão a minha humanização anterior, que foi tão gradual, passaria a não ter tido fundamento. E eu não quero perder a minha humanidade! ah, perdê-la dói, meu amor, como largar um corpo ainda vivo e que se recusa a morrer como os pedaços cortados de uma lagartixa. (APSGH, p. 144).

G. H. reconhece que esse estado perante a vida é socialmente rejeitado, pois a vida organizada humana previa, sim, a territorialização de valores, conceitos, funções e não se adequar a isso seria declarar abertamente a recusa à normalidade: loucura. Deleuze e Guattari (2010, p. 20) afirmam que o esquizofrênico sofre por estar desorganizado, padece ao voltar ao sistema de onde foi programado e perceber que não há mais encaixe para as suas significações. “– Adivinha-me, adivinha-me porque faz frio, perder os invólucros de lagosta faz frio. Esquenta-me com a tua adivinhação de mim, compreende-me porque eu não estou me compreendendo. Estou somente amando a barata. E é um amor infernal”. (APSGH, p. 115).

G. H. percebe que suas construções são estranhas a tudo o que ela mesma sabia de si, que lhe falta a compreensão daquilo que ela foi e agora, sem um passado que lhe sustente, não pode mais entender sua experiência. Isso acontece com Ana que, logo após ser desestruturada pela visão do cego, sente a rede de tricô áspera entre seus dedos, “não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo” (A., p. 22). Ana é completamente desterritorializada, perde o rumo, o trilho que a mantinha condicionada ao caminho diário de viver é partido, as compras no colo que diziam tanto de suas funções sociais perdem o significado.

Faz frio perder os invólucros de proteção identitária. Ana e G. H. agora precisam lidar com a vulnerabilidade da vida que se manifesta de forma latente e potente. A primeira desce do bonde com pernas débeis, cambaleantes, perdeu o rumo de casa, da vida que levava. A segunda é expulsa do seu lar, como se o quarto de Janair não fosse apenas mais um cômodo do imóvel, mas estivesse em outra realidade, “em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento” (APSGH, p. 37). Ambas as personagens perdem seus territórios estáveis de

significação e são forçadas pelo acaso epifânico a se destituírem de seus invólucros em favor de uma experiência de vida que fosse mais selvagem e intensa.

Ana, ao deixar o bonde, local do encontro com o cego mascarando chicletes, se depara com a vida no Jardim Botânico. A descrição desse ambiente é significativa pra se perceber como aquela mulher toma consciência sobre uma noção de vida que antes lhe era distante, uma forma de vida desordenada e espontânea.

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si. De longe via a aleia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho. Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. [...] De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais. [...] Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber. Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. **A crueza do mundo era tranquila.** O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos. Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o braço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — **era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.** As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. [...] As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela **vida mais fina do mundo.** (A, p. 24 – 25. Grifo nosso).

A vida do Jardim Botânico é a vida em estado bruto, acontecendo num contínuo presente vivífico, uma manifestação selvagem, não regrada, neutra e involuntária. Pelos portões daquele jardim, Ana entrou em contato com uma forma de vida não antes pensada pela sua vida de mulher regrada, ela via toda aquela vastidão do parque “com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo” (A, loc. cit.); Ana não precisa entender tudo ao seu redor, ela é apenas convidada a experimentar, cheirar, tocar, comungar do Deus ali presente nas folhas levadas pelo vento, nos insetos selvagens, na natureza impactante.

Assim como G. H. que percebeu o neutro artesanato da vida manifestada na barata (APSGH, p. 89), Ana sente o parque; experimenta a vida do cego que não precisa de visões da vida; sente o cheiro adocicado da natureza, sua decomposição profunda e perfumada; sob os pés a terra fofa; a mulher sentia nojo, e ela aspirava tudo aqui aquilo com delícia, porque era fascinante. Ana experimentou o profundo amor por viver, um amor cru e livre, mas que era perecível pela inexorabilidade da matéria: “o mundo era tão rico que apodrecia” (A, p. 25).

Assim como G. H. que, ao deparar-se com a barata, sente suas primeiras construções humanas ruírem e prevê o lento trabalho demoníaco que se fazia naquele quarto, Ana, com um leve mal-estar, percebe que caiu em uma emboscada: o movimento secreto do Jardim Botânico com sua crueza tranquila estava levando aquela mulher a renunciar sua humanidade, ou melhor, ela estava sendo assassinada, mas “o assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos” (A, loc. cit.).

No entanto, Ana precisa voltar para sua casa, para a vida que durante muito tempo foi “uma verdade”, ela não pode viver ali, pois “havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles...” (A., p. 26). Porém, ela sentia-se chamada ao Jardim Botânico como um lobisomem é chamado ao luar, estava sendo tentada instintivamente a seguir a trilha das formigas carregadoras de folhas que leva ao interior do formigueiro. Assim como Ana que feito uma mosca fora hipnotizada pela beleza e brilho dos tentáculos demoníacos de uma planta carnívora, G. H. quer permanecer no inferno da vida selvagem e intensa: “Eu já estava sabendo que esse inferno é horrível e é bom, talvez eu mesma quisesse ficar nele. Pois eu estava vendo a vida profunda e antiga da barata”. P. 113

Ana não vai ao extremo de sua desumanização, porque está muito enraizada na vida social que criara. Ela consegue resistir à tentação de dar a mão ao cego e entrar no formigueiro escuro e frenético, no rizoma de onde ela jamais conseguira sair ilesa de inúmeras ferroadas ardentes. Ela consegue pensar em meio a sua primeira experimentação do Jardim Botânico e, por isso, sabe o que lhe aconteceria se seguisse o caminho do cego, se abandonasse seu marido e filho, sua casa, a fim de viver para sempre naquele inferno selvagem e não humano: iria sozinha.

A forma viva daquele jardim era o estado mais intenso e neutro de vida que aquela mulher pôde experimentar, era um mundo de se comer com os dentes e “seu coração se enchera com a pior vontade de viver” (Ibid., p. 27), mas permanecer naquele parque ou seguir o cego era moralmente loucura. Sua experiência, assim como a de G. H., era de um amor intenso, mas perecível.

Ana volta para a sua casa, para sua vida regrada de mãe e esposa, mas se sente diferente, como se a vida do cego e do Jardim Botânico para sempre a tivessem mudado. A protagonista consegue perceber agora, simultânea à sua controlada vida doméstica, um rumor de vida selvagem:

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água - havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. **O mesmo trabalho secreto se fazia**

ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. **Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror.** [...] Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim (A, p. 29. Grifo nosso).

Em *A Paixão Segundo G. H.* temos o mesmo processo acontecendo com a protagonista, o que a aproxima da crueza da natureza, das manifestações não culturais daquilo que seria a vida. Deleuze e Guattari (2010, p. 15) afirmam que o esquizofrênico é também chamado de *homo natura*, pois se comunica inusitadamente com a essência natural das coisas. Assim, “homem e natureza não são como dois termos postos um em face do outro, mesmo se tomados numa relação de causação, de compreensão ou de expressão (causa-efeito, sujeito-objeto, etc.), mas são uma só e mesma realidade essencial do produtor e do produto”. O esquizo, segundo os autores, comunica-se com a natureza de maneira insólita e exponencial, aproximando-se da matéria para tocar em Deus pela experimentação do CsO, que registra tudo pela sua experiência esquizofrênica da permutação: “Raios, pássaros, vozes, nervos entram em relações permutáveis de genealogia complexa com Deus e com as formas divinas de Deus (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29 – 30).

G. H. tem seus invólucros quebrados e a sua manifestação material, o fluxo que vaza do dique rompido, mistura-se com a natureza selvagem do mundo e da barata imperantes já há muitos séculos da história. A personagem se sente chamada a sua primeira identidade, que se formou com as jazidas de petróleo e carvão, muito antes dos seres humanos caminharem sobre o solo, antes ainda dos dinossauros procriarem, a vida que estava dentro dela, a manifestação do Deus, estava presente numa barata imemorial; G. H. se sente no mesmo nível sensorial das coisas primeiras, dos seres inanimados e irracionais, revive a evolução das espécies, pois a mesma manifestação de vida que move seu corpo nos dias atuais é o que moveu as primeiras amebas tatataravós de todos nós.

Somos criaturas que precisam mergulhar na profundidade para lá respirar, como o peixe mergulha na água para respirar, só que minhas profundidades são no ar da noite. A noite é o nosso estado latente. E é tão úmida que nascem plantas. Em casas as luzes se apagam para que se ouçam mais nítidos os grilos, e para que os gafanhotos andem sobre as folhas quase sem as tocarem, as folhas, as folhas, as folhas - na noite a ansiedade suave se transmite através do oco do ar, o vazio é um meio de transporte. Sim, para nós não será o amor no deserto diurno: somos os que nadam, o ar da noite é encharcado e é adocicado, e nós somos salgados pois que suar é a nossa exalação. Há muito tempo fui desenhada contigo numa caverna, e contigo nadei de suas profundezas escuras até hoje, nadei com meus cílios inúmeros - eu era o petróleo que só hoje jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede. Sonâmbula como o petróleo que enfim jorra. (APSGH, p. 114).

É um amor pela vida primária e neutra, algo que nada tem a ver com sentimentalismo, que G. H. parece querer sentir. Todo esse estado pré-humano de querer tocar na identidade primeira das coisas tem a voracidade de um inferno, pois desterritorializa a protagonista da comodidade sentimental e ela é levada a experimentar um amor que não tem nome, nem gosto, nem forma. “Não, meu amor, não era bom como o que se chama bom. Era o que se chama ruim. Muito ruim mesmo. Pois, minha raiz, que só agora eu experimentava, tinha gosto de batata-tubérculo, misturada com terra de onde fora arrancada” (APSGH, p. 165).

G. H. deixa sua identidade una e inteligível, abandona seu nome gravado nas valises sociais e que era carregado de discursos que o sustentavam como um nome de mulher bem-sucedida, para experimentar o rizoma, que opera pela multiplicidade, que se espalha como grama sem direções pré-determinadas, que lhe confere vertigem e nojo quando não a sustenta em significações estáveis. Um minuto depois, G.H. já era não mais apenas uma, mas uma infinidade de seres, já que comungava da mesma vida de todos. Seu desejo ardente era de ter filhos, procriar-se como aquela barata velha já havia procriado uma centena de vezes, só assim ela garantiria sua verdadeira atualidade quando a jazida de petróleo, na qual ela estava sendo soterrada, jorrasse. “Pela primeira vez eu sentia com sofreguidão infernal a vontade de ter tido os filhos que eu nunca tivera: eu queria que se tivesse reproduzido, não em três ou quatro filhos, mas em vinte mil a minha orgânica infernalidade cheia de prazer” (APSGH, p. 120).

Aproximar-se da matéria viva das coisas é o ato fundamental de amor, significa aproximar-se da essência do Deus. Comer a massa branca da barata significa assimilar a vida em sua plenitude, comer Deus como em hóstia consagrada pelos cristãos, esperma vívido dos homens, núcleo da célula-ovo das coisas. Tocar, comungar, assimilar, comer a vida que se manifesta de forma crua e natural, a vida dos seres do Jardim Botânico, a massa branca da barata. Isso seria amor?

O amor é tão mais fatal do que eu havia pensado, o amor é tão inerente quanto a própria carência, e nós somos garantidos por uma necessidade que se renovará continuamente. **O amor já está, está sempre. Falta apenas o golpe da graça - que se chama paixão. O que estou sentindo agora é uma alegria. Através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo. Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei.** É um tal alto equilíbrio instável que sei que não vou poder ficar sabendo desse equilíbrio por muito tempo - a graça da paixão é curta. (APSGH, p. 171. Grifo nosso).

G. H. quer encontrar um nome que traduza esse estado em que se encontra, conjuntura de **ser** vivo, no presente do indicativo. “Eu, que antes vivera de palavras de

caridade ou orgulho ou de qualquer coisa. Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano - porque - porque amor é a matéria viva” (APSGH, p. 120). A linguagem novamente apresenta-se como um instrumento ineficaz para compreender seus sentidos, G. H. percebe que o estado de vida em que é chamada a adentrar não tem nome, não tem cor, nem gosto. Mas se amor é a matéria viva das coisas, então ela estaria sofrendo profundamente a Paixão, assim como a de Cristo, que amou profundamente a humanidade e, por amor, sacrificou-se.

A Paixão é o estranho golpe da graça, ato supremo de amar e, por amar, sacrificar. É a Ofélia que não suporta o amor pela manifestação involuntária daquele pintinho, Rodrigo S. M. que ama invejosamente Macabéa, Ana que abraça seu filho com amor intenso quase a ponto de machucá-lo. G. H. é tomada por um amor não-humano, sem moralidade sentimental: matar a barata e comê-la seria apenas um ínfimo ato perante a assombrosa aparição do amor.

Não posso fazer nada por você, barata. Não quero fazer nada por você. É que não se tratava mais de fazer alguma coisa: o olhar neutro da barata me dizia que não se tratava disso, e eu o sabia. Só que não estava suportando ficar apenas sentada e sendo, e então queria fazer. Fazer seria transcender, transcender é uma saída. Mas chegara o momento de não se tratar mais disso. Pois a barata não sabia de esperança ou piedade. Se ela não estivesse presa e se fosse maior que eu, com neutro prazer ocupado ela me mataria. Assim como o violento neutro de sua vida admitia que eu, por não estar presa e por ser maior que ela, que eu a matasse. Essa era a espécie de tranquila ferocidade neutra do deserto onde estávamos. (APSGH, p. 84 – 85).

Seria amor não ter pena da barata, pequeno inseto indefeso e machucado? O amor não-humano não prevê a compaixão e o perdão, simplesmente por não ser cultural. Não havia nada a ser feito pela barata, porque sua realidade selvagem não admitia a transcendência por valores humanos; sua única verdade era o limite do seu corpo arrebatado pelo guarda-roupa. Para amá-la, G. H. precisaria consumir o ato de superioridade material, só pelo assassinato completo do inseto é que a protagonista entraria definitivamente no estado instintual de vida.

Mas G. H. não quer matá-la definitivamente, quer comê-la, como as tribos canibais que faziam questão de saborear a carne dos prisioneiros corajosos a fim de assimilar-lhes as virtudes desejadas. Comer é comungar, fazer da carne de outrem sua própria carne, é um ato de amor maior: alimentar-se da vida, do Deus que dá em comida e bebida para ser alimento dos seus assassinos. G. H. é tomada por um amor infernal e a barata expõe sua massa branca em oferenda à sua algoz. “O inferno me era bom, eu estava fruindo daquele sangue branco que eu derramara” (APSGH, p. 93).

G. H. precisa então se desfazer dos conceitos humanos acerca do amor, pois para amar a barata precisa largar sua moralidade. Rodrigo S. M. também precisa aprender o

desapego humano para poder oferecer a Macabéa o mais tenro amor, mas é difícil, e ele luta para destituir-se da moralidade sentimental: “Ah pudesse eu pegar Macabéa, dar-lhe um bom banho, um prato de sopa um beijo na testa enquanto a cobria com um cobertor” (VER PÁGINA). Quando a nordestina está agonizando, assim como a barata, seu criador tenta fazer alguma coisa para salvá-la da realidade dura da morte:

O Destino havia escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta. Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge - como se foge da dor - em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda. Vou fazer o possível para que ela não morra. (HE, p. 81).

No entanto, Rodrigo sabe que nada pode fazer por aquela menina, que o amor neutro de viver não lhe permite piegas, piedade, caridade, compaixão. Como narrador de *A Hora da Estrela*, G. H. sabe que para amar profundamente é preciso se desumanizar e largar a moralidade que rege os conceitos humanos de amor e vida. “Mas agora, é nesta atualidade neutra da natureza e da barata e do sono vivo de meu corpo, que eu quero saber o amor. [...] Quero o tempo presente que não tem promessa, que é, que está sendo. Este é o núcleo do que eu quero e temo. Este é o núcleo que eu jamais quis” (APSGH, p. 87).

Amor seria, então, a relação íntima com a matéria viva do “agora”, do instante “já”, da vida que é em um contínuo presente. Porém, G. H se pergunta se seria o caso de emprestar o termo “amor” para designar todo esse estado selvagem de relação com a vida ou se não seria melhor procurar um outro nome, mais ele-mesmo. (APSGH, p. 86). Ela sabe que encontrar uma palavra que traduzisse a experiência seria territorializar aquilo que não precisa de um contexto para ser significado, caso contrário estaríamos recorrendo novamente à segurança dos discursos que nos conferem uma terceira perna paralisadora.

Terá sido o amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? foi isso? aquele horror, isso era amor? amor tão neutro que - não, não quero ainda me falar, falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna. (APSGH, p. 18).

G. H. vive uma situação de desterro, pois sua natureza humana exige-lhe identificar o mundo pelos nomes. Então, “Amor é quando não se dá nome à identidade das coisas?” (Ibid., p. 86). É que quando não se tem mais identidade a nomeação se torna um corpo vazio e sem órgãos, um estado de roubo ilícito e agressivo que aqui, pela contingência da língua, é chamado de amor neutro, dicção do inferno imoral. “Entendia eu que aquilo que eu

experimentara, aquele núcleo de rapacidade infernal, era o que se chama de amor? Mas - amor-neutro? Amor neutro” (Ibid., p. 133).

Esse sentido de amor é não corresponde ao discurso amoroso da nossa cultura herdeira do romantismo, pois somos condimentados pelas construções da língua que nos conferem sentidos estanques e normatizados. Um amor de rapacidade violenta e infernal não pode ser experimentado dentro dos moldes sociais que impõe regras de boa conduta, limites individuais, em que o ganho ilícito ou a agressividade são tratados como anomalias, julgados e condenados. Esse é o desafio de G. H.: libertar-se dos valores humanos para poder amar a barata incondicionalmente.

Eu já não queria fazer nada pela barata. Estava me libertando de minha moralidade - embora isso me desse medo, curiosidade e fascínio; e muito medo. Não vou fazer nada por ti, também eu ando de rojo. Não vou fazer nada por ti porque não sei mais o sentido de amor como antes eu pensava que sabia. Também do que eu pensava sobre amor, também disso estou me despedindo, já quase não sei mais o que é, já não me lembro. (APSGH, p. 86).

A protagonista precisa se igualar à barata para poder matá-la, comê-la sem culpa, sem moral, sem sentimentalização humana, pois na realidade crua da vida “a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata” (APSGH, p. 169). G. H. sabe que para tocar na matéria do mundo e sua selvageria era preciso largar seus valores, sua moral, sua cultura, sua língua e entrar na crueldade da matéria, só assim ela, ao comer a barata, poderá interpenetrar no mundo neutro do inferno. “Porque nesse fruir não havia piedade. Piedade é ser filho de alguém ou de alguma coisa - mas ser o mundo é a crueldade. As baratas se roem e se matam e se penetram em procriação e se comem num eterno verão que anoitece - o inferno é um verão que fervilha e quase anoitece” (Ibid., p. 123).

Talvez essa percepção esquizofrênica da vida seja mesmo insuportável de viver, por isso G. H. decide contar sua experiência e voltar ao mundo dos homens representado pela linguagem, mesmo que agora sua expressão na língua não seja mais tradicional. O mundo tão vivo e infernal experimentado era a manifestação do inexpressivo, era a aparição mais intensa do amor, era o mais nojento e encantador estado de vida, era o Deus que as religiões sempre buscaram. A protagonista sabe que largando todos os seus valores ela estaria à altura da barata e, assim, poderia estar à altura do Deus, tocá-Lo, sê-Lo.

O inferno pelo qual eu passara - como te dizer? - fora o inferno que vem do amor. Ah, as pessoas põem a ideia de pecado em sexo. Mas como é inocente e infantil esse pecado. O inferno mesmo é o do amor. Amor é a experiência de um perigo de pecado maior - é a experiência da lama e da degradação e da alegria pior. Sexo é o susto de uma criança. Mas como falarei para mim mesma do amor que eu agora sabia? É quase impossível. É que no neutro do amor está uma alegria contínua,

como um barulho de folhas ao vento. E eu cabia na nudez neutra da mulher da parede O mesmo neutro, aquele que me havia consumido em pernicioso e ávida alegria, era nesse mesmo neutro que eu agora ouvia outra espécie de alegria contínua de amor. O que é Deus estava mais no barulho neutro das folhas ao vento que na minha antiga prece humana. (APSGH, p. 133).

Mas toda essa experiência não era o paraíso com seus valores culturais embutidos pelas religiões, mas ao contrário, por esses discursos, era o inferno, com sua multiplicidade experimental, sua não linearidade, não centralidade. “E era um inferno, aquele, porque naquele mundo que eu vivia não existe piedade nem esperança” (APSGH, p. 101); o que nos livra do inferno é a esperança, é o que nos transcende, que nos tira da realidade dura e neutra das coisas. A linguagem é o exercício dessa esperança.

Seria esse o pecado original que carregamos em nossas costas sem ao menos saber por que pecamos? Querer conhecer a raiz das coisas, questionar os valores impostos, tocar no Deus que é a origem da vida. “O pecado renovadamente original é este: tenho que cumprir a minha lei que ignoro, e se eu não cumprir a minha ignorância, estarei pecando originalmente contra a vida” (APSGH, p. 96). G. H. sabe que a barata não segue nenhuma lei e para igualar-se a ela era preciso aceitar outra moral, outras regras e preceitos não humanos.

Ah, o amor pré-humano me invade. Eu entendo, eu entendo! A forma de viver é um segredo tão secreto que é o rastejamento silencioso de um segredo. É um segredo no deserto. E eu certamente já sabia. Pois, à luz do amor de duas baratas me veio a lembrança de um amor verdadeiro que eu tivera uma vez e que não sabia que tivera - pois amor era então o que eu entendesse de uma palavra. Mas há alguma coisa que é preciso ser dita, é preciso ser dita. (APSGH, p. 116)

A protagonista quer dizer, usando a língua, que ama a barata, e é um amor como o de Deus que não pode tocar no homem sem esmagá-lo, pois Ele é maior que a realidade humana. Se fôssemos à altura de Deus, poderíamos criá-lo e destruí-lo. Com espanto G. H. é tomada por essas reflexões:

Mas agora, que eu sabia que minha alegria fora o sofrimento, eu me perguntava se estava fugindo para um Deus por não suportar minha humanidade. Pois precisava de alguém que não fosse mesquinho como eu, alguém que fosse tão mais largo do que eu a ponto de admitir a minha desgraça sem usar sequer a piedade e o consolo - alguém que fosse, que fosse! e não, como eu, uma acusadora da natureza, não como eu, uma espantada pela força de meus próprios ódios e amores. (APSGH, p. 132).

Criamos um Deus humano para poder tocá-lo e matá-lo, de igual para igual: amar a Deus sem piedade transcendente, amá-lo em suas últimas circunstâncias, sem moral humana, sem compaixão, sem apelos sentimentais; amar a Deus sobre todas as coisas, como previra o primeiro mandamento que Ele mesmo instituiu. “Também se pode violentar Deus diretamente, através de um amor cheio de raiva. E Ele compreenderá que essa nossa avidez

colérica e assassina é na verdade a nossa cólera sagrada e vital, a nossa tentativa de violentação de nós mesmos” (APSGH, p. 152), porque “Ele queria que eu fosse o seu igual, e que a Ele me igualasse por um amor de que eu não era capaz” (Ibid., p. 126) . Mas é um amor infernal dilacerar a carne do Deus para saber do que ele é feito, para experimentar o seu sangue rubro e vivo; e ele se oferecia lânguido em favor do conhecimento dos homens: comam a minha carne, bebam o meu sangue, eis que permanecerem convosco sempre, até o fim dos tempos, porque já estive com os homens desde os primórdios.

Estávamos nós à altura de Deus ou Ele que se rebaixou para nos tocar? Jesus só se ofereceu como um cordeiro, uma barata, em sua Paixão por não conhecer a esperança ou a piedade? É que ele já foi maior que os homens e os matou com neutro prazer e sem nenhuma culpa, afogados no dilúvio, fulminados por não entenderem que o Deus não admite a piedade⁵⁰. Assim, o violento neutro de Sua vida admitia que os homens, por não aguentarem sua humanidade e quererem estar à Sua altura, pudessem matá-lo. Essa era a lei do deserto selvagem em que G. H. e os homens se encontravam (APSGH, p. 84 – 85).

O último ato de G. H foi assimilar, pela boca, a matéria da barata, esta que ia se oferecendo aos poucos como uma bisnaga de pasta de dentes que vai sendo espremida. Aqui podemos nos remeter ao conto *Uma História de Tanto Amor*, cuja protagonista, uma ingênua menina apaixonada por galinhas, é levada ao ato último de amar. Mesmo horrorizada com o assassinato de Petronilha – uma de suas aves preferidas – aquela menina aprende uma preciosa lição em meio à decepção da morte. Dizia sua mãe: “– Quando a gente come bichos, os bichos ficam mais parecidos com a gente, estando assim dentro de nós. Daqui de casa só nós duas é que não temos Petronilha dentro de nós. É uma pena” (UHTA, p. 142)⁵¹.

Foi então que a personagem experimenta um outro tipo de amor para com suas galinhas, um afeto de cuidado menos sentimental e humano. Pedrina, secretamente sua ave preferida, morreu de morte morrida, mas quando a menina a viu tremendo no quintal ardente de sol embrulhou-a num pano escuro e depois a colocou em cima dos tijolos quentes de um fogão externo da fazenda onde morava. A frieza do ato não revela crueldade, mas amor profundo pela matéria agonizante.

A menina cresceu um pouco e o seu amor amadureceu. Eponina, sua nova galinha, foi comida sem dó, nem piedade e a protagonista a saboreou mais do que o resto da família, “comeu sem fome, mas com um prazer quase físico porque sabia agora que assim Eponina se

⁵⁰ Aqui nos referimos ao episódio da Arca de Noé e, também, à história de Uzá, que foi fulminado por querer salvar a Arca da Aliança de uma queda.

⁵¹ Uma história de tanto amor. In: Felicidade Clandestina (LISPECTOR, 1998, p. 140 – 143).

incorporaria nela e se tornaria mais sua do que em vida” (UHTA, p. 143). Prepararam o prato ao molho parto, no qual, como se sabe, é utilizado o sangue do animal. Como “num ritual pagão que lhe foi transmitido de corpo a corpo através dos séculos”, a menina comeu a carne e bebeu o sangue da sua amada amiga e o fez com tanta delícia que até sentia ciúmes de quem também comungava da mesma mesa.

Esse é o caminho do calvário: dar-se em comida e bebida aos seus amados, caminho de agonia, de destituição, de desprender-se da moralidade humana e experimentar o gozo mais infernal do amor: o sangue que escorre, a carne branca que é expelida, pregada, esmagada. G. H. é Ofélia que não aguenta a aturada presença vívida daquele pinto e o abate movida de amor intenso; é Ana que aperta seu rebento nos braços quase a ponto de machucá-lo, amando-o voluntária e selvagemmente; G. H. é como a menina que tem grande capacidade de amar e deseja orgiasticamente sentir o gosto da identidade das coisas (APSGH, p. 102), provar da matéria da barata para assimilá-la; comendo-a G. H. estaria amando profundamente, fazendo sua massa branca nela se incorporar: sentimento de posse e pertencimento, amor de barata, de Deus, amor em vida selvagem manifestado.

Sua moralidade humana, que regulava suas funções sociais, se quebrou como os ovos de Ana e de dentro dela vazou a vida viscosa, núcleo potencial de uma galinha. Ofélia e aquela menina de *Uma História de Tanto Amor* queriam talvez tocar na célula-ovo, esta que abriga toda a viscosidade da vida, núcleo protecional do amor; Ana experimentou esse toque e teve nojo ao ver as gemas amarelas escorrendo pelos vãos da sua vida tricotada. Todas quebraram o invólucro que as separava do Deus, mas apenas G. H. foi ao ápice da experimentação e, sem compaixão pela barata presa pela cintura, pela porta da danação, comeu selvagemmente a vida e foi comida por ela (APSGH, p. 119).

O ritual do amor como uma selvageria promove um agenciamento entre o eu e o outro de modo a compor um Corpo sem Órgãos, pois não se trata mais o amor como sentimento previsível, mas de uma inauguração de experiência e conexão. Amor-dor-prazer. G. H. sofre profundamente sua desterritorialização da natureza cultural humana; a barata se entrega lânguida como uma célula de Deus pronta para ser comida feito hóstia. Esquizofrenicamente, os devires e agenciamentos de G. H. a levam a criar uma nova noção para o que seria vida e amor e assim delatar o fato experienciado. “Foi preciso a barata me doer tanto como se me arrancassem as unhas – e então não suportei mais a tortura e confessei, e estou delatando” (APSGH, p. 115).

G. H. lembra-se que já havia experimentado esse amor insólito quando, como uma barata, foi esmagada pela cintura, abortando a vida que em seu ventre crescia:

Durante as intermináveis horas em que andara pelas ruas resolvendo sobre o aborto, que no entanto já estava resolvido com o senhor, doutor, durante essas horas **meus olhos também deviam estar insossos. Na rua eu também não passava de milhares de cílios de protozoário neutro batendo, eu já conhecia em mim mesma o olhar brilhante de uma barata que foi tomada pela cintura.** Caminhara pelas ruas com meus lábios ressecados, e viver, doutor, me era o lado avesso de um crime. Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move. (APSGH, p. 91).

G. H. se sente à altura da barata, com seus milhares de cílios de protozoário neutro, mas as baratas não têm moralidade alguma, elas “se roem e se matam e se penetram em procriação e se comem num eterno verão que anoitece” (APSGH, p. 123). Assim, como uma cadela que come seus filhotes recém-nascidos, G. H. sem culpa ou piedade matou o filho que ainda nem se mexia em seu ventre; lembra-se de quando havia se decidido pelo aborto que ficara resolvendo sobre a atitude já resolvida, deitada na cama se remoendo sem pensar. Seria isso amor pelo filho desconhecido?

Se era, então amor é muito mais que amor: amor é antes do amor ainda: é plâncton lutando, e a grande neutralidade viva lutando. Assim como a vida na barata presa pela cintura. O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era a minha raiz mais profunda e mais viva - eu olhei a barata e sabia. (APASGH, p. 91).

A protagonista percebe que era esse o grande mistério do silêncio que ela sempre rejeitou e que sua vida social/cultural/humana sempre esteve a “um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor (APSGH, p. 27). Mas para chegar a esse estado, ela não pôde passar pelos portões do Jardim Botânico sem antes deixar para trás seus atributos humanos controladores, como a linguagem e suas sentimentaões traduzidas em termos suculentos. Antes de entrar na selvageria do mundo era necessário passar pelo cego e sua escuridão e deixar para trás os sentidos pré-determinados pela língua em favor de uma experimentação inusitada da vida que se manifesta involuntariamente: “É que adivinhamos o prazer”. Como cegos que tateiam, nós pressentimos o intenso prazer de viver” (ASPGH, p. 152). Para ver verdadeiramente a vida é preciso perder a visão humana das coisas:

Estou mais cega do que antes. Vi, sim. Vi, e me assustei com a verdade bruta de um mundo cujo maior horror é que ele é tão vivo que, para admitir que estou tão viva quanto ele - e minha pior descoberta é que estou tão viva quanto ele - terei que alçar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal. (Ibid., p. 20).

G. H., assim como Ana que mergulha na multiplicidade do Jardim Botânico, é chamada a comungar do nó vital, do germe primeiro que o Deus pariu. A vida é um estado de rizoma incontrolável e o desejo de G. H é tocar na primeira semente que originou o vasto gramado que reveste o mundo.

O que existe, e que é apenas um pedaço de coisa, no entanto tenho de pôr a mão nos olhos contra o opaco dessa coisa. Ah, a violenta inconsciência amorosa do que existe ultrapassa a possibilidade de minha consciência. Tenho medo de tanta matéria - a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente. O que existe bate em ondas fortes contra o grão inquebrantável que sou, e este grão rola entre abismos de vagalhões. De que sou eu a semente? Semente de coisa, semente de existência, semente desses mesmos vagalhões de amor- neutro. Eu, pessoa, sou um germe. O germe é apenas sensível - esta é a sua única particular inerência. O germe dói. O germe é ávido e esperto. Minha avidez é a minha mais inicial fome: sou pura porque sou ávida. Do germe que sou, também é feita esta matéria alegre: a coisa. Que é uma existência satisfeita em se processar, profundamente ocupada em apenas se processar, e o processo vibra todo. Esse pedaço de coisa dentro do escrínio é o segredo do cofre. E o próprio cofre também é feito do mesmo segredo, o escrínio onde se encontra a joia do mundo, também o escrínio é feito do mesmo segredo. (APSGH, p. 139).

A semente é um agenciamento, é potencialidade. De um instante pra outro pode romper sua crosta, seu invólucro, seu escrínio, e rebentar a joia do mundo que é a sua matéria de dentro. G. H se sente chamada a comungar desse nó vital, se sente parte do germe, semente da coisa, parte do Deus. Porém, tudo isso é algo indizível, um cofre que não tem código humano de abertura, sua codificação é a natureza da própria coisa que ele guarda; para fazer a semente rebentar é necessário deixar de entender sua senha de acesso e passar a sê-la, pois a violenta inconsciência amorosa do que existe ultrapassa a possibilidade da consciência, está apenas no nível da existência presente.

Isso porque o estado neutro da vida não pode ser expresso, codificado e entendido. “Não tenho palavras para exprimir, e falo então em neutro. Tenho apenas esse êxtase, que também não é mais o que chamávamos de êxtase, pois não é culminância. Mas esse êxtase sem culminância exprime o neutro de que falo”. (APSGH, p. 160). A vida em estado de rizoma não tem ponto culminante, apenas intensidade, êxtase. G. H. começa a entender a dinâmica da coisa, que o Deus só lhe será acessível quando ela for capaz de sê-Lo em intensidade vibrante de matéria branca de humanidade esmagada, quando ela conseguir tocar a barata sem moralidade e assimilá-la como célula-tronco potencialmente viva.

Eu estava em pleno seio de uma indiferença que é quieta e alerta. E no seio de um **indiferente amor**, de um indiferente sono acordado, de uma dor indiferente. De um Deus que, se eu amava, não compreendia o que Ele queria de mim. Sei, **Ele queria que eu fosse o seu igual, e que a Ele me igualasse por um amor de que eu não era capaz. Por um amor tão grande que seria de um pessoal tão indiferente -**

como se eu não fosse uma pessoa. Ele queria que eu fosse com Ele o mundo. Ele queria minha divindade humana, e isso tivera que começar por um despojamento inicial do humano construído. (APSGH, p. 126. Grifo nosso).

G. H estava sendo chamada a amar a vida, a amar a Deus sobre todas as coisas, amar o inumado de si, matéria porosa e esbranquiçada, sua infernalidade. Ela sabia que, se chegasse a esse estado de amor, o Deus viria até ela para, em êxtase infernal, tocá-la. Esse era o clímax que a personagem sempre ansiou, o momento em que a água da chaleira ferveria e ela poderia entrar dentro da rizomática raiz das coisas. É o que ela quer, deseja, precisa.

O movimento em direção à barata é um ato de autoconhecimento, é um provar-se, desvendar o inexpressivo silêncio das suas fotografias. Porém, é com a dor de um assassinato que a protagonista entende que jamais poderá tocar na “verdade” das coisas, que seu inexpressivo sorriso só revela algo que, por ser inexpressivo, não pode ser expresso. Tentar dizê-lo seria novamente territorializar sentidos paralisadores de uma terceira perna.

Mas o que nos move é o desejo comunicado pela necessidade, é assim que as máquinas funcionam, mesmo que avariadas. Na verdade, segundo Deleuze e Guattari (2010, p. 49), “as máquinas desejantes não param de se desarranjar enquanto funcionam, e só funcionam desarranjadas” (HE, p. 49) e é por esses lapsos de funcionamento que surge a necessidade de prorrogação; é pela ausência de resposta que a pergunta se perpetua.

É que, quando amávamos, eu não sabia que o amor estava acontecendo muito mais exatamente quando não havia o que chamávamos de amor. O neutro do amor, era isso o que nós vivíamos e desprezávamos. Estou falando é de quando não acontecia nada, e, a esse não acontecer nada, chamávamos de intervalo. Mas como era esse intervalo? (APSGH, p. 118).

O neutro do amor é a manifestação de um intervalo, é quando os sentidos se esvaem e pela ruptura dinâmica do silêncio fica-se na coisa neutra odiosa, que não tem gosto, nem cheiro, nem cor: insípido néctar, gota de chuva, leite materno, coisa opaca, massa branca, neutra e insossa, som inaudível e atonal. Porém, G. H. sabe que não se pode permanecer nesse estado, é loucura, Corpo pleno e sem Órgãos. Por isso as máquinas voltam a se mover por desejo de conexão, funcionar conectadas umas às outras, sem estagnar, mas também há nelas linhas de fuga e desligamento, hiatos e avarias, e o ciclo vicioso do funcionamento da vida recomeça.

Tudo funciona ao mesmo tempo nas máquinas desejantes, mas nos hiatos e rupturas, nas avarias e falhas, nas intermitências e curtos-circuitos, nas distâncias e fragmentações, numa soma que nunca reúne suas partes num todo. É que, nelas, os cortes são produtivos, e são, eles próprios, reuniões. As disjunções, enquanto

disjunções, são inclusivas. Os próprios consumos são passagens, devires e revires. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 61 – 62).

O amor é a manifestação do hiato do funcionamento da vida, é a linha sub-reptícia que foge do sistema para fazê-lo recomeçar. Na teoria musical, a fuga representa uma expressiva construção sonora, mas só acontece pela desorganização da linha melódica padrão. De acordo com Roland de Candé (apud DINIS, 2001), a fuga é:

Forma que provém do cânone; mas é ao mesmo tempo mais livre e mais erudita. Reconhece-se nas vozes que ‘entram’ umas a seguir às outras sobre um mesmo tema (chamado ‘sujeito’) [...] Chama-se ‘exposição’ a apresentação do sujeito nas diferentes vozes, geralmente, de um tema secundário, chamado ‘contra-sujeito’. Há várias exposições por episódios mais livres chamados ‘divertissements’. A última exposição chama-se ‘stretta’ (do italiano stretto: cerrado), porque as vozes entram em intervalos apertados cerrando-se contra as outras.

Fuga é a repetição sobreposta de um trecho da linha melódica, o que cria uma sensação de continuidade infinda. Em outras palavras, é uma “brincadeira” de repetição contínua que embaralha o código musical, mesmo mantendo sua harmonia, e desafia seus intérpretes a se manterem no foco em meio ao caos; é a antiga brincadeira de Frère Jacques em que um dos cantores espera a música começar para sobrepor sua voz ao cantor que está antecipado. Johann Sebastian Bach foi um dos mestres nesse recurso e sua obra intitulada O Cravo Bem Temperado é, talvez, o mais completo exemplo de como a fuga pode construir uma rica construção sonora. Compostas de prelúdios e fugas, as peças escritas para piano solo de O Cravo Bem Temperado provaram que era possível um único instrumento perpassar os 24 tons menores e menores em uma mesma afinação. “Ainda, demonstra amplas possibilidades composicionais inerentes ao prelúdio e à fuga e, praticamente, incontáveis processos de deslocamento tonal por entre centros harmônicos distintos” (BENTO, 2005, p. 206).

Voltando a Deleuze, Guattari e Lispector, fuga pode ser entendida como uma readequação da máquina desejante, também o seu lapso, sua avaria, o que faz com que o sistema continue funcionando por desejo e precisão. Precisar é o contínuo movimento mundo, é o que nos mobiliza, nos adéqua e nos conecta a outras máquinas capazes de suprir a carência de uma falta. “Precisar não acaba nunca pois precisar é a inerência de meu neutro [...] é aumentar infinitamente o pedido que nasce da carência” (APSGH, p. 149).

Precisar é uma linha de fuga da máquina que deseja e é só pela sua avaria e desorganização que ela se conecta às linhas de fuga de outros rizomas, sobrepõe a sua voz às demais e procura assim criar sentido. Para G. H., esse é o movimento do amor, pois “precisar é sempre o momento supremo” de revelar a carência da vida: “bem-aventurados os pobres de

espírito porque deles é o dilacerante reino da vida” (APSGH, p. 153), bem-aventurados são os necessitados e desejosos, pois serão agenciados.

É esse o intervalo, exatamente o lado avesso do conceito popular do sentimento do amor, que a vida, segundo G. H., acontece. O tédio, o lado inexpressivo de sua existência, aquilo que involuntariamente ela sempre quis conhecer, aquilo que era sua ligação cega e direta com a manifestação divina estava no tedioso intervalo das coisas.

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio. (APSGH, p. 97).

É nesse intervalo tedioso que se encontra a vida, local em que Deus escolheu para descansar no sétimo dia da sua eternidade. Mas entender não nos faz felizes, ao contrário, nos isola pela comiserção dirigida a nós mesmos. G. H. encontra-se sozinha diante da matéria de Deus, sozinha perante a vida, não tem mais os discursos alheios capazes de sustentar sua identidade, está à beira do abismo da neutralidade; assim como Ana, G. H. entrou na cegueira do mundo, que é justamente o seu ponto êxtase e intenso, a ligação com a identidade primeira da vida.

Solidão é ter apenas o destino humano. E solidão é não precisar. Não precisar deixa um homem muito só, todo só. Ah, precisar não isola a pessoa, a coisa precisa da coisa. [...] Ah, meu amor, não tenhas medo da carência: ela é o nosso destino maior. O amor é tão mais fatal do que eu havia pensado, o amor é tão inerente quanto a própria carência, e nós somos garantidos por uma necessidade que se renovará continuamente. (APSGH, p. 170).

É isso que faz a vida acontecer, pelo desejo, necessidade, amor. O ciclo da vida se dá nessa dinâmica: a matéria nasce, cresce, envelhece e morre pra que nova vida neutra nasça; é a lei do Jardim Botânico em que a matéria está apodrecendo para fertilizar a terra e propiciar o nascimento do novo broto; a semente que morre esmagada pela terra e arrebatada pelo seu núcleo; a barata que é espremida para batizar G. H., neófito participante da vida. É preciso matar a Deus para que ele ressuscite.

Esse é o amor maior: dar a vida pelos seus amados. Porém, esse entregar-se em oblação não é sustentado pelo discurso moral da salvação, mas sim por instinto protecionista e de sobrevivência; os seres se matam e se comem e se protegem e se doam por diligência da realidade da vida, não por moralidade ou reconhecimento. A Paixão de G. H., diferentemente

da Paixão de Cristo, não é o anúncio de uma redenção divina, não há herói nem salvador, embora haja uma mulher e uma barata sofrendo dores por estarem vivas, antes *APSGH* anuncia que a vida é antes de tudo matéria sensível, que nasce, cresce, envelhece e expelle sua massa branca em favor do renascimento de outras formas vivílicas.

É nesse ciclo que a matéria de G. H. e da barata se inserem, ciclo de precisão e de desejo, onde as máquinas desejantes se conectam umas às outras para fazer a grande usina funcionar. Pensar na lei da vida sem os conceitos moralizantes dos discursos ideológicos dos homens é desterritorializar os sentidos e as identidades, é colocar-se no avesso da normalidade, já que “a esquizofrenia é o processo da produção do desejo e das máquinas desejantes” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 41).

Mas agora sei de algo horrível: sei o que é precisar, precisar, precisar. E é um precisar novo, num plano que só posso chamar de neutro e terrível. É um precisar sem nenhuma piedade pelo meu precisar e sem piedade pelo precisar da barata. Estava sentada, quieta, suando, exatamente como agora - e vejo que há alguma coisa mais séria e mais fatal e mais núcleo do que tudo o que eu costumava chamar por nomes. Eu, que chamava de amor a minha esperança de amor. Mas agora, é nesta atualidade neutra da natureza e da barata e do sono vivo de meu corpo, que eu quero saber o amor. (APSGH, p. 86 – 87).

G. H. quer ir adiante nesse processo de (re)conhecimento da vida, quer entrar no estado cego e indizível onde os nomes já não são capazes de sustentar os significados. Porém, ela sabe que a linguagem, a palavra e a forma, é tábua onde ela boiará sobre os vagalhões da mudez (Ibid., p. 18), é seu destino humano incurável. Por isso, no capítulo 24 (p. 138) a personagem recorre a uma espécie de oração expressando seu desejo em tocar no nó vital, no incompreensível, neutro e opaco tecido da vida, mesmo sabendo que esse núcleo é envolto em invólucros, é um miligrama de *radium* na proteção da escuridão.

A coisa para mim terá que se reduzir a ser apenas aquilo que rodeia o intocável da coisa? Meu Deus, dá-me o que fizeste. Ou já deste? e sou eu que não posso dar o passo que me dará o que já fizeste? O que fizeste sou eu? e não consigo dar o passo para mim, mim que és Coisa e Tu. Dá-me o que és em mim. Dá-me o que és nos outros, Tu és o ele, eu sei, eu sei porque quando toco eu vejo o ele. Mas o ele, o homem, cuida do que lhe deste e envolve-se num invólucro feito especialmente para eu tocar e ver. E eu quero mais do que o invólucro que também amo. Eu quero o que eu Te amo. Mas eu só havia encontrado, além do invólucro, o próprio enigma. E tremia toda por medo do Deus. Tremo de medo e adoração pelo que existe. O que existe, e que é apenas um pedaço de coisa, no entanto tenho de pôr a mão nos olhos contra o opaco dessa coisa. Ah, a violenta inconsciência amorosa do que existe ultrapassa a possibilidade de minha consciência. Tenho medo de tanta matéria - a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente. O que existe bate em ondas fortes contra o grão inquebrantável que sou, e este grão rola entre abismos de vagalhões tranquilos de existência, rola e não se dissolve, esse grão-semente. (APSGH, p. 138 - 139).

G. H. assume sua natureza-matéria, pois sabe que só depois de se transformar em semente capaz de ser arrebetada pela lei de Deus é que poderá comungar da vida que é o Deus. Largar seus próprios invólucros para se aproximar do minério radioativo, que destrói e corrói as mucosas, é a loucura manifestada, mas seria tocar na primeira manifestação de vida, no cerne de todas as coisas, matéria primeira que esteve na formação do mundo, barata pré-história, carvão e petróleo, *radium* intenso que só sabe amar o mundo ao seu redor pela destruição inexorável que sua matéria causa. “Então ouvem-se os grilos molhados” (APSGH, loc. cit.).

É que a matéria do Deus é insuportável, por isso precisa ficar imersa em um escuro tranquilo, porque tememos o divino, não aguentamos sua manifestação crua e tediosa, precisamos por a mão nos olhos, porque não aguentamos olhar cara a cara para a coisa. “Ah, a violenta inconsciência amorosa do que existe ultrapassa a possibilidade de minha consciência” (APSGH, loc. cit.); G. H. não entende toda sua experiência, tudo isso é devastador demais, simples demais para ser entendido. É que a matéria do Deus, o nó vital vibra intensamente “agora”, na atualidade, forçando seus invólucros, quebrando seus conceitos pra que se arrebet a casca humana e vaze a viscosidade branca e neutra da vida.

E no soluço o Deus veio a mim, o Deus me ocupava toda agora. Eu oferecia o meu inferno a Deus. O primeiro soluço fizera - de meu terrível prazer e de minha festa - uma dor nova: que era agora tão leve e desamparada como a flor de meu próprio deserto. As lágrimas que agora escorriam eram como por um amor. O Deus, que nunca podia ser entendido por mim senão como eu O entendi: me quebrando assim como uma flor que ao nascer mal suporta se erguer e parece quebrar-se. (APSGH, p. 131).

G. H. se aproxima do Deus e é arrebetada por ele, quebrada como uma flor no meio ao deserto. Seria sua humanidade sendo desterritorializada, arrancada da terra em que fora plantada? Estando ao nível de Deus ela poderia entedê-lo e é com lágrimas de puro amor que ela experimenta o deserto e o seu inferno, estava vendendo sua alma, fazendo o pacto profundo com a vida. G. H. entra no estado de rizoma, percebe que Deus e todas as coisas vivas que Ele é exigem-na num constante estado de permuta, conexão, intertroca.

Ele deixa. (Ele não nasceu para nós, nem nós nascemos para Ele, nós e Ele somos ao mesmo tempo.) Ele está ininterruptamente ocupado em ser, assim como todas as coisas estão sendo, mas Ele não impede que a gente se junte a Ele e, com Ele, fique ocupado em ser, numa intertroca tão fluida e constante - como a de viver. Ele, por exemplo, Ele nos usa totalmente porque não há nada em cada um de nós de que Ele, cuja necessidade é absolutamente infinita, não precise. Ele nos usa, e não impede que a gente faça uso Dele. O minério que está na terra não é responsável por não ser usado. Nós somos muito atrasados, e não temos ideia de como aproveitar Deus numa intertroca - como se ainda não tivéssemos descoberto que o leite se bebe. [...] (Talvez seres de outro planeta já saibam das coisas e vivam numa intertroca para

eles natural; para nós, por enquanto, a intetroca seria “santidade” e perturbaria completamente a nossa vida.) (APSGH, p. 151).

Essa é a sua nova moral: G. H. é convidada a entrar na cadeia da vida, da mesma forma como uma barata potencialmente faz parte dela. Isso seria viver, amar e transmutar a vida humanizada em forma selvagem, não cultural, não linguística, não interpretável. É uma completa desterritorialização a que G. H. é chamada, “ser” no presente, no agora da vida, sem discursos de passado ou futuro, permutando-se continuamente com a coisa viva, sendo-a. O nó vital concerne uma intetroca constante entre os seres e suas naturezas, sendo assim é possível experimentar sem prejuízos um devir barata, devir animal, devir coisa selvagem e virulenta, já que se sendo vivo se compartilha de todas as coisas, miseráveis e sublimes, vivas e em processo de decomposição.

Seria esse o segredo da vida? Segundo G. H., talvez seres mais evoluídos que outros já tenham atingido este estágio de compreensão, cujos agenciamentos da matéria viva propiciam a macro experimentação da vida de todas as coisas. Esse é o desejo da personagem: sentar-se à mesa da vida e comungar de todos os seres, num devir contínuo com as coisas vivas do mundo, desterritorializando as conexões humanamente estabelecidas ou extrapolando-as. G. H. reconhece a potencialidade humana de desterritorialização e os sentidos que evoluem das conexões e agenciamentos possíveis.

Não é para nós que o leite da vaca brota, mas nós o bebemos. A flor não foi feita para ser olhada por nós nem para que sintamos o seu cheiro, e nós a olhamos e cheiramos. A Via-Láctea não existe para que saibamos da existência dela, mas nós sabemos. E nós sabemos Deus. E o que precisamos Dele, extraímos. (Não sei o que chamo de Deus, mas assim pode ser chamado.) Se só sabemos muito pouco de Deus, é porque precisamos pouco: só temos Dele o que fatalmente nos basta, só temos de Deus o que cabe em nós. (APSGH, p. 150).

Por natureza de sobrevivência e proteção, o homem já reprogramou as funções das coisas ao seu redor, agenciando devires – beber o leite da vaca, olhar e cheirar uma flor, saber da existência da Via-Láctea –, mas o que anseia G. H. é uma total desterritorialização que só se dará pela desumanização das relações de sentido, já que só temos de Deus o que cabe a nossa natureza humana e limitada: “o neutro do Deus é tão grande e vital que eu, não aguentando a célula do Deus, eu a tinha humanizado” (APSGH, p. 147). Se for possível quebrar o invólucro da humanidade então poderemos experimentar a potencialidade da vida e suas conexões, poderemos multiplicar os devires e agenciamentos, podendo-se experimentar a loucura e selvageria do mundo.

Seria esse o segredo buscado pelas civilizações e suas doutrinas? O Graal, Nirvana, experiência de descorporificação, a terceira margem do rio, o segredo dos faraós, a hóstia cristã, transcendência, Hare Krishna, o terceiro olho, chacras, o sexto sentido, Gnose, o quinto elemento, Yoga, Reiki, iluminação, Espírito Santo... G. H. entra na vibração da matéria para tocar naquilo que poderia ser o nó vital, o Deus, a busca mais interna e secreta do homem.

Um pedaço de coisa? o segredo dos faraós. E por causa desse segredo eu quase dera a minha vida... Mais, muito mais: para ter esse segredo, que agora mesmo eu continuava a não entender, de novo eu daria a minha vida. Eu arriscara o mundo em busca da pergunta que é posterior à resposta. Uma resposta que continuava secreta, mesmo ao ser revelada a que pergunta ela correspondia. Eu não havia encontrado uma resposta humana ao enigma. Mas muito mais, oh muito mais: encontrara o próprio enigma. A mim fora me dado demais. Que faria eu com o que me fora dado? “Que não se dê aos cães a coisa santa.” E nem ao menos eu estava tocando na coisa. Estava apenas tocando no espaço que vai de mim ao nó vital - eu estava dentro da zona de vibração coesa e controlada do nó vital. O nó vital vibra à vibração de minha chegada. (APSGH, p. 137).

No entanto, não se pode tocar no divino, é algo que a natureza humana não tolera, porque o nó vital é maior e mais forte, uma descarga elétrica de vida que arrentaria instantaneamente nossas instalações materiais, é o *radium* potente e devastador que mesmo no invólucro do escuro tranquilo vibra em intensidade viva e destruidora. Mas o homem anseia essa aproximação do divino, quer o conhecimento de Deus. Talvez tenha sido esse o grande pecado de Adão e Eva e por isso foram expulsos do paraíso e como recompensa receberam a condição de mortal; eles se aproximaram do nó da vida que é mais um Umbral que Campos Elísios, é amor e êxtase que é a dolorosa Paixão.

Esse é o pecado de G. H., seu pecado original não movido de arrependimento: “por que teria eu medo de comer o bem e o mal? se eles existem é porque é isto que existe” (APSGH, p. 145). A personagem caminha nessa experiência que não tem nome, nem gosto, apenas sensações, cujo fruto maior é um amor cru e neutro pela vida.

Não te assustes como estou assustada: não pode ser ruim ter visto a vida no seu plasma. É perigoso, é pecado, mas não pode ser ruim porque nós somos feitos desse plasma. - Escuta, não te assustes: lembra-te que eu comi do fruto proibido e no entanto não fui fulminada pela orgia de ser. Então, ouve: isso quer dizer que me salvarei ainda mais do que eu me salvaria se não tivesse comido da vida... Ouve, por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita. A identidade pode ser perigosa por causa do intenso prazer que se tornasse apenas prazer. Mas agora estou aceitando amar a coisa! (Ibid., p. 146).

Esse é o amor que G. H. experimentou: entrar na natureza selvagem da vida pra perceber que se está no mesmo nível de uma barata; ela mergulhou num abismo e com êxtase amou profundamente estar na matéria crua e tediosa que é o Deus da vida; esteve no país de

ratos e tarântulas e baratas, em que o regozijo pinga em gordas gotas de sangue, onde a vida branca é expelida pelo orgasmo de se viver (APSGH, p. 124). G. H. se desumaniza e percebe que sua identidade humana é só uma transcendência da sua identidade primeira, isso porque agora ela aceitou amar verdadeiramente a coisa.

3.2 A Identidade segundo G. H.

Ninguém escreveu ou pintou, esculpiu, construiu, inventou, a não ser para sair do inferno. (ARTAUD apud COSTA; ROSA, 2007, p. 44).

A vida é uma multiplicidade neutra e para entendê-la é preciso abandonar os discursos conscientes e apenas viver, pois “viver não é relatável” (APSGH, p. 19). Então, a linguagem ganha um caráter especulativo quase paralisante, das redes de tricô vazam os sentidos e estar no mundo torna-se uma aventura periclitante de um bonde descontrolado solto em alta velocidade sobre trilhos partidos (A, p. 22). Assim como Ana, com pernas débeis G. H. não consegue mais ficar em pé perante as construções que a haviam lhe sustentado a identidade. “A identidade me é proibida, mas meu amor é tão grande que não resistirei à minha vontade de entrar no tecido misterioso, nesse plasma de onde talvez eu nunca mais possa sair” (APSGH, p. 98).

A experiência do amor é antes de tudo uma atividade corporal, mas é capaz de abalar todas as estruturas que sustentam as esferas do viver. Assim, G. H. e Ana, pelo amor cru e sensível a que são chamadas, perdem os sentidos que as identificavam no mundo.

Minha pergunta, se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais eu sou”. Meu ciclo era completo: o que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender. Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. (APSGH, p. 27).

A experiência insólita de G. H. desterritorializou os discursos que um dia criaram sua identidade. Agora, também destituída de linguagem, a personagem precisa buscar novas significações para sua existência no mundo, já que se desmantelou a verdade que vigiava sua vida (moral, leis humanas, Deus). Segundo Deleuze e Guattari (2010, p. 39), “dirão que o esquizo não pode mais dizer eu, e que é preciso devolver-lhe essa sagrada função de enunciação”, por isso a psicanálise deitava os doentes em seus divãs para que eles pudessem falar sobre si, falar das suas verdades, retornando assim ao mundo inteligível e organizado pelos discursos sociais que regulam convenção da normalidade.

E ali onde quer que esteja, há problemas, sofrimentos insuperáveis, misérias insuportáveis, mas por que querer reconduzi-lo àquilo de que já saiu, recolocá-lo nesses problemas que não são mais os seus, por que zombar da sua verdade, que se pensou homenagear suficientemente ao fazer-lhe um saudação ideal? [...] É o que ele resume, ao dizer: me re-sabotem. “Não mais direi eu, nunca mais o direi, é uma asneira. A cada vez que ouvi-lo, porei no seu lugar a terceira pessoa, se pensar nela. Se isso os adverte. Isso nada mudará”. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 39).

Eis a crítica severa que os filósofos fazem à psicanálise e seus métodos de abordagem e depreciação da esquizofrenia: quer-se reenquadrar o esquizo nos moldes socialmente aceitos sabotando sua máquina enunciativa, nele instalando novamente o discurso sobre si. Em *APSGH*, em alguns momentos a protagonista refere-se a si mesmo em terceira pessoa⁵², como se o *eu* fosse uma instância dissociada do *ser*; enunciar-se em terceira pessoa é enquadrar o outro nos moldes normativos com a prerrogativa de se isentar de culpa ao descrever o alheio pelos critérios de identificação própria. “Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu - ainda? Não” (*APSGH*, p. 31).

A protagonista inicia uma busca pela sua identidade, já que suas iniciais gravadas nas valises não sustentavam mais aquilo que ela parecia ser. Galgando sentidos para si, G. H. percebe que é mais fácil encontrar-se pela negação daquilo que era:

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. Como eu não sabia o que era, então “não ser” era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos tinha o “não”, tinha o meu oposto. O meu bem eu não sabia qual era, então vivia com algum pré-fervor o que era o meu mal. (*APSGH*, p. 31).

O não-ser de G. H. é algo que a intriga, pois é no lado negativo do ser que se percebem os limites e verdades inerentes da existência. G. H. se lembra das fotografias, que retinham um momento instantâneo, e de como no sorriso estampado em seu rosto manifestava-se um mistério: “ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma” (*APSGH*, p. 30). Seria a manifestação da sua verdadeira identidade no negativo do momento instantâneo fotografado? Negativo e negação se aproximam quando suas funções são materializar o indizível, aparição de ectoplasma, espírito, vida, identidade. É pelo não-ser que se evoluem os sentidos de ser; é no negativo que as imagens são reveladas.

⁵² Alguns exemplos: “A G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos” (*APSGH*, p. 24); “Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer?” (*Ibid.*, p. 53); “Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher” (*Ibid.*, 32); “O que queria essa mulher que sou? o que acontecia a um G.H. no couro da valise?” (*Ibid.*, 43); “G.H. era uma mulher que vivia bem. (...) G.H. vivia no último andar de uma superestrutura” (*Ibid.*, 67).

Esse é o processo de identificação mais complexo a que se pode chegar: pela negação do *eu* individual, despersonalizar-se a ponto de chegar à conexão plena com todas as coisas, como sugere Bernard Berenson na epígrafe de *A Paixão Segundo G. H.* escolhida por Clarice Lispector: “Uma vida completa pode ser uma que termine em uma identificação tão completa com o *não-eu* que não há um *eu* para morrer” (APSGH, p. 7. Tradução e grifo nossos)⁵³.

Quem é G. H.? A protagonista se pergunta: “Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era” (APSGH, p. 22). Seria ela apenas um nome, uma sigla, (re)conhecida pelos discursos sociais? Um fragmento fonético, um recorte consonantal que lhe abrevia sua identidade humana, de mulher e escultora? O nome é um representante identitário tradicional, que carrega em si uma carga semântica daquilo que representa, sendo o significante das coisas e dos seres. Porém, em G. H. nos é negada tal característica, visto que não temos acesso ao significado da abreviação, não podendo criar bases de sentido daquilo que poderia descrever a personagem; a sigla é representante de uma recusa aos nomes organizadores de significados, recusa à linguagem organizada. Poderíamos brincar à procura de soluções para o enigma G. H. e, embora isso fosse talvez um pouco improdutivo, acreditamos que Gênero Humano – a personagem como uma representante da identidade humana – poderia ser um bom palpite.

“E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu” (APSGH, p. 175). É pela sua “desroização” (APSGH, loc. cit.), sua despersonalização, que G. H. vai ao encontro do genérico, já que o nome restringe e evoca características que estão numa esfera de sentido restrita. Não se nomeando é possível ser todas as coisas e esse é o seu desejo quando quer comungar do nó vital presente e movente dentro de todos os seres. Segundo Gabriela Lírio Gurgel (2001, p. 30), “não ser/ter um nome é o princípio de um fracasso de linguagem. A palavra rígida, a lei, abre espaço para um desenho, um traço, um ponto de interrupção”.

Na narrativa há outros índices potencialmente significativos para a identidade de G. H., como, por exemplo, o desenho em carvão na parede caiada, as esculturas da personagem nunca descritas e os travessões que abrem e fecham a narrativa – traços de um silêncio já elucidado aqui como ausência de linguagem e potência de sentidos. “Superentender, entender

⁵³ “*A complete life may be one ending in so full identification with nonself that there is no self to die*”.

além ou aquém do pensamento, “pensar sem palavras” são liames de um desejo que move um processo de descoberta a partir de um outro objeto-sujeito” (GURGEL, loc. cit.).

Na bíblia, no livro Êxodo, capítulo 3, há a narração do encontro de Moisés com Deus manifestado numa sarça ardente. O pastor de ovelhas, após receber a missão de resgatar os hebreus cativos no Egito, pergunta qual é o nome de Deus, o qual responde “Eu sou o que sou”. É essa personalização da identidade a que nos referimos. G. H., ao querer comer a massa branca da barata, busca tocar no neutro da vida para poder estar, assim como Deus está pela sua generalização, em completa comunhão com todos os seres; essa é a recusa de G. H. aos nomes, não só ao dela, mas às denominações ao seu redor, para poder compartilhar da identidade do mundo e dos seres que se movem sobre ele.

Mas esse processo de despersonalização é doloroso e ela precisou sofrer profundamente de amor, sofreu a Paixão para poder se desumanizar, perder o invólucro, desviciar-se do condimento da palavra significativa delimitadora de conceitos grossos e seus significados:

Entendia eu que aquilo que eu experimentara, aquele núcleo de rapacidade infernal, era o que se chama de amor? Mas - amor-neutro? Amor neutro. O neutro soprava. Eu estava atingindo o que havia procurado a vida toda: **aquilo que é a identidade mais última e que eu havia chamado de inexpressivo**. Fora isso o que sempre estivera nos meus olhos no retrato: uma alegria inexpressiva, um prazer que não sabe que é prazer - um prazer delicado demais para a minha grossa humanidade que sempre fora feita de conceitos grossos (APSGH, p. 133. Grifo nosso).

É em busca dessa identidade mais última que G. H. está, mas é uma manifestação inexpressiva, que só tem forma se usarmos as significações da língua para delimitá-la: Espírito? Alma? Essência? O fato é que a grandeza infernal da vida não pode ser taxada em significantes limitados, nem o corpo pode reter todas as significações do acontecimento que é viver, já que a matéria viva é muito maior que seu estado material. Porém, querer comungar da vida neutra não significa em nenhum momento aderir a uma ideologia de comunhão fraterna entre todos os seres, já que G. H. quer viver de maneira única e involuntária, quer apenas “ser” no instante “já”, indiferentemente a mesma coisa: barata e mulher.

A grandeza infernal da vida: pois nem meu corpo me delimita, a misericórdia não vem fazer com que o corpo me delimite. No inferno, o corpo não me delimita, e a isso chamo de alma? Viver a vida que não é mais a de meu corpo - a isto eu chamo de alma impessoal? E minha alma impessoal me queima. [...] E porque **minha alma é tão ilimitada** que já não é eu, e porque ela está tão além de mim - é que sempre sou remota a mim mesma, **sou-me inalcançável** como me é inalcançável um astro. Eu me contorço para conseguir alcançar o tempo atual que me rodeia, mas continuo remota em relação a este mesmo instante. O futuro, ai de mim, me é mais próximo que o instante já. **A barata e eu somos infernalmente livres porque a nossa matéria viva é maior que nós**, somos infernalmente livres porque **minha própria**

vida é tão pouco cabível dentro de meu corpo que não consigo usá-la. Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava de “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria. Seria necessário uma horda de baratas para fazer um ponto ligeiramente sensível no mundo - no entanto uma única barata, apenas pela sua atenção-vida, **essa única barata é o mundo.** Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence - é aquela que toca na minha fronteira com o que já não é eu, e à qual me dou. Toda a minha ânsia tem sido esta proximidade inultrapassável e excessivamente próxima. **Sou mais aquilo que em mim não é.** (APSGH, p. 122 – 123. Grifo nosso).

A identidade da vida é muito maior que a identidade de humana e de inseto, de G. H. e da barata, respectivamente. Aquilo que em alguns momentos, talvez pela falta de um significante mais fiel ao significado, a personagem chama de alma é essa manifestação ilimitada, raiz identitária da vida, algo que não pode ser traduzido, entendido, sequer anunciado pelas estruturas da linguagem organizada; algo que “não existe” no plano de uma dicção humana, um estado de “ser” que prescinde de “dizer-se” como algo existente – e é justamente aí que G.H., e qualquer um de nós, desiste. “E minha alma impessoal me queima” (APSGH, p. 122), pois para experimentar a identidade real da vida era preciso entrar no inferno, tentando-se alcançar o que não é alcançável; é uma identidade remota, pois ela nunca será presente, mas teremos um pretérito imperfeito sempre que dela apreendermos algum sentido, já que é na vibração do instante “já” que se manifesta o seu tempo de performance e significação. Mas como G. H. sabe que essa atualidade é inalcançável, então afirma: “eu passara a querer viver a minha própria remotidão como único modo de viver a minha atualidade. E isso, que é aparentemente inocente, isso era de novo um fruir que se parecia com um gozo horrendo e cósmico” (APSGH, p. 123).

É na aparição dessas reflexões de si e para si que G. H. reavalia sua condição de humana perante o mundo. O que ela vivia era uma interpretação social da vida, usando máscaras, disfarçando vergonhosamente aquilo que por insuficiência natural era impossível de se alcançar. Viver lhe era uma solenidade, porque nunca tinha tocado sua real identidade.

E nós sempre disfarçávamos o que sabíamos: que viver é sempre questão de vida e morte, daí a solenidade. Sabíamos também, embora sem o dom da graça de sabê-lo, que somos a vida que está em nós, e que nós nos servimos. **O único destino com que nascemos é o do ritual.** Eu chamava “máscara” de mentira, e não era: era a essencial máscara da solenidade. Teríamos de pôr máscaras de ritual para nos amarmos. Os escaravelhos já nascem com a máscara com que se cumprirão. Pelo pecado original, nós perdemos a nossa máscara. (APSGH, p. 116. Grifo nosso).

Era preciso toda uma encenação social e cultural para ser, amar, viver. Em uma crônica chamada *Persona*, Clarice Lispector discorre acerca das funcionalidades das máscaras sociais que vestimos todos os dias, mesmo sem sermos atores de teatro grego. Escolhe-se uma

proteção, um invólucro, para não deixar o rosto nu exposto aos ferimentos da vida. “Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário” (P, p. 78)⁵⁴. Mas assim que esse ritual de nascimento acontece, “o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se ativa como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é” (P, loc. cit.). Mas essa identidade criada, ritualisticamente forjada, é de uma instabilidade solene e pelo pecado original somos, como ostras, arrancados de nossos invólucros protetores para sermos comidos pela selvageria do mundo.

É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – **de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca**, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão. **Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá.** A menos que renasça até que dele se possa dizer “esta é uma pessoa”. Como pessoa teve que passar pelo caminho de Cristo. (P, p. 78).

Eis o caminho do calvário, a deseroização de G. H., sua Paixão que, pelo prazer e amor intenso de viver, lhe mata a identidade criada, arreventa sua máscara de mulher, escultora, humana. Mas dentro do ovo esmagado e jogado ao chão existe o núcleo da vida, escorre-se pelas frestas, pelos cacos irregulares, sua alma que com a viscosidade das gemas e claras pode se acoplar a qualquer outra forma pensada e não pensada; o espírito de G. H., seu ectoplasma, seu nó vital, agora pode se agenciar inusitadamente, pois morrendo em sua humanidade mascarada é possível ser um devir barata que é o mundo todo.

“Ah, e eu que não sabia como consubstanciar a minha “alma”. Ela não é imaterial, ela é do mais delicado material de coisa. Ela é coisa, só não consigo consubstanciá-la em grossura visível” (APSGH, p. 154). Esse é o seu grande esforço: não consubstanciar a matéria vital como fazem os padres nas missas, transformando em pão e vivo a alma de Deus, pois sabia G. H. que esse ato limitaria toda a grandeza incontável da vida, que não cabe nas criações humanas e nas estruturas naturais; o ectoplasma jamais conseguira materializar tudo o que um espírito potencialmente é.

Mas sabe G. H. que não é possível viver sem dar forma à vida, pois a alma é viscosa demais para existir em sua forma verdadeira, que nem sequer conhecemos. Então, ao contato com o mundo oxigenado o ovo que nasce todo víscido endurece ganhando involuntariamente uma casca, uma máscara, um invólucro para abrigar a vida; os seres se organizam conforme

⁵⁴ Persona. In. A Descoberta do Mundo (LISPECTOR, 2008).

suas naturezas materiais, conforme suas espécies e dádivas. Ser humano é o destino inexorável de G. H.

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. E não preciso cuidar sequer de minha alma, ela cuidará fatalmente de mim, e não tenho que fazer para mim mesma uma alma: tenho apenas que escolher viver. Somos livres, e este é o inferno. Mas há tantas baratas que parece uma prece. (APSGH, p. 124).

Deleuze e Guattari (2010, p. 42) afirmam que a psicanálise queria curar o homem dos seus fantasmas, seus traumas inerentes ao seu desenvolvimento humano, interpretando e lapidando sua conduta de máquina desejante que é, pelo desejo, produtora dos fantasmas. A crítica dos filósofos ao método psicanalítico é em relação ao seu caráter “higiênico” de lidar com a natureza crua do homem que se manifesta em meio à normalidade condicionada. Estariam a cultura e as artes, em especial, também se preocupando assiduamente com tarefa de transformar o homem em homem, lapidando sua natureza selvagem, cuidando da sua alma? Quereriam também curá-lo da sua identidade tediosa, que é insípida, insossa, incolor, atonal, atribuindo-lhe cor, som, imagem, sabor, cheiro? Não. As artes, em especial, lidam com a natureza intolerável do homem sem a pretensão de transformá-la moralmente, mas dando condições para que o ser humano lide com o inferno e suas consequências, já “que os homens não podem ser curados de serem homens e as galinhas de serem galinhas” (UHTA, p. 141).

Mas viver na coisa nua e crua é tedioso demais, por isso buscamos remédios insignificantes feitos de água e gotas de café para, assim como a menina de *Uma História de Tanto Amor*, podermos nos curar da nossa crua identidade. Ser humano humanizado é uma sensibilização, é a busca por transcender a matéria da coisa de que somos feitos, já que o homem sempre buscou superar seus limites, inventando esperanças que conseguissem cultivar sua imaterialidade, seu espírito, pois “transcender é uma saída” (APSGH, p. 84).

- Escuta. Eu estava habituada somente a transcender. Esperança para mim era adiamento. Eu nunca havia deixado minha alma livre, e me havia organizado depressa em pessoa porque é arriscado demais perder-se a forma. Mas vejo agora o que na verdade me acontecia: eu tinha tão pouca fé que havia inventado apenas o futuro, eu acreditava tão pouco no que existe que adiava a atualidade para uma promessa e para um futuro. (APSGH, p. 146).

Poderíamos pensar que as artes, a cultura, os costumes e as tradições, as construções do passado e do futuro são recorrências da esperança, pela qual buscamos transcender, através das construções da linguagem, a realidade neutralmente viva da vida. É insuportável demais viver em nossa materialidade primeira, por isso inventamos estratégias para tentar superar o

tédio atonal de se viver: organizamos as cidades, criamos a música, literatura, dança, pintura, discutimos filosofia, criamos as ciências, as artes, a tecnologia, ocupamos os espaços geográficos e nos entretemos em cultivá-lo, a fim de que tantas atividades nos distraiam de pensarmos que somos matéria orgânica, sem passado e futuro, num presente vivífico e inatribuível. Porém, todas essas construções humanas, em especial as artes, não são apenas simplificações necessárias, mas tentativas de lidar com a natureza terrível e complexa do homem, dando-lhe condições para suportá-la e compreendê-la.

Assim como Ana e G. H., buscamos discursos que nos ajudam a suportar nossa identidade material e enfastiosa, construímos conceitos de vida, amor, esperança, felicidade, comunidade, irmandade, humanidade, etc., para evitarmos o abismo do não-ser. “Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo” (APSGH, p. 25); evitamos a hora perigosa da tarde (A., p. 20) e criamos esperanças para viver.

A esperança é um adiantamento, é sensibilização, é fé. Eis a grande inveja de Rodrigo S. M., já que Macabéa não fazia nada que pudesse transcender sua vida, nela não havia motivos de felicidade: era suja, feia, burra, pobre, não tinha cultura, passado, nem futuro. “Mas não havia nela miséria humana. É que tinha em si mesma uma certa flor fresca. Pois, por estranho que pareça, ela acreditava. Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto” (HE, p. 39). No decorrer desta novela, a nordestina vai se enformando axiologicamente, criando valores, transcendências, cujo ápice está na visita à cartomante que a enche de esperanças para com o futuro.

Para Rodrigo, a inexpressividade de Macabéa é desconfortante demais, mas sua humanização é insuportável. A jovem moça agora grávida de futuro estava prestes a parir uma aberração, colocar sua máscara humana, deixando de viver sua matéria que respira, respira e respira em favor da transcendência. Ei-la morta à beira do caminho vertendo sangue, porque, por amor, seu criador não permitiu tal atrocidade para com sua vida e a matou antes que a humanidade a tivesse sufocado com os seus conceitos grossos.

A inveja de Rodrigo nos revela que a vida de Macabéa é insuportável: estar no mundo apenas “sendo” é indigesto demais, é o inferno do qual fugimos:

Pois o inexpressivo é diabólico. Se a pessoa não estiver comprometida com a esperança, vive o demoníaco. Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre a ampla vida de um silêncio extremamente ocupado, o mesmo que existe na barata, o mesmo nos astros, o mesmo em si próprio - o demoníaco é antes do humano. E se a pessoa vê essa atualidade, ela se queima como se visse o Deus. A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima. (APSGH, p. 100).

Uma vida que queima como se estivéssemos vendo a Deus e, como já sabemos, não o suportamos, ele nos fulmina. Porém, essa é a vida a que G. H. é chamada, sua identidade primeira que, se fôssemos usar os conceitos religiosos, está mais perto do inferno que do paraíso. A protagonista já havia transcendido demais e agora estava sendo chamada a encarar a barata frente a frente, sem sentimentalismos e nojo e engolir forçadamente a vida que, mesmo com ânsia, ela queria.

- Ah! mas a quem peço socorro, se tu também - pensei então em direção a um homem que já fora meu - se tu também não me servirias agora. Pois como eu, tu quiseste transcender a vida, e assim a ultrapassaste. Mas agora eu não vou mais poder transcender, vou ter que saber, e irei sem ti, a quem eu quis pedir socorro. Reza por mim, minha mãe, pois não transcender é um sacrifício, e transcender era antigamente o meu esforço humano de salvação, havia uma utilidade imediata em transcender. Transcender é uma transgressão. Mas ficar dentro do que é, isso exige que eu não tenha medo! E vou ter que ficar dentro do que é. (APSGH, p. 81).

O paraíso religioso é a grande esperança de todos que professam uma fé, já que para o inferno vão os desesperados. G. H. sabia que estava sendo chamada ao inferno e que ficar dentro dele, na vida vibrante e presente, era seu maior sofrimento; o inferno é um rizoma, onde não há leis de centralização majoritárias, em que linhas de fuga estouram para todos os lados propiciando uma experimentação contínua movida de desejos; pela lógica cristã, é para lá que vão os masoquistas, os assassinos, os promíscuos, os suicidas, gente não soube viver dentro dos limites impostos, que não se arrependeram do pecado original e optaram em ficar dentro do campo da experimentação, dentro do rio. Isso é rizoma é infernal.

O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. E a lágrima que vem do riso de dor é o contrário da redenção. Eu via a inexorabilidade da barata com sua máscara de ritual. Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio - esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro esbojava-se na alegria da dor. (APSGH, p. 120).

Como seria a representação do inferno se Pieter Bruegel decidisse pintá-la? O inferno é uma experiência de Corpo sem Órgãos, uma experimentação contínua de intensidades e desejo, a festa da carne e do sangue, carnaval orgástico, masoquismo, sadismo, perversões. Nele há um tipo de alegria que não vem da redenção, mas da perdição dos valores, limites, é a tentação que é alegria por não ser retraída. Seria o inferno nosso destino póstumo mais sublime? É que no inferno, ao contrário do que dizem, não há punição, “pois no inferno fazemos o regozijo supremo do que seria a punição, da punição fazemos neste deserto mais

um êxtase de riso com lágrimas, da punição fazemos no inferno uma esperança de gozo” (APSGH, p. 121).

G. H. quis libertar-se da moralidade, porque para viver o inferno não é possível ter sentimentos humanos de culpa e arrependimento, mas mergulhar no pecado moral e lá ficar. A identidade humana, segundo G. H., é a expressão de uma alegria de gozo infernal, é a matéria que vibra pelo sangue quente que pulsa e que para ser mais intenso precisa jorrar para fora do corpo: carnificina, canibalismo, masoquismo, CsO, experimentação, rituais demoníacos de sacrifício. É o sofrimento intenso, o golpe fatal do amor, Paixão. “Só a misericórdia do Deus poderia me tirar da terrível alegria indiferente em que eu me banhava, toda plena. Pois eu exultava. Eu conhecia a violência do escuro alegre – eu estava feliz como o demônio, o inferno é o meu máximo” (APSGH, p. 125).

A moralidade é castração da experiência de CsO, é a retração da volúpia, do gozo, da orgia, do sangue que jorra do corpo alheio. O inferno é caos, é a intertroca constante dos seres vivos que compartilham, em todos os sentidos, as matérias de que são feitos a fim de dividir seu núcleo de vida, sua identidade, seu pedaço de Deus; no inferno há “a fé na vida orgíaca. A orgia do inferno é a apoteose do neutro. A alegria do sabá é a alegria de perder- se no atonal” (APSGH, p. 121).

Permanecer no inferno seria “entrar nessa coisa monstruosa que é a neutralidade viva” (Ibid., p. 97), é compartilhar da vida de todas as coisas, dismantelando a superioridade da identidade humana. Despersonalizando-se é possível reconhecer a irmandade que não tem a ver com raça ou etnia, classe, família, reinos; sem moralidade, seres (in)distintos dão-se as mãos num ritual pagão de comunhão das naturezas.

A despersonalização como a destituição do individual inútil - a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, **ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características.** Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. **Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce:** o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. [...] Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa. Aquilo de que se vive - e por não ter nome só a mudez pronuncia – é disso que me aproximo através da grande largueza de deixar de me ser. (APSGH, p. 174).

A deseroização é a neutralização e fracasso de uma vida (Ibid., p. 175). G. H. caminhou para o inverso da transcendência, desesperou-se no momento atual e percebeu que ser vivo é um estágio muito mais alto que ser humano. Estar vivo é uma grossa indiferença irradiante, como material radioativo que expelle suas partículas destruidoras. Estar vivo é inatingível pela mais fina sensibilidade, é não esperar o futuro, não se nortear do passado. Estar vivo é inumano, o que não significa ser desumano, já que é a irradiação de um amor profundo, mas desolador (APSGH, p. 171).

G. H. é levada a experimentar a vida sem mais esperanças, pois há destruição também na transcendência, na verdade que é encoberta e que quando se revela causa desalento. Mas “abandonar tudo isso dói como separar-se de um filho ainda não nascido. A esperança é um filho ainda não nascido, só prometido, e isso machuca. (Ibid., p. 147). Esse é o sofrimento humano: separar-se de suas construções, já que pela razão e emoção o homem cria afeto em suas obras, suas invenções, pelos bens ainda não possuídos, cria-se amor sentimental uns pelos outros, esperanças, transcendências... um feto no útero representa muito mais que um amontoado de matéria, por isso se espera com festa o recém-nascido e se ele não vier por aborto espontâneo ou voluntário então há o choro da esperança perdida. Eis que esperar nos humaniza e nos distingue dos animais: a esperança é inerente à identidade humana.

Mas o martírio de se viver é visitado por uma constante alegria e só aqueles que entendem o destino humano podem dela participar.

- Não, não quero te dar o susto do meu amor. Se te assustares comigo, eu me assustarei comigo. Não tenhas medo da dor. **Tenho agora tanta certeza assim como a certeza de que naquele quarto eu estava viva e a barata estava viva:** tenho a certeza disto: de que as coisas todas se passam acima ou abaixo da dor. A dor não é o nome verdadeiro disso que a gente chama de dor. Ouve: estou tendo a certeza disso. (APSGH, p. 117).

G. H. tem suas construções humanas abaladas e é levada à experiência da dor de ser destituída dos invólucros humanos; ela vê sua identidade verdadeira desabrochando de dentro da semente que ela era: havia via potencialmente viva dentro da casca e então a personagem é tomada de um amor pelo fato de estar viva, mas um amor neutro, não sentimental e tedioso.

Ou tudo isso é ainda eu estar querendo o gozo das palavras das coisas? ou isso é ainda eu estar querendo o orgasmo da beleza extrema, do entendimento, do extremo gesto de amor? Porque o tédio é de uma felicidade primária demais! E é por isso que me é intolerável o paraíso. E eu não quero o paraíso, tenho saudade do inferno! Não estou à altura de ficar no paraíso porque o paraíso não tem gosto humano! tem gosto de coisa, e a coisa vital não tem gosto, tanto que sangue na boca quando eu me corto

e chupo o sangue, eu me espanto porque meu próprio sangue não tem gosto humano. (APSGH, p. 143).

Ela quer a alegria do inferno, sentir-se viva, arfante, não quer o paraíso e sua monotonia, quer assassinar a barata para ver de que ela é feita, comer a sua matéria e comungar da sua vida. Mas é nesse ponto que céu e inferno se tocam, pois a vida da barata é insossa, é uma coisa vital que não tem gosto, matéria de Deus. Logo queremos o Deus homem, ansiamos tanto em tocar na célula-tronco da vida que quando soubemos do nascimento do menino Deus fomos ávidos até sua manjedoura para matá-lo cedo e comermos sua carne de novilho recém-nascido, cujo sabor é mais primário e verdadeiro.

Mas foi preciso esperar 33 capítulos para que o invólucro fosse arreventado e Ele se oferecesse como uma barata esmagada expelindo sua carne e seu sangue para que fosse degustado e assimilado. Ah, mas tamanha foi a decepção, porque a hóstia consubstanciada na carne não tem gosto algum, insípido sabor, amor de Deus que não é condimentado pela esperança. Volta-se ao tédio, profunda coisa tediosa que é o amor, tédio que destrói as construções identitárias que nos sustentaram nos discursos temperados de sentidos.

Porque o tédio é insosso e se parece com a coisa mesmo. E eu não fora grande bastante: só os grandes amam a monotonia. O contato com supersom do atonal tem uma alegria inexpressiva que só a carne, no amor, tolera. Os grandes têm a qualidade vital da carne, e, não só toleram o atonal, como a ele aspiram. (APSGH, p. 141).

Grande Schoenberg que explorou as qualidades do som atonal e inaugurou uma nova estética para as criações musicais, subvertendo a harmonia centrada na organização tonal. Poderíamos pensar que ele tivesse criado um novo som para fugir da monotonia, mas, ao contrário, pela desestruturação das relações de sentido tradicionais ele talvez estivesse à procura do não-som, como Clarice Lispector procurava a manifestação da não-palavra, que possa funcionar negativamente na constituição do não-ser, que é tedioso.

É pela negação do que somos que podemos experimentar o que podemos ser. G. H. teve a experiência de tocar em uma vida que *não* queria: a vida que se manifestava no Jardim Botânico de *Amor*; vida tediosa da barata dentro do guarda-roupa que não tinha funções para cumprir exceto “ser” no presente; vida do pintinho de Ofélia que apenas contentava-se em piar; vida tediosa de Macabéia, capim que apenas cresce sem floração e sem motivo⁵⁵. Ao lembrar-se de um homem a quem provavelmente amara humanamente, G. H. entende que aquele amor desprendido voluntariamente era mais tedioso e atonal que ela havia pensado:

⁵⁵ “Ela era subterrânea e nunca tinha tido floração. Minto: ela era capim” (HE, p. 31).

- Tu eras a pessoa mais antiga que eu jamais conheci. Eras a monotonia de meu amor eterno, e eu não sabia. Eu tinha por ti o tédio que sinto nos feriados, O que era? era como a água escorrendo numa fonte de pedra, e os anos demarcados na lisura da pedra, o musgo entreaberto pelo fio d'água correndo, e a nuvem no alto, e o homem amado repousando, e o amor parado, era feriado, e o silêncio no voo dos mosquitos. E o presente disponível. E minha libertação lentamente entediada, a fartura, a fartura do corpo que não pede e não precisa. Eu não sabia ver que aquilo era amor delicado. E me parecia o tédio. Era na verdade o tédio. (APSGH, p. 155 – 156).

A vida estava se lhe dando e G. H. com espasmo experimenta o insípido sabor do leite materno que só tem gosto na boca de criança, ela neófita na religião da vida. Sua verdadeira identidade era a mesma que se supunha o silencioso voo dos mosquitos. Como Ana, iniciada pelo ritual de passagem do Jardim Botânico, que percebe o rumor de amor selvagem e lento coexistindo ao lado das sentimentalões grossas da sua humanidade criada, G. H. agora consegue apreciar o sabor insípido que é viver, uma condimentação fina demais para o paladar humano viciado em sal e grossos gostos.

O tédio profundo - como um grande amor - nos unia. E na manhã seguinte, de manhã bem cedo, o mundo se me dava. As asas das coisas estavam abertas, ia fazer calor de tarde, já se sentia pelo suor fresco daquelas coisas que haviam passado a noite morna, como num hospital em que os doentes ainda amanhecem vivos. **Mas tudo isso era fino demais para a minha pata humana.** E eu, eu queria a beleza. Mas agora tenho uma moral que prescinde da beleza. Terei que dar com saudade adeus à beleza. Beleza me era um engodo suave, era o modo como eu, fraca e respeitosa, enfeitava a coisa para poder tolerar-lhe o núcleo. Mas agora meu mundo é o da coisa que eu antes chamaria de feia ou monótona - e que já não me é feia nem monótona. Passei pelo roer a terra e pelo comer o chão, e passei por ter orgia nisso, e por sentir com horror moral que a terra roída por mim também sentia prazer. Minha orgia na verdade vinha de meu puritanismo: o prazer me ofendia, e da ofensa eu fazia prazer maior. No entanto este meu mundo de agora, eu antes o teria chamado de violento. Porque é violenta a ausência de gosto da água, é violenta a ausência de cor de um pedaço de vidro. Uma violência que é tão mais violenta porque é neutra. Meu mundo hoje está cru, é um mundo de uma grande dificuldade vital. Pois, mais do que a um astro, eu hoje quero a raiz grossa e preta dos astros, quero a fonte que sempre parece suja, e é suja, e que é sempre incompreensível. (APSGH, p. 156 – 157).

A vida tomava-lhe um novo gosto, porque o invólucro foi quebrado e ela experimentou a massa branca e viva do Deus. Ao lembrar-se daquele relacionamento, o mais antigo da sua memória, a protagonista entende que tudo aquilo já vivido já era amor, ela que não havia conseguido experimentar a grandeza de sua manifestação, porque era um amor neutro e fino demais para sua pata humana. Foi preciso se desumanizar para que se percebesse roendo a terra e comendo pão com ânsia de viver intensamente. É que suas significações humanas haviam distanciado G. H. de sua capacidade inerente de experimentação, transformado em célula-ovo a sua célula-tronco, por isso o prazer intenso de viver lhe ofendia

e a monotonia dos feriados lhe era insuportável. O vício dos significados ofuscava a neutralidade acional de se ficar sem fazer nada em um feriado, pois, como Ana, sua vida estava tão programada pelas funções sociais, que o tédio de um dia de feriado, em sua graciosidade simples e não transcendente, lhe era inadmissível.

Sua identidade era mais simples do que ela havia pensado, mas também era violenta, “porque é violenta a ausência de gosto da água, é violenta a ausência de cor de um pedaço de vidro. Uma violência que é tão mais violenta porque é neutra” (APSGH, loc. cit.). Identidade neutra, traço genérico das coisas, matéria incolor, inodora, atonal e insípida do Deus. Vida que, com ânsia, avidez e mesmo sem entender, G. H. adora.

POSLÚDIO

Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes. (APSGH, p. 14).

O que quis fazer esta dissertação? Aproximar plantas, terrenos, animais e música, vida, amor, Literatura e Filosofia, agenciamentos que potencialmente geraram sentidos, principalmente em nossa leitura de *A Paixão Segundo G. H.*, de Clarice Lispector, que foi nosso platô durante, teoricamente, dois anos, salvas as bruxarias que nos tomaram certo tempo por encantamento ou determinação. Agora, G. H. solta nossa mão e deixa-nos seguir o caminho em direção ao deserto da linguagem que, como vimos aqui, pode ser esquizofrênica, desterritorializando agenciamentos, devires e suas significações.

Em *APSGH*, a protagonista anuncia uma realidade não humana que pode ser apreensível em alguns níveis de experimentação, como sugerem a literatura e a música, por exemplo. Dessa forma, assim como as narrativas da Paixão de Cristo segundo os evangelistas, que têm um objetivo claro de anúncio da salvação e redenção dos homens, *APSGH* também quer anunciar alguns sentidos.

Se tu puderes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bipartido pela porta de um guarda-roupa, sem antes ter quebrados os teus invólucros de medo que com o tempo foram secando em invólucros de pedra, assim como os meus tiveram que ser quebrados sob a força de uma tenaz até que eu chegasse ao tenro neutro de mim - se tu puderes saber através de mim... então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta e perder todas as minhas malas com suas iniciais gravadas. (APSGH, p. 115)

G. H. quer, através do seu exemplo expiatório, anunciar a manifestação de uma vida neutra que não se sustenta em construções valorativas da linguagem humana organizada. Por isso, a protagonista descreve sua experiência de desumanização fazendo uso de uma expressão linguística inusitada, experimental, que aqui chamamos de dicção esquizofrênica. Representar o mundo por essa linguagem fez parte da agonia de G. H. em sua Paixão, bem como sua desestruturação dos valores humanos e sua aproximação à selvageria do mundo, comungando da vida neutra que se manifesta em todos os seres. Segundo G. H., essa é a única irmandade que podemos esperar da lógica da vida; não há paraíso que consiga transcender a inexorabilidade do inferno, que não é espiritual ou transcendental, mas material.

Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição

como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo. (APSGH, p. 175).

O anúncio de *A Paixão Segundo G. H.* é também a revelação de que somos matéria toante, agenciamentos e devires, máquinas desejantes funcionando num processo contínuo de intensidades do mundo. Viver nossa natureza material, com suas dores e sofrimentos não morais, é aceitar uma condição de “ser” vivo, que está aquém de um estado de humanidade.

Todavia, nossa atitude aqui nesse poslúdio não é a de propor conclusões para a experiência de G. H. em sua desumanização ou em seu uso experimental da linguagem esquizofrênica – caso contrário essa sessão seria chamada tradicionalmente de conclusão –, mas fazer soar mais alguns acordes na tentativa de esticar um pouco mais a experimentação. No entanto, vale saber que este texto final não vem a selar a música atonal e experimental que aqui estávamos tentando tocar em nosso desafinado violino, é só mais um platô, o último de nossa institucionalizada reflexão acerca de G. H. e sua Paixão. A junção de tudo isso pode ser um todo coerente e coeso, e torcemos para que assim o consigamos pelo bem de nossa remuneração acadêmica, mas antes disso ser uma região de intensidades com suas dimensões próprias e múltiplas, toantes e dissonantes, produzida ao lado das suas partes constituintes.

Proust dizia, pois, que o todo é produzido como uma parte ao lado das partes, que ele não unifica nem totaliza, mas às quais se aplica instaurando comunicações aberrantes entre vasos não comunicantes, unidades transversais entre elementos que mantêm toda a sua diferença nas suas dimensões próprias. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 63).

Finalizar esta dissertação é necessário, pois, para que suas partes sejam repensadas, re-significadas e territorializadas, mas é importante não esquecermos que, para o que essa pesquisa se propôs a fazer, o todo é apenas mais um platô que vibra ao lado dos demais. São as ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari que nos convidaram a pensar assim e com essas bases procuramos experimentar algumas noções como a de Esquizofrenia e toda sua carga significativa.

Esses filósofos franceses quiseram problematizar a visão do louco, peça estragada da máquina capitalista, e para isso lançaram mão de diversas discussões, das quais apenas algumas nos valem. Talvez seja significativo saber que esses dois teóricos analisaram a vida e a produção literária/dramatúrgica do francês Antonin Artaud⁵⁶ (1896 – 1948), cujas acepções giram em torno da ideia de que ele era um esquizofrênico. Uma possível

⁵⁶ poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro.

aproximação dos textos de Clarice Lispector aos desse autor talvez pudesse nos ajudar a esclarecer o que temos entendido até então por Linguagem Esquizofrênica – quiçá possa ser esse um futuro platô deste rizoma –, mas por hora, nos deteremos às considerações de Deleuze Guattari acerca da noção de esquizofrenia e sua manifestação na língua.

Sobre Artaud, sabe-se previamente que ele sofria severas críticas pelo seu posicionamento em relação à produção literária, muitas delas devido à sua condição esquizofrênica.

Mas uns respondiam: Artaud não pertence à literatura, está fora dela porque ele é um esquizofrênico. Outros dizem: ele não é um esquizofrênico porque pertence à literatura, e à maior delas, à textual. Uns e outros têm pelo menos uma concepção pueril e reacionária da esquizofrenia e uma concepção neurótica e mercantil da literatura. Um crítico pernicioso escreveu: é preciso nada compreender do significante “para declarar peremptoriamente que a linguagem de Artaud é a de um esquizofrênico; o psicótico produz um discurso involuntário, entravado, submetido: absolutamente o contrário, em todos os pontos, da escrita textual”. Mas que enorme arcaísmo textual é esse, o significante, que submete a literatura à marca da castração e santifica os dois aspectos de sua forma edipiana? (...) Artaud é a efetuação da literatura precisamente porque ele é esquizofrênico e não porque não o é. Há muito tempo ele arreventou o muro do significante: Artaud, o Esquizo. (DELEUZE; GUATTARI, 2001, p. 181 – 182).

Literatura e esquizofrenia não precisam estar dissociadas, já que uma linguagem (escrita) esquizofrênica poderia potencializar a conduta literária de criar agenciamentos, experimentação, CsO, devires, pois opera na desterritorialização do significante, como tentamos discutir nesta dissertação. Nosso objetivo aqui foi o de aproximar a noção de Literatura a um princípio esquizofrênico, antes até a uma dinâmica esquizofrênica, não só na linguagem, mas também no jogo do mundo, de modo a reconhecer essa dinâmica no funcionamento do discurso esquizo no texto de *APSGH*. Se, segundo Deleuze e Guattari (*loc. cit*), Artaud é a efetuação da literatura justamente porque é esquizofrênico, então sua expressão de linguagem, assim como a de G. H. e também de Clarice, está em vias de ser considerada a dicção de um texto esquizofrênico, com suas potencialidades literárias de experimentação.

Embora a autora de *APSGH* se proponha, pelo funcionamento deste livro, a exercitar a criação de uma nova linguagem, isso não significa que estivesse almejando também a destruição da antiga língua em favor da estruturação da nova expressão, caso contrário sua produção desejante não se sustentaria em um contexto de tradição literária. Além do mais, como vimos, a própria narrativa já é uma desistência da experiência esquizofrênica, que

precisa regressar ao mundo inteligível da linguagem para poder ser significada. A língua esquizo é apenas uma experimentação ao longo do relato territorializado de G. H.

Segundo Gabriela Lírio Gurgel, com base nas discussões deleuzianas, *APSGH* não trata do desejo de destruição da linguagem humana, tampouco separadamente o de fundação de uma nova língua desconhecida:

Ambos os aspectos se realizam segundo uma infinidade de tonalidades, mas sempre juntos: um limite da linguagem que tensiona toda a língua, uma linha de variação ou de modulação tensionada que conduz a língua a esse limite. E assim como a nova língua não é exterior à língua, tampouco o limite assintático é exterior à linguagem: ele é o fora da linguagem, não está fora dela. É uma pintura ou uma música, mas uma música de palavras, uma pintura de palavras, um silêncio nas palavras, como se as palavras regurgitassem seu conteúdo, visão grandiosa ou audição sublime. O específico nos desenhos e pinturas de grandes escritores (...) não é que essas obras sejam literárias, pois não o são em absoluto; elas chegam em puras visões, que não obstante referem-se ainda à linguagem na medida em que dela constituem a finalidade última, um fora, um avesso, mancha de tinta ou escrita ilegível. As palavras pintam e cantam, mas no limite do caminho que traçam dividem-se e se compõe. As palavras fazem silêncio. (DELEUZE⁵⁷ *apud* GURGEL, 2001, p. 35)⁵⁸.

Eis o estatuto dessa nova linguagem que opera pela experimentação da articulação de outros signos: conduta iconográfica, atonal, musical, esquizofrênica. Os nomes não precisam ser significativos se considerarmos que essa expressão da língua funciona pela desterritorialização das unidades básicas do código propondo inusitadas articulações de significantes, permitindo que seu usuário, Artaud ou G. H., possa rebatizar o mundo por seus agenciamentos e significados e ser rebatizado por eles.

Deleuze afirma que essa nova linguagem não é exterior à língua institucionalizada, não está fora dela, embora seu movimento tencione a criação de um lado avesso, uma mancha de tinta, uma desafinação, uma escrita ilegível em meio a um contexto linguístico maior. Sua maior característica é a desterritorialização dos significantes que agora regurgitam significados não convencionados, misturando os signos a ponto de criar uma expressão híbrida e inusitada, uma língua experimental, esquizofrênica, polissêmica, múltipla.

Eu tenho à medida que designo - e 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. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (APSGH, p. 176).

⁵⁷ Crítica e Clínica (1997).

⁵⁸ A procura da Palavra no escuro – uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector.

É por essa nova linguagem que G. H. admite ir atrás da matéria-prima da vida, e, embora volte de mãos vazias, retorna com o indizível do silêncio. Essa não é uma busca frustrada, porque, segundo G. H., o inexpressivo é a carga semântica da vida neutra, sua dicção, e é só pelo fracasso da linguagem limitada que a protagonista sabe que poderá tocar nesse nó vital para enfim poder dizer “a vida se me é” (APSGH, p. 179). Mas nada disso ainda faz sentido, e não é preciso tudo compreender para experimentar tudo o que é viver: essa é a Paixão e a adoração de G. H. — — — — —

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **A aventura semiológica**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENTO, D. Aspectos De Coesão Discursiva Em O Cravo Bem Temperado (V. I), De J. S. Bach. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 4, 2005, Curitiba. **Anais eletrônicos...** Curitiba, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/daniel_bento.pdf>. Acesso em 10 jan. 2012.

BENTO, R. F. Surdez de Beethoven, o Desafio de um Gênio. **Arq. Int. Otorrinolaringol. / Intl. Arch. Otorhinolaryngol**, São Paulo, v.13, n.3, p. 317-321, 2009. Disponível em: <<http://www.arquivosdeorl.org.br/conteudo/pdfForl/13-03-14.pdf>>. Acesso em 13 jan. 2012.

BRUEGEL, P. **The Seven Deadly Sins or The Seven Vices: Gluttony**. 1557. 230 x 300 mm. Biblioteca Real Alberto I, Sala das Gravuras, Bruxelas, Bélgica. Disponível em: <<http://www.learn.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi?view=54>>. Acesso em 03 out. 2011.

_____. **The Seven Deadly Sins or The Seven Vices: Lechery**. 1557. 225 x 296 mm Biblioteca Real Alberto I, Sala das Gravuras, Bruxelas, Bélgica. Disponível em: <<http://www.learn.columbia.edu/dbcourses/publicportfolio.cgi?view=54>>. Acesso em 03 out. 2011.

CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CANDIDO, A. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, C. **A Paixão Segundo G. H.**. Ed. crítica. Benedito Nunes (coord.). 2 ed. Madrid, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima: ALLCA XX; Edusp, 1996.

COMPAGNON, A. **O Demônio da Teoria: Literatura e Senso comum**. 2 ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSTA, C. B. da; ROSA, M. P. da. Linhas rizomáticas: ressonâncias de uma escrita musical na educação. **Cadernos do Aplicação**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 35 - 50. jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.cap.ufrgs.br/cadernos_cap/caderno%20v20%20n1.pdf>. Acesso em 10 jan. 2012.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: para uma literatura menor. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **O que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DINIS, N. **A arte da fuga em Clarice Lispector**. Londrina: Ed. UEL, 2001.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FENANDES, P. I. B. Theodor Adorno, Arnold Schönberg e a Música Dodecafônica. In: SEMANA DE MÚSICA, 4, 2007. Uberlândia. **Anais eletrônicos...** Uberlândia: UFU, 2007. Disponível em: <<http://www.demac.ufu.br/semanadamusica/Textos/Texto07.pdf>>. Acesso em 15 jan. 2012.

GUATTARI, F. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

GURGEL, G. L. **A procura da palavra no escuro – uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

LÉVI, Pierre. **O que é o virtual**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LISPECTOR, C. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **A Legião Estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A Paixão Segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Laços de Família: contos**. 12 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MIKE, V. **Pieter Bruegel**. Tradução de Liege M. S. Marucci. São Paulo: Moderna, 1997.

MORAES, R. M. A. Epifania e “crise”: uma análise comparativa em obras de Clarice Lispector e Marguerite Duras. **Revista Odisseia**. Natal, vol. 1, n. 2, dez. 2008. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/odisseia/numero2/arquivos/1_Rozania_Maria_Alves_de_Morais.pdf>. Acesso em 10 set. 2011.

NUNES, B. **O Drama da Linguagem** – uma leitura de Clarice Lispector. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

LEVY, P. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ROLNIK, S. Esquizoanálise e Antropofagia. In: ALLIEZ, É (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coordenação de tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SANT’ANNA, A. R. de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

SÁ, O. **A escritura de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; FATEA, 1979.

VIDAL, E. A. Sobre o fantasma. In. **Letra Freudiana**. Rio de Janeiro, vol. 1, n. 9, p. 95 – 98, 1991. Disponível em: < <http://www.escolaletrafreudiana.com.br /UserFiles/110/File/artigos/letra09/012.pdf>>. Acesso em 05 jan. 2012.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Sinergia; Ediouro, 2009.

ANEXOS



Figura 1 – Os sete pecados Mortais ou Os sete vícios – Luxúria (Pieter Bruegel, The Elder, 1557).



Figura 2 – Os sete pecados Mortais ou Os sete vícios – Gula (Pieter Bruegel, The Elder, 1557).