

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

Julia Gomes Panadés

Ela, a criação

também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura Comparada e Teoria da Literatura, elaborada sob orientação do Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2017

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

Panadés, Julia Gomes.

L771.Yp-e

Ela, a criação [manuscrito] : também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois / Julia Gomes Panadés. – 2017.

240 f., enc.: il., fots (color)

Orientador: Luis Alberto Ferreira Brandão Santos.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas

Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 233-239.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Bourgeois, Louise, 1911- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 4. Arte e literatura – Teses. I. Santos, Luis Alberto Ferreira Brandão. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33

Tese intitulada *Ela, a criação: também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois*, de autoria da Doutoranda JULIA GOMES PANADÉS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.


Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos - FALE/UFMG - Orientador



Prof. Dra. Lúcia Castello Branco - FALE/UFMG



Prof. Dr. Marcelo Kraiser - EBA/UFMG



Prof. Dra. Flávia Trocoli Xavier da Silva - UFRJ



Prof. Dra. Maraíza Labanca Correia



Prof. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Diretora da Fale/UFMG

Belo Horizonte, 13 de julho de 2017.

Resumo

Este estudo aborda o tema da criação nas obras de Clarice Lispector e Louise Bourgeois. As matérias processuais, os gestos compositivos e as figurações do nascimento são algumas variantes desse campo temático. O modo como a experiência criadora figura no corpo das respectivas produções literárias e plásticas levou a pesquisa a se dedicar não apenas ao estudo da parcela mais conhecida das obras mas, também, às suas porções periféricas, como fragmentos, esboços, notas e depoimentos que encenam e problematizam o tema da criação. A filosofia de Gilles Deleuze é a principal linha de articulação conceitual desta abordagem, que se alia, ainda, a um conjunto de outros escritos (poéticos, ensaísticos e críticos) que tratam o tema da criação. A equação *I do, I undo, I redo*, “eu faço, eu desfaço, eu refaço”, de Louise Bourgeois, é uma espécie de refrão que conduz a *escrita-novelo* desta tese.

Palavras-chave: processo criativo, experiência da criação, *pensamento criador*, *corpo em obra*, *linha-cria*.

Abstract

This study edges close to the theme of creation in the works of Clarice Lispector and Louise Bourgeois. Processual matters, composing gestures and figurations of birth are some of the variates on these thematic grounds. The manner in which creative experience figures in the body of such literary and plastic productions led this research to devote itself not only to the study of the best known share of the works, but also to their peripheral lots, such as fragments, drafts, sketchnotes and testimonies that stage and put in doubt the theme of creation. The philosophy of Gilles Deleuze is the main line of conceptual articulation of this approach, which further aligns itself to sets of other texts (poetry, essays, criticism) that handle the theme of creation. The equation I do, I undo, I redo by Louise Bourgeois is a sort of chorus that conducts the ball of thread that unravels in this thesis.

Keywords: *creative process, experience of creation, creational thought, body of work, birth-line*

Agradecimentos

Luis Alberto Brandão – por me acompanhar nesta escrita de um ensaio ilustrado.
Lucia Castello Branco – pelo farol de uma epígrafe, pelo pátio interno de ramagens.
Marcelo Kraiser – pelo encontro em Clarice, pela linha em Deleuze.
Maraíza Labanca Correia – pelo *a mais* na terminação das palavras, pelo amor ao texto.
Flavia Trocoli – por escutar o chamado, pelo acorde em Clarice.
Janaina Rocha de Paula – pelo reino do corp’o’ema, pela casa de escrita.
Erick Gontijo Costa – por apontar o equilibrismo do texto, por devolver perguntas.
Vania Baeta Andrade – pela escuta de algo se fazendo, pelo fio de uma escrita-novelo.
Alice Bedê – pelo gesto do sim, pelas mãos envolvidas no trato final deste texto.
Tiago Lanna Pissolati – pela tradução do resumo, pelas margens oceânicas da linha.
Juliano Garcia Pessanha – pelo enigma do nascimento, pela escrita incorporada.
Edith Derdyk – pelas mãos na extremidade do pensamento, pela amizade crescente.
Gilda Quintão F. Gomes e Francisco Panadés Rubió – pelo amor sem termo.
Pablo Lobato – pelo encontro de vida, pela casa fértil dos anos.
Ana Panadés – por ter te tornado filha e me tornado mãe.
Clarice Panadés – por dividir comigo a irmandade de um poema que dança.
Angelina de Moraes Quintão (i.m) – pela receita do pão, pela linhagem da costura.
Eduardo Jorge de Oliveira – pelo irmão em você, pela leitura do primeiro voo.
Vera Valadares – pelo amor declarado, pelo upa sentido da vida.
Raquel Lisboa – por ler o fim nesta escrita, pela partilha do poema.
CasaManga – pelo ateliê de encontros.
Lis Castro – pela luz, pela instância rara chamada paz.
Marília Quintão – por nossa linhagem, pelo amor na voz.
Gisella Lobato – pelo milagre da criança, pela casa com varanda.
Daniella Domingues – pelos r(amo)s de um encontro, pela elegância absoluta.
Roberto Freitas – pela amizade-presente, pela tiragem impressa desta tese.
Raquel Schembri (i.m) – pelo impermanente da pergunta: o que permanece?
Roberta Manata e Companhia Suspensa – pela aventura da cena, pelo vestido tenda.
Marcelino Peixoto – pela aprendizagem sensível, pelas lições de aquarela e vinho.
Roberto Corrêa dos Santos – pelo livro fúcsia, pela amizade em Clarice.
Bianca Dias e Maíra Nassif – pela (an)coragem de Névoa e assobio.

Agradecimentos gerais – Ana Panisset, Ana Senra, Angelina Camelo, Camila Morais, Chico Baumecker, Christina Barra, Clarice Lacerda, Clarissa Schembri, Cristina Maure, Cristina Rodrigues, Dorothé Depeauw, Eva Pimenta, Flavia Fantini, Flavia Naves, Izadora Fernandes, Julia Arantes, Júlia de Carvalho Hansen, Juliana Alvarenga, Juliana Panadés, Jonas Samúdio, José Cardoso Lobato Pereira, Laura Cohen Rabelo, Laura Berbert, Letícia Panisset, Leticia Oliveira, Li An, Luiza Marx, Maria Angélica Cardoso Lobato, Maria Noviello, Marilia Schembri, Mario Geraldo da Fonseca, Marta Schembri Freitas, Monica Mendes, Paula Vaz, Petra Costa, Ruth Silviano Brandão, Shima, Thembi Rosa, Ulysses Panisset, Val Prochnow, Vitória Schembri, Bernardo Zama, Zuca Lobato, Valquíria dos Santos de Jesus, ao povo que me acompanha em sala de aula e nas práticas de ateliê, ao Pós-Lit.

Esta pesquisa foi financiada pela CAPES.

Sumário

Lispector-Bourgeois e a “diferença convergente”	8
Aviso aos navegantes: “é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço”	11
As bordas do texto	14
1. Pensamento criador	17
1.1 “Como tratar o que se tem”	18
1.2 “Sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa”	38
1.3 “Plumas-pensadas são ideias que agarro em pleno voo e ponho no papel”	46
1.4 “Pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa”	67
1.5 “Linguagem de vida”	75
2. “O ovo é um dom” e “o mistério reside naquilo que você faz com ele”	99
2.1 A pergunta da pergunta: o que é o que é?	108
2.2 O que não sabemos	114
2.3 Com fios de seda	116
2.4 O “tema atemático”	137
2.5 A criação como teima	147
3. “Qual é a forma desse problema?” – “é orgânico e é o que me inquieta”	153
3.1 Fazer diário	178
3.2 O recomeço	199
3.3 Começo pelo meio	218
Ela desfazia o que tecia como oferta ao recomeço	228
Referências	233

Lispector-Bourgeois e a “diferença convergente”¹

Em “Um bando de mulheres loucas”², capítulo do livro que Evando Nascimento dedica à “literatura pensante” de Clarice Lispector, lê-se uma precisa referência a Louise Bourgeois. Trata-se de um caso raro, talvez único, em que a aproximação é feita: o autor menciona a contemporaneidade das duas artistas e o fato de elas nunca terem se encontrado “senão do ponto de vista imaginário”³.

A pesquisa que aqui se apresenta partiu de um interesse pelas produções artísticas de Clarice Lispector e de Louise Bourgeois. Para tecer uma abordagem aproximativa dos respectivos textos e imagens, recorri, inicialmente, às figurações do corpo feminino aliadas a modos de existência não humanos em ambas as obras. Somava-se a esse empenho o uso de noções e conceitos filosóficos, com ênfase no pensamento de Gilles Deleuze. O exercício da pesquisa passou pelo estágio de localizar, diferir e relacionar os índices do “devir outro” em Clarice e Louise. Foi, portanto, a partir dos híbridos criados com a figura cambiante da mulher que se desenharam as primeiras linhas deste estudo.

A criação dos híbridos, nos dois casos, coloca em questão os ideais de verdade, acionando laços não hierárquicos no uso subversivo dos pares de opostos, tais como: homem/mulher, humano/animal, pessoa/objeto. A encenação desse regime minoritário de seres e de saberes seria, então, um traço de convergência entre as obras de Clarice Lispector e as de Louise Bourgeois. Mas a tentativa de levar a pesquisa adiante, confirmando a hipótese desse traço comum, começou a se mostrar limitadora. Em certa medida porque eu tentava estabelecer uma paridade entre a disparidade de suas produções, desconsiderando as especificidades e os códigos próprios a cada uma delas. Se o levantamento dos índices de semelhança não levou a pesquisa muito longe, ofereceu, contudo, pistas para uma abordagem outra: o tema da criação, as figurações do nascimento e a matéria do começo em Clarice e Louise.

I do, I undo, I redo, “eu faço, eu desfaço, eu refaço”⁴, é uma formulação de Louise Bourgeois inscrita na base metálica de uma instalação homônima feita pela artista

¹ NASCIMENTO. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, p. 122.

² NASCIMENTO. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, p. 101.

³ NASCIMENTO. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*, p. 122.

⁴ BOURGEOIS apud: MORRIS. *Louise Bourgeois*, p. 220. [Tradução minha]

em 2000. Essa formulação atravessou todas as etapas deste estudo e permaneceu ativa, talvez porque nela se conjuguem o gesto restante e o resto gestante envolvidos num processo de feitura. A noção de *corpo em obra*, elaborada ao longo da tese, pode ser entendida como uma deriva da formulação *I do, I undo, I redo*.

No texto transcrito a seguir, Louise trata de aspectos relativos à condição humana, sobretudo a da mulher, na figura da mãe, pela via oscilante de fazer, desfazer, refazer. Sua abordagem tangencia ações e estados afetivos que parecem conduzir a concepção da obra.

Eu faço [I do] é um estado ativo. É uma afirmação positiva. Eu estou no controle, eu me movo adiante em direção a um objetivo, uma vontade, ou um desejo. Não existe medo. Em termos de um relacionamento, as coisas estão bem e em paz. Eu sou a boa mãe, generosa e cuidadora – aquela que provê, a Provedora. É o “eu amo você sobre todas as coisas”. O *desfaço [The undo]* é o desalinho. A tormenta de que as coisas não estão certas e a ansiedade de não saber o que fazer. Pode haver uma total destruição no intuito de encontrar uma resposta, e uma terrível violência que se torna depressão. Uma pessoa imóvel no despertar do medo. É a visão do fundo do poço. Em termos da relação com o outro, é a total rejeição e destruição. É o retorno do recalcado. Eu jogo as coisas fora, eu esmago as coisas, relações são quebradas. Eu sou a mãe má. É o desaparecimento do objeto de desejo. A culpa leva ao grande desespero e à passividade. A pessoa recolhe-se em seu próprio lar para criar estratégias, recuperar-se, reagrupar. O *refaço [The redo]* significa que uma solução é encontrada para o problema. Ela pode não ser a solução final, mas é uma tentativa de seguir adiante. A pessoa elabora os termos da relação com o outro, a reparação e a reconciliação são conquistadas. As coisas voltam ao normal. Há esperança e amor novamente.⁵

A criação como tema e as figurações do nascimento aparecem na obra de Clarice Lispector do primeiro ao último livro, e também nos textos periféricos publicados em jornal. Destaco, a seguir, dois trechos exemplares dessa aparição temática. Um deles é o último parágrafo de seu primeiro livro, *Perto do coração selvagem*:

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo o meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será

⁵ BOURGEOIS apud: MORRIS. *Louise Bourgeois*. p. 220. [Tradução minha]

sempre onde haja uma mulher com o meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal [...] só então viverei maior do que na infância, serei brutal e mal feita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte sem medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.⁶

O segundo trecho destacado é o começo da primeira página de seu último livro, *A hora da estrela*:

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o quê, mas sei que o universo jamais começou. Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho.⁷

O gestual interminável de um *corpo em obra*; o trabalho de fazer, desfazer e refazer; a criação como tema; a matéria do começo; o começo pelo meio; a “sentença de nascimento”⁸; a *linha-cria* da trajetória; o “saber não saber”⁹; os *modos de vida-artista*: são todas essas modulações de uma mesma questão cambiante que, afinal, conduziu o tecido da abordagem que aqui se introduz. “Ela, a criação, também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois” é o título desta escrita. Ele se impôs pela via processual da pesquisa, pelo constante esgarçamento da hipótese inicial da tese, pelo ressaltado de uma teima atemática: a criação aliada ao pronome feminino impessoal.

⁶ LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*, p. 201-202.

⁷ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 11.

⁸ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 34.

⁹ CIXOUS. *La risa de la Medusa*, p. 182. [Tradução minha.]

Aviso aos navegantes: “é sempre mais difícil ancorar um navio no espaço”¹⁰

Dar corpo a um estudo acerca da criação em Clarice Lispector e Louise Bourgeois; considerar as duas produções por suas especificidades, códigos próprios e procedimentos de linguagem; articular as figurações do nascimento ao gesto criador tematizado no corpo das obras: o conjunto desses desafios se mostrou, tantas vezes, grande demais, justamente pelas vastas possibilidades de abordagem. Estudar as obras de Clarice e Louise é ter por companhia universos criadores complexos e prolíferos, cada qual com sua merecida fortuna crítica. Na leitura de uma parcela desse material crítico, conheci inúmeras vertentes e modos distintos de ler as mesmas obras. Alguns desses textos estão articulados ao presente estudo porque oferecem indícios da criação como tema.

Ao longo do processo de escrita, enquanto o tema da criação ia se tornando a questão central da tese, as leituras e as descobertas da pesquisa conduziam a abordagem, paradoxalmente, para a parcela mais periférica das obras de Clarice e Louise. Foi na periferia de suas produções que pude encontrar, de modo mais evidente, certos traços, figurações e ensinamentos do ato criador, da matéria de criação e do processo criativo. A abordagem da criação só parecia avançar, efetivamente, na aliança com essa parcela periférica, talvez pelo caráter aberto, provisório, processual, inacabado, fragmentário que predomina nesses casos. Isso não significa que a parte mais canônica das respectivas obras tenha sido desconsiderada ou que ela não apresente índices interessantes acerca do tema aqui desdobrado.

Em Clarice Lispector, recorro, inúmeras vezes, aos romances *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, respectivamente, pelo movimento de despersonalização da personagem e pelo fluxo fragmentário da escrita. Dentre os textos mais extensos e menos considerados pela crítica, abordo, ainda, seu livro póstumo: *Um sopro de vida*. Esse texto sustenta o tema da criação literária e as pulsações da coisa sendo feita: *Autor* é o nome da personagem que escreve um livro cuja personagem principal também escreve um livro, que termina inacabado. O inacabamento coincide com a morte de Clarice em 1977. Dentre os escritos periféricos, são convocadas aqui algumas entrevistas concedidas pela escritora nas quais o assunto principal é processo de feitura da obra. Também pode ser considerado periférico o livro mais utilizado ao longo deste estudo: *A descoberta do*

¹⁰ CESAR. *Poética*, p. 17.

mundo, volume heterogêneo de textos publicados por Clarice ao longo de doze anos no *Jornal do Brasil*. A variedade desse material inclui notas de diário, listas, entrevistas, trechos de contos, traduções, comentários, cartas e fragmentos que não se incluem em nenhuma categoria genérica.

Em Louise Bourgeois, abordo o *corpus* da “Aranha” (*Spider*), que está ligado ao tema da criação e é a parcela mais conhecida de sua obra. A aranha retira de si o fio com o qual produz incessantemente a própria trama. A icônica aranha *Maman*, de 1999, é a primeira peça monumental da série. Mas, no que diz respeito à obra tridimensional da artista, foram privilegiadas, na pesquisa, as esculturas macias em tecido, peças modeladas a partir de uma matéria-prima remanescente de sua herança familiar. Nessa vertente, Louise dá um destino artístico a seu acervo em tecido pelos procedimentos de corte e costura, recursos técnicos e materiais de uma certa arte da tecelagem aprendida com sua mãe no ateliê de restauro da família. Dentre a parcela mais periférica de sua obra, estão os escritos para palestras, os depoimentos e as entrevistas, bem como o conjunto de textos e desenhos feitos em diário. Com frequência, excertos dos diários aparecem inscritos no corpo das obras, como em *I do, I undo, I redo*. Seus desenhos diários geraram também algumas edições e tiragens impressas, como acontece à série *Insomnia drawings*. Ainda da parcela mais periférica de sua obra, este estudo deu especial destaque ao conjunto pouco conhecido de sua obra gráfica: livros de imagens, portfólios e impressos. Louise produziu a maior parte desse material entre 1999 e 2008. O Museu de Arte Moderna de Nova Iorque conserva esse acervo e o disponibiliza para consulta *online* desde a morte da artista em 2010.

A abordagem da criação aqui realizada se articula, principalmente, às noções e aos conceitos filosóficos de Gilles Deleuze. *O que é a filosofia?* e *Mil platôs*, livros concebidos em parceria com Félix Guattari, são os referenciais teóricos mais utilizados ao longo da tese, justamente porque tematizam os modos do *pensamento criador* nos campos da arte, da ciência e da filosofia. “Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar, ‘pensar’ no pensamento.”¹¹ Nessa sentença de *Diferença e repetição*, primeiro livro de Deleuze, o pensamento já aparece tomado como coisa criadora. Embora o problema do pensamento não constitua propriamente um conceito, ele atravessa toda a

¹¹ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 243. A presente citação aparecerá mais uma vez, logo no início do primeiro ensaio. A formulação *pensar no pensamento*, extraída dessa frase, aparecerá inúmeras vezes incorporada ao texto da tese, sempre destacada em itálico.

trama conceitual deleuziana. Isso acontece por meio de encontros com outras filosofias e com modalidades criadoras externas ao campo estritamente filosófico. “Rizoma”, “multiplicidade”, “linha de fuga”, “devir”, “Aion”, “ser de sensação”, *hecceidade* e “acontecimento” são alguns dos conceitos mais detidamente estudados ao longo da presente pesquisa para melhor tratar o tema da criação.

Além dos conceitos, inúmeras expressões do vocabulário filosófico de Deleuze foram ganhando importância na escrita da tese. Trata-se de elaborações periféricas destacadas de suas abordagens filosóficas: *coisas-artistas*¹², *modo de vida-artista*¹³, *pensar no pensamento*, *dobrar a linha*¹⁴, *ter uma ideia*, *ter algo a dizer*¹⁵, *experimentação-vida*¹⁶, *passagem da vida na linguagem*¹⁷, *solidão povoada*¹⁸. É possível marcar um trato periférico com relação à obra deleuziana também pelo uso recorrente que esta escrita faz de suas entrevistas, cartas, palestras e interlocuções, como *Diálogos*, *Conversações*, a entrevista *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* (O abecedário de Gilles Deleuze), e a conferência *Qu'est-ce que l'acte de création?* (O que é o ato de criação?). Tal escolha se deve ao fato de esses textos evocarem o problema da criação, tanto na filosofia quanto em outros modos do pensamento, colocando em questão o próprio fazer filosófico de Deleuze.

¹² DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 213. A partir desta entrada, a expressão deleuziana *coisas-artistas* (ou *coisa-artista*) aparecerá, ao longo da tese, grafada em itálico.

¹³ DELEUZE. *Conversações*. Na entrevista “Um retrato de Foucault”, Deleuze explora as formulações: “modos de subjetivação”, “operação artista”, “produção de modos de existência” e “estilos de vida”, das quais derivam as expressões *modos de vida-artista* e *modos de vida* que aparecerão destacadas em itálico ao longo desta tese.

¹⁴ DELEUZE. *Conversações*, p. 140.

¹⁵ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 18. A partir desta entrada, a expressão deleuziana *ter algo a dizer* aparecerá, ao longo da tese, grafada em itálico, incluindo as reduções: *algo a dizer* e *algo*.

¹⁶ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 61.

¹⁷ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 16.

¹⁸ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 9.

As bordas do texto

O uso das imagens de Louise Bourgeois no corpo da tese não obedece a um padrão normativo, mas assume funções distintas ao longo desta escrita. Em certos casos, há uma relação extremamente articulada entre as imagens e o texto. Em outras situações, essa articulação acontece de modo mais sutil, e as imagens funcionam nas entrelinhas do texto, sem que o texto faça menção a elas. A opção por não legendar as imagens no corpo da tese serve a uma economia de informação que favorece o fluxo de leitura. A inserção das notas de rodapé para as imagens (ao modo de um padrão normalmente aplicável às citações verbais) partiu da necessidade de deixar que naturezas diferentes da mesma produção (imagem e escrita) convivessem ao pé da página e assumissem relevância semelhante no ato da leitura.

A escrita desta tese está distribuída em três ensaios, que cresceram simultaneamente, sem obedecer, portanto, a um movimento progressivo: não há exatamente uma linha sucessiva entre eles. O desenvolvimento das partes ocorreu assim: à medida que a escrita avançava, novos termos e formulações entravam em cena, alterando o ritmo da abordagem. As alterações produziam limiares, os limiares sugeriam cortes, os cortes favoreciam novos fluxos de escrita, e a escrita acabou por conceder a cada parte uma condição de autonomia. Os ensaios foram concebidos como possíveis começos da tese, e cada partição interna de um ensaio aprofundava essa concepção como oferta ao recomeço, levando adiante a pergunta: como começar? Assim, no processo desse estudo, os ensaios pareciam disputar entre si a posição de começo.

Quando a criação foi assumida como tema da tese, a parcela dos escritos mais dedicada ao pensamento de Gilles Deleuze tomou a posição inicial, em parte porque nela estão concentradas as principais articulações teóricas aqui propostas mas, também, porque se desenvolve ali uma gradual aproximação dessa filosofia com obras de Clarice Lispector e Louise Bourgeois. *Pensamento criador* é o nome desse primeiro conjunto de textos apresentados na seguinte sequência: “Como tratar o que se tem”; “Sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa”; “Plumas pensadas são ideias que agarro em pleno voo e ponho no papel”; “Pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa”; “Linguagem de vida”. Essa lista condensa o universo temático acerca do *pensamento criador* em formulações que retornam e se prestam a outras abordagens ao longo dos ensaios seguintes. Os textos, nessa parte da tese, introduzem, pouco a pouco, além dos

termos e conceitos estudados, um conjunto de expressões formuladas pela própria pesquisa.

“‘O ovo é um dom’ e ‘o mistério reside naquilo que você faz com ele’” é o nome do segundo ensaio da tese. A frase é uma colagem de duas sentenças, uma de Clarice, outra de Louise. Nesse texto, a própria abordagem se torna mais enfaticamente uma questão em abordagem. Se o modo de tratar o tema se articula ao trato que se cria com o tema, como acontece ao gesto de *pensar no pensamento*, a tarefa criadora de levar adiante o problema da criação (no atrito com as obras estudadas) precisou incluir, de modo mais assumido, a minha própria experiência com a matéria da tese. Embora esse aspecto seja apenas apontado em uma passagem do texto, ele justifica, em boa medida, o protagonismo da criação como tema. Pois é essa a matéria que atravessa toda a minha formulação acadêmica anterior ao empenho desta tese, da graduação em Artes Plásticas ao Mestrado em Artes Visuais. Também é com a criação que trabalho no âmbito coletivo da prática docente. A criação é, ainda, um *modo de vida* vinculado à minha experiência diária em ateliê e com o caderno, como ateliê portátil. Portanto, nessa parte da abordagem se expõe minha posição como pesquisadora e, também, como professora e artista do desenho e da palavra. Talvez, por essas múltiplas posições, a escrita deslize, tantas vezes, entre a pauta de um estudo e o que escapa ao entendimento, entre os empenhos da aprendizagem e o tom de ensinamento, entre uma linha argumentativa e o escape do poema, entre a crença em um saber articulado e a potência criadora do *não-saber*.

O segundo texto, “A pergunta da pergunta: ‘o que é o que é?’”, é uma entrada dedicada ao universo criador de Louise Bourgeois, incluindo não apenas os desenhos e gravuras mas, também, a matéria da palavra. No texto seguinte, “O que não sabemos”, a filosofia deleuziana é retomada, propiciando a abordagem da síntese dos *afectos* a partir da pergunta de Espinosa: “O que pode um corpo?”¹⁹. Em “Com fios de seda”, introduz-se uma aproximação entre Clarice e Louise a partir de figuras e modos de compor, evocando, para isso, a matéria da linha e a arte da tecelagem. Os dois últimos textos dessa parte (“O tema atemático” e “A criação como teima”) tratam da criação como tema de vida em Clarice e Louise.

O terceiro ensaio, “‘Qual é a forma desse problema?’ – ‘é orgânico e é o que me inquieta’”, apresenta um acorde-título entre frases de Louise Bourgeois e Clarice Lispector.

¹⁹ DELEUZE; PARTNET. *Diálogos*, p. 74-75.

A parte inicial do ensaio desenvolve um estudo mais aprofundado entre as produções gráficas e tridimensionais de Louise. A articulação das imagens no corpo do texto expõe um vasto repertório de figurações do nascimento e o constante uso da matéria tecida. A formulação *I do, I undo, I redo* é retomada e aliada à questão do começo, questão acerca da qual se enovela a escrita da tese. Em “Fazer diário”, a obra prolífera de Louise é abordada a partir de uma relação criadora entre a prática diária em seu ateliê e o hábito de manter diários de escrita e de desenho. É ressaltada a importância dos escritos e da matéria da palavra para o pensamento-criador de Louise. Os dois últimos textos, “O recomeço” e “O começo pelo meio”, sustentam, como indicam os títulos, o interminável problema do começo. Os textos periféricos de Clarice ganham relevância nesse momento, sobretudo pela constante tematização do processo criativo. A criação como tema e a questão do nascimento parecem forçar a escrita ao interminável, na finalidade de manter o fio do “começo prosseguindo”²⁰.

²⁰ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 1.

1. Pensamento criador

Eu ainda não nasci. E é essa a parte mais comovente e íntima desta linguagem.

Estou a ouvir o que dizem, compondo com as mãos meus ouvidos e minha cabeça, próximo da concha improvisada onde dormem os amantes deste quarto. Não há um, nem há outro, há um clarão que excede o brilho, e que une esta noite a um vestido.

Estava no guarda-vestidos, era azul, e, ao vê-lo para ser vestido, eu chamei-lhe vestido filosófico.

Maria Gabriela Llansol

O *pensamento criador* tende a gerar um corpo novo no mundo. O ato de pensar desafia o domínio das experiências prévias, serve-se delas para lançá-las adiante, transfigurando o destino de qualquer projeto em trajetória incerta. “Não é possível chegar ao novo sem primeiro abandonar alguma coisa.”²¹ As mãos lançam, o despojo dissemina. Apanham-se os restos. “O ritmo será, pois, sugestivo: devagar, rápido, repentino, repetitivo, com diferentes intervalos e intensidades.”²² Como grãos revolvidos numa dança de elementos. Atmosferas áridas e a avidez dos desertos. “Estas pesadas areias são linguagem”²³, palavras e traços, larvas e troços, lavras e destroços. Lances transitórios, feitos, desfeitos, refeitos, nascidos “na sequência de um ritmo”²⁴. “Reencarnamos inúmeras vezes no mesmo dia.”²⁵ São os modos de a matéria criadora exigir que “sejamos poliexistentes. Transrítmicos”²⁶. São meios de o pensamento escavar do vazio a fome, da fome a oferta, da oferta a isca, da isca a espera, da espera a captura, da captura a entrada, da entrada a saída. “Às vezes começa-se a brincar de pensar, e eis que inesperadamente o brinquedo é que começa a brincar conosco. Não é bom. É apenas frutífero.”²⁷

²¹ STEINBERG. *Reflexos e sombras*, p. 126.

²² BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 75.

²³ JOYCE. *Ulisses*, p. 16.

²⁴ LLANSOL. *Onde vais, Drama-poesia*, 11.

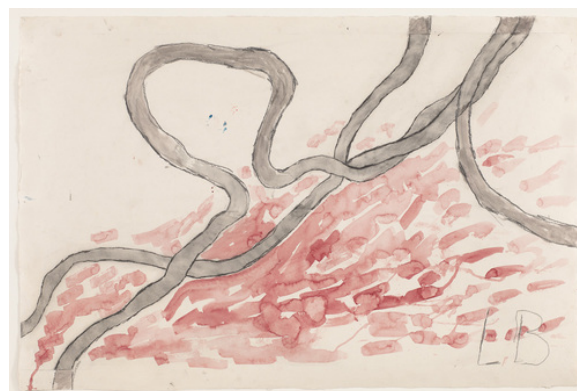
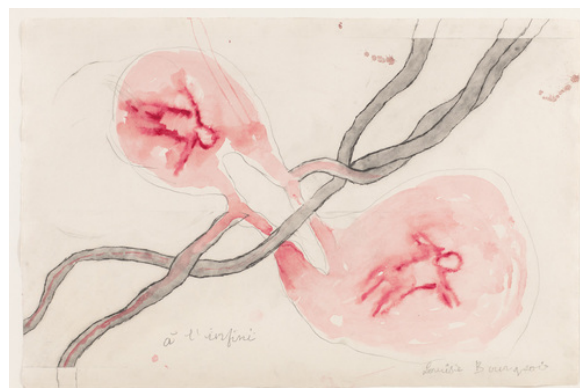
²⁵ SANTOS. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*, p. 9.

²⁶ SANTOS. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*, p. 9.

²⁷ LISPECTOR. *Brincar de pensar. A descoberta do mundo*, p. 24.

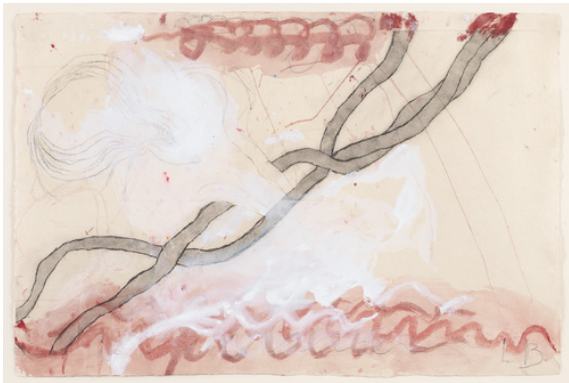
1.1 “Como tratar o que se tem”²⁸

O que desencadeia o ato de pensar? Não se sabe ao certo. Por qual objeto de encontro a fibra da aranha começa a se articular em teia, e a escrita a se multiplicar no disparado das frases, e o desenho a se tornar desejo no branco alvo da página? O pensamento começa a pensar precisamente lá onde não se sabe. Na contingência de encontros, impedimentos e imprevistos, há o despojamento da posse, o desvio da posição. O traçado prévio é colocado à prova pelo alcance do novo, e o abandono do mesmo se dá no gesto provisório tateando a incerteza do que está para ser feito. Quando o confronto do não-saber avança, o conforto do já sabido fracassa, restando nenhuma outra saída a não ser a criadora. Trata-se da partida pela via da experimentação e da abertura de múltiplas vertentes, tornando possível um estranho *modo de vida* móvel que não faz permanência sem antes tornar-se outro.



29

²⁸ LISPECTOR. Como tratar o que se tem. *A descoberta do mundo*, p.121.



30

“Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar, ‘pensar’ no pensamento.”³¹ Na obra do filósofo Gilles Deleuze, essa dobra do pensamento sobre si mesmo acontece a partir de “encontros” com conceitos e noções de outros pensadores, como os de Espinoza, Nietzsche, Bergson, Foucault. Não menos importantes são as aproximações com outras modalidades do *pensamento criador*, externas ao campo da tradição estritamente filosófica: matérias literárias, plásticas, sonoras, “seres de sensação”³² ou *coisas-artistas*. A criação de ferramentas teóricas e de modos de abordagem envolve, em Deleuze, tais alianças, alianças com outras filosofias e saberes não filosóficos. Isso porque o filósofo questiona a posição hierárquica atribuída à filosofia, indicando que a produção conceitual não é o lugar privilegiado do pensamento. Nesse interesse por áreas e domínios diversos, sua análise se dobra ao funcionamento das linhas de composição, às transformações operadas no movimento criador, e jamais se encerra em

²⁹ BOURGEOIS. *À l'infini*, números 1 e 4 de 14, 2008. Gravura em metal impressa com adições de aquarela. 90.7x152.1cm

³⁰ BOURGEOIS. *À l'infini*, números 5 e 14 de 14, 2008. Gravura em metal impressa com adições de aquarela. 90.7x152.1cm

³¹ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 243.

³² DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 215.

explicações categóricas satisfeitas em determinar o significado último das obras em questão.

“O que é o ato de criação?”³³ A pergunta nomeia uma conhecida conferência na qual Deleuze aborda a faculdade de pensar, aproximando os campos da filosofia e da arte. A pergunta-título é logo reformulada em: “O que é ter uma ideia?”³⁴. Nem a sorte de um acaso fortuito, nem o lampejo espontâneo de um gênio, ter uma *ideia* é um “acontecimento” raro, “uma espécie de festa, pouco corrente”³⁵, que não ocorre fora de “um potencial já empenhado nesse ou naquele modo de expressão”³⁶. Como a força de uma *ideia* se apresenta em cada caso? Ela já deve nascer implicada em um meio, diz o artista Paul Klee, pois “aqui se decide se o que vai nascer são pinturas ou outras coisas. Aqui também se decide sobre o tipo de pinturas”³⁷.

Há uma distinção entre um lampejo inspirador e a força de uma *ideia* em ato de linguagem. É a diferença “entre o estado ou a emoção poética, mesmo criadora e original, e a produção de uma obra”³⁸. Como exemplo da insuficiência de se ter uma *ideia* descolada de um meio específico, Paul Valéry conta uma anedota que seu amigo Degas, o conhecido pintor das bailarinas, frequentemente repetia: “Um dia disse ao poeta Mallarmé: ‘Sua profissão é infernal. Não consigo fazer o que quero e, no entanto, estou cheio de ideias...’ E Mallarmé lhe respondeu: ‘Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*’”³⁹.

Ter o “conjunto de nossa sensibilidade”⁴⁰ atravessado pela força de uma *ideia* é algo tão recorrente quanto fugidio, tão disponível quanto evanescente, justamente pelo fato de essa força, nela mesma, não ser capaz de sustentar determinada materialidade em estado de obra. Pois não basta ter a inspiração sensível aliada a um saber instrumental. Para que uma ideia em palavras possa ser chamada *ideia*, no sentido de um proveito

³³ DELEUZE. *O que é o ato de criação?*, s.p. A transcrição da conferência *Qu'est-ce que l'acte de création?*, traduzida por José Marcos Macedo, foi publicada na Folha de São Paulo em junho de 1999. Paris, 1987. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze_ato_de_criacao.pdf> Acesso em: jun. 2017. Conferência em arquivo audiovisual está disponível em: <<http://filosofiaemvideo.com.br/conferencia-gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues>> Acesso em: jun. 2017.

³⁴ DELEUZE. *O que é o ato de criação?*, s.p.

³⁵ DELEUZE. *O que é o ato de criação?*, s.p.

³⁶ DELEUZE. *O que é o ato de criação?*, s.p.

³⁷ KLEE. *Sobre a arte moderna*, p. 67.

³⁸ VALÉRY. *Variedades*, p. 206.

³⁹ VALÉRY. *Variedades*, p. 207-208. [Grifo do autor]

⁴⁰ VALÉRY. *Variedades*, p. 206. [Grifo do autor]

propriamente inventivo, as palavras já devem estar em obra, metidas em um movimento de escrita, com as mãos variando conforme a velocidade indefinida do pensamento, arriscando os limites normativos, assumindo a fragilidade de (saber) *não-saber*, tropeçando no chamado incerto, alargando os limites da linguagem, agindo pelo alcance exigente das forças criadoras.

O exemplo de Degas mostra precisamente o que é *não* ter uma *ideia* em determinado caso. Embora seu querer artístico seja capaz de produzir uma obra vasta e consistente, passando pelo meio gráfico, pictórico e escultórico, quando se trata de uma realização na escrita, a incapacidade o confronta. Questão que seu amigo poeta esclarece: se uma *ideia* já não vem acompanhada de palavras, não há matéria disponível para dar corpo aos versos de um poema. Para que o poema se realize como coisa escrita, não basta a boa intenção em comunicar percepções do espírito; deve haver uma confiança materialmente articulada entre o ermo das palavras e determinadas sensações sem termo.

Onde há *pensamento criador*, há um acordo se fazendo entre o desejo de realização, o empenho muscular do gesto, o meio expressivo e as forças de vida que não pertencem a ninguém, mas passam através da linguagem e ganham uma forma de permanência provisória. Nos meios tradicionais das artes plásticas, esse acordo compositivo envolve outra natureza de elementos, como linhas, cores, formas, matérias, texturas, densidades, durezas, durações, superfícies. Há sempre um conjunto de ferramentas que vinculam a matéria de criação aos procedimentos técnicos: o risco do lápis sobre o papel no instante gestual do desenho, o deslize do pincel sobre a tela nas camadas sobrepostas da pintura.

A paciência e a espera participam ativamente do movimento processual da linguagem. A rigidez dos padrões tradicionais, a virtuosidade técnica, a tentativa de controlar baseada em um ideal de completude, tudo isso é arrastado pela via torta e contingente do processo. No pensamento gestante, outros modos de fazer se inauguram entre “atenção e tateios, clareza inesperada e noites obscuras, improvisações e tentativas, ou repetições muito insistentes. Em todos os lares do espírito, há fogo e cinzas; a prudência e a imprudência; o método e seu contrário; o acaso sob mil formas”⁴¹.

Que a festa criadora de um *corpo em obra* seja dominada pela graça do improviso, variando deslize, repouso, pausa, peso e aceleração, e abrindo mão de uma base

⁴¹ VALÉRY. *Variedades*, p. 197.

coreográfica para hospedar provisoriamente a rebelião das linhas nascidas em uma *ideia* e animadas por ela. A potência do pensamento se realiza e ganha corpo no acordo singular com a matéria de criação, fazendo vibrar o conjunto condensado de fragmentos em um acorde sensível.

O jovem sorri na tela enquanto ela dura. O sangue lateja sob a pele deste rosto de mulher, e o vento agita um ramo, um grupo de homens se apressa em partir. Num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento. A arte conserva, é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais do que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*). A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã. Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando esse ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador então? Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*.

Os *perceptos* não são mais percepções. São independentes daqueles que os experimentam; os *afectos* não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, *perceptos* e *afectos*, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de *perceptos* e *afectos*. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.⁴²

Essa afirmação de que a coisa criada “existe em si” pode parecer consonante com a tese da “autonomia da obra de arte”, que idealiza a obra ao tomá-la como um modo de ser específico, entidade autossuficiente, a despeito de seu contexto, de sua inserção no mundo e das abordagens decorrentes desses encontros. Não parece ser para esse sentido que aponta a formulação de Deleuze e Guattari: “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”⁴³. Mas o que, então, distinguiria a idealização da obra de arte da *ideia* de um “ser de sensações”? Tomar a obra como uma unidade formal não seria o

⁴² DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 213. [Grifos dos autores.]

⁴³ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 213.

mesmo que abordar o corpo da obra como “composto de sensações” capaz de durar? Seriam apenas termos diferentes para se dizer uma mesma coisa?

A filosofia de Gilles Deleuze oferece inúmeras abordagens acerca do ato de criação: a obra como processo, a dobra do pensamento sobre si mesmo, a tarefa de tornar sensíveis forças insensíveis, os devires de passagem pelo meio, a captura dos fluxos e a trama compositiva, as forças engendradas em um bloco de *afectos* e *perceptos*. Essa última formulação evoca a *ideia* da “coisa-artista” como “composto de sensações” capaz de durar. A potência da obra, o que nela se conserva enquanto a torna resistente, alia-se, também, ao abordar dessa potência. Ao abordar essa potência, Deleuze escreve, por exemplo, o livro *Lógica das sensações*. Afetado pelas pinturas de Francis Bacon, o filósofo dedica a elas um estudo monográfico e, ao mesmo tempo, se serve de elementos não conceituais para formular noções e conceitos de sua própria filosofia. O estudo da obra de Bacon realiza, assim, uma dupla via de abordagem. A primeira analisa os elementos da estrutura compositiva, as sensações de pintura, as vibrações cromáticas, as manchas, os traços, as velocidades condensadas, as forças atuantes sobre a superfície do quadro. A segunda via é aquela que empreende uma análise genética, interessada pela gênese dos gestos no processo pictórico. Para essa tarefa,

Deleuze parte da ideia de que o pintor não está diante de uma superfície vazia que teria de preencher; para pintar, ele tem de esvaziar a tela de uma série de dados figurativos: clichês físicos, que estão em torno dele, no ateliê, nos jornais, nas fotografias, no cinema, na televisão, ou psíquicos, como percepções e lembranças, que são projetados na tela antes que ele comece a pintar.⁴⁴

A composição da tela envolveria instâncias preparatórias de esvaziamento do repertório preexistente, de dissolução das formas prontas, de combate com as opiniões formadas, de negatização dos padrões impostos, de insubordinação ao modelo suposto. Se a ruptura com tudo isso pode operar transfigurações compositivas, ela não envolve apenas as destruições. Resta o desenvolvimento do processo criativo, a descoberta de figuras improváveis, o trabalho com o acidental, o proveito dos imprevistos, a manipulação do acaso. O que se pinta são forças formativas, e não a representação de formas preconcebidas. Pois “não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. É por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee, ‘não apresentar o

⁴⁴ MACHADO. *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 239.

visível, mas tornar visível’, não significa outra coisa”⁴⁵. No caso de Bacon, há uma elasticidade das sensações de pintura; a figura é corrompida em sua integridade a favor da desfiguração; a quebra da representação e a neutralização da narrativa ocorrem para que a obra se apresente como *algo a dizer*: “ele pinta o grito, mais que o horror”⁴⁶. O que se torna visível, aí, não é o sentimento pessoal ou a intenção discursiva do artista, mas a travessia de sensações impessoais “encarnadas” em um composto sensível.

Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz. Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material mesmo, o sorriso de óleo, o gesto de terra cozida, o *élan* de metal, o acorçado da pedra romana e o elevado da pedra gótica. [...] E, todavia, a sensação não é idêntica ao material, ao menos de direito. O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui apenas a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto.

Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, *na eternidade que coexiste com esta curta duração*. Enquanto dura o material, é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos. A sensação não se realiza no material sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva.⁴⁷

Uma forma de expressão só se torna possível pelo envolvimento do indivíduo artista com certas forças de vida de passagem pela linguagem. As sensações não se condensam em um composto sem que o conjunto da matéria criadora e os gestos compositivos estejam empenhados nessa passagem. A condição de feitura envolve entremeios processuais nos quais as próprias posições de sujeito e de objeto colapsam, enquanto uma forma do pensamento se engendra como “coisa-artista”. O processo de composição coloca em atrito o desejo realizador e a materialidade do plano técnico, faz oscilar o arbítrio e o arbitrário, suporta as negociações entre a busca projetada e a contingência dos encontros, compõe um modo de existência com aquilo que se apresenta.

⁴⁵ DELEUZE. *Lógica da sensação*, p. 62.

⁴⁶ MACHADO. In: DELEUZE. *Lógica da sensação*. Orelha de livro.

⁴⁷ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 216. [Grifos dos autores.]

O tecido de sensações, mesmo que materialmente frágil e transitório, permanece restante e durável.

A “coisa-artista” chega como um corpo novo no mundo; mesmo datada de milênios, ela se mantém atual como um caminho que se inaugura. Se o presente da obra se oferece, se a oferta se torna um convite irresistível, se entramos em ressonância com sua potência, se há essa escuta sensível, é possível estabelecer um trato com ela. Tratar a obra seria, nesse sentido, ter por companhia um modo de existência e fazer com ele uma experimentação atual, criar um espaço de abordagem capaz de evocar, fazer ressoar, repostar e responder ao chamado das forças que a obra condensa. Isso não é o mesmo que tomar a obra como um alvo, impondo a ela os aparatos discursivos de um saber já dado.

Ao abordar as *coisas-artistas*, Deleuze parece se interessar pelos procedimentos de linguagem, pelo trânsito das sensações, pelo traçado de forças impessoais, pelo enigma da criação que a obra conserva. Um empenho de abordagem pode fracassar quando não se desdobram o suficiente os próprios problemas, quando não se realiza o movimento do *pensar no pensamento*. É também possível que o próprio corpo da obra colabore para o fracasso, mantendo-se refratário às aproximações que ambicionam decifrar um sentido último ou explicar o funcionamento do composto por uma chave de leitura definitiva. Talvez porque os movimentos transitórios da feitura e o condensado das sensações que a obra conserva sejam, a um só tempo, pistas e ambiguidades, evidências e contradições, achados e perdidos.

Para um composto se sustentar como “coisa-artista”, não basta empenhar uma boa intenção realizadora. O domínio de uma técnica, por si só, não é suficiente para que o desenvolvimento da obra se dê. Não se trata apenas de se ter o corpo tomado pela inspiração de uma sensação passageira, pois é preciso corpo suficiente para sustentar os movimentos criadores em atrito com a matéria. Seria preciso acionar o conjunto dessas instâncias: suportar as intensidades de uma *ideia*, assumir o encaminhamento do que se tem em mãos, confiar no manejo das ferramentas, improvisar uma consistência compositiva, instaurar vazios, extrair uma forma de permanência sensível.

Se uma obra conserva as sensações compostas, ela também oferece, em certa medida, o ensinamento dos gestos processuais, dos traços constitutivos de seu próprio modo de existência. É pela relação materialmente sensível, conjugada entre o plano técnico e o plano estético, que a capacidade de sustentação da “coisa-artista” acontece. A

partida do processo seria a instância na qual um composto sensível gerado se autonomiza e alcança uma condição de partilha. O desprendimento tem a ver com aquilo que parte, com a individuação sem sujeito que a obra é. A *linha-cria* da trajetória se torna uma generosidade disponível, um corpo novo no mundo, que expõe certas instâncias intrincadas de seu próprio processo de feitura.

Na palestra “O que é o ato de criação?”⁴⁸, Deleuze problematiza a *ideia* da obra de arte, abordando a conservação do composto de forças em outros termos. Ele traz à tona a qualidade da resistência como atributo da obra criada, partindo de uma frase do escritor André Malraux, que toma a arte como “coisa que resiste à morte”⁴⁹. Acerca da capacidade de resistir da “coisa-artista”, o filósofo prossegue, colocando a deriva da questão:

Reflitamos... O que resiste à morte? Basta contemplar uma estatueta de 3.000 anos antes de Cristo para descobrir que a resposta de Malraux é uma boa resposta. Poderíamos dizer então, de forma mais tosca, do ponto de vista que nos interessa, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência e, no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.⁵⁰

Mesmo datada de milênios, a obra se conserva atual na medida em que ela é um condensado de sensações compostas: tal é a “coisa” que resiste ao tempo, a composição. A potência sensível desse modo de existência composto pode provocar desdobramentos criadores e eventuais caminhos de abordagem. Se o movimento das sensações estacionou em um instante compositivo, se o pensamento é condensado em uma forma de expressão, se a sua atualidade se conserva, é porque se trata de um composto engendrado e, por isso mesmo, resistente e durável. A “coisa-artista” seria um “acontecimento” de passagem na linguagem, uma individuação sem sujeito à qual chamamos “obra”. Esse “acontecimento”, escreve Marcelo Kraiser, “como limiar trêmulo entre o pensamento, as palavras, as imagens, para que seja visto e lido, invoca signos que nada representam como sujeitos ou objetos, afirmam outros modos de individuação não identitários, *hecceidades*”⁵¹.

⁴⁸ DELEUZE. *O que é o ato de criação?*, s.p.

⁴⁹ DELEUZE. *O que é o ato de criação?*, s.p.

⁵⁰ DELEUZE. *O que é o ato de criação?*, s.p.

⁵¹ KRAISER. *Textos dobrados, imagens impuras*. p. 39.

Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou substância. Nós lhe reservamos o nome de *hecceidade*. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimentos e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado.⁵²

A compreensão da obra de arte como um “acontecimento” na linguagem implica que o “composto de sensações” deve “comportar hecceidades que não são simples arranjos, mas individuações concretas valendo por si mesmas e comandando a metamorfose das coisas e dos sujeitos”⁵³. O tempo das *hecceidades*, segundo Deleuze e Guattari, não é o tempo abstrato e cronológico, mecanicamente sucessivo, mas a dimensão temporal do “acontecimento”. Para fazer essa distinção, os autores reabilitam dos estoicos o conceito de “Aion”, que designa a extratemporalidade da dimensão criadora, o

tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não para de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E Cronos, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. [...] Em suma, a diferença não passa absolutamente entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o irregular e o regular, mas entre dois modos de individuação, dois modos de temporalidade.⁵⁴

Na abordagem deleuziana, a introdução do conceito de “Aion” “marca a introdução do fora no tempo, ou a relação do tempo com um fora que não lhe é mais exterior (ao contrário da eternidade e sua transcendência). Em outros termos, a extratemporalidade do acontecimento é imanente e, sob esse aspecto, paradoxal”⁵⁵. O “acontecimento” está inscrito no tempo, ele é o entremeio na passagem do antes ao depois, ou a interioridade dos presentes disjuntos. No ato da criação, ocorre essa síntese disjuntiva que inclui o fora no tempo, a dimensão do “entre-tempo”, que “por si só não passa, tanto porque é puro instante, ponto de cisão ou de disjunção de um antes e um depois, como

⁵² DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* v. 4, p. 47. [Grifo dos autores]

⁵³ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* v. 4, p. 47. [Grifo dos autores]

⁵⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* v. 4, p. 47-48.

⁵⁵ ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 26-27. (Verbetes “Aion”)

porque a experiência a que ele corresponde é o paradoxo de uma ‘espera infinita que já é infinitamente passada, espera e reserva’”⁵⁶.

“Chronos” designa a dimensão das medidas e a partição do tempo em porções regulares, rege a lógica das identidades, regulamenta as relações, organizando as formas de existência em categorias morais. “Aion”, por sua vez, convoca o mundo dos devires, a dimensão do acontecimento, o tempo dilatado, o instante fugidio das intensidades, os fluxos e os processos. Uma vez pautada a distinção entre as duas temporalidades, a abordagem deleuziana sustenta que não há uma oposição entre o tempo do acontecimento e o tempo do calendário, mas diferentes modos de funcionamento. Quando há ruptura com a lógica linear do tempo, ela é instaurada pela força extratemporal do “acontecimento”. A quebra da linearidade cronológica revela o caráter convencional dessa linha empenhada em organizar e dividir a *ideia* do tempo em pedaços mensuráveis. Embora a diferença entre esses modos não implique oposição, “o tempo indefinido do acontecimento”⁵⁷ precede as convenções e medidas do calendário, o que leva a uma primazia de “Aion”, na medida em que a “cronologia deriva do acontecimento”⁵⁸, sendo esse último “a instância originária que abre qualquer cronologia”⁵⁹. Segundo Deleuze e Guattari, a “distinção entre Aion e Chronos não reconduz à dualidade platônico-cristã da eternidade e do tempo: não existe experiência de um para-além tempo, mas apenas de uma temporalidade trabalhada por Aion, onde a lei de Chronos cessou de reinar”⁶⁰. Nessa relação, toda linha cronológica é passível de ruptura, assim como a força do acontecimento extratemporal mantém os segmentos em deslize até que uma nova ordenação reestruture a lógica temporal linear.

Pedimos somente um pouco de ordem para nos proteger do caos. Nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo, ideias que fogem, que desaparecem apenas esboçadas, já corroídas pelo esquecimento ou precipitadas em outras, que também não dominamos. São variabilidades infinitas cuja desaparecimento e aparição coincidem. São velocidades infinitas, que se confundem com a imobilidade do nada incolor e silencioso que percorrem, sem natureza nem pensamento. É o instante que não sabemos se é longo demais ou curto demais para o tempo. Recebemos chicotadas que latem como artérias. Perdemos sem cessar nossas ideias. E por isso que queremos tanto agarrarmo-nos a opiniões prontas. Pedimos somente que nossas ideias se encadeiem segundo um mínimo de regras constantes, e a

⁵⁶ ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 27. (Verbetes “Aion”)

⁵⁷ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* v. 4, p. 47-48.

⁵⁸ ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 27. (Verbetes “Aion”)

⁵⁹ ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 27. (Verbetes “Aion”)

⁶⁰ ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 26. (Verbetes “Aion”)

associação de ideias jamais teve outro sentido: fornecer-nos regras protetoras, semelhança, contiguidade, causalidade, que nos permitem colocar um pouco de ordem nas ideias, passar de uma a outra segundo uma ordem do espaço e do tempo, impedindo nossa “fantasia” (o delírio, a loucura) de percorrer o universo no instante, para engendrar nele cavalos alados e dragões de fogo.⁶¹

O artista traz do caos *variedades*, que não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito. A luta contra o caos, que Cézanne e Klee mostraram em ato de pintura, se encontra de uma outra maneira na ciência e na filosofia: trata-se sempre de vencer o caos por um plano secante que o atravessa. O pintor passa por uma catástrofe, ou por um incêndio, e deixa sobre a tela o traço dessa passagem, como do salto que o conduz do caos à composição. [...] Diríamos que a luta contra o caos implica em afinidade com o inimigo, porque uma outra luta se desenvolve e toma mais importância, contra a opinião que, no entanto, pretendia nos proteger do próprio caos.⁶²

O pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca, mas a página ou a tela estão já de tal maneira cobertas de clichês preexistentes, preestabelecidos, que é preciso de início apagar, limpar, laminar, mesmo estraçalhar para fazer passar uma corrente de ar, saída do caos, que nos traga a visão. [...] Uma obra de caos não é certamente melhor do que uma obra de opinião, a arte não é mais feita de caos do que de opinião; mas, se ela se bate contra o caos, é para emprestar dele as armas que volta contra a opinião, para melhor vencê-la com armas provadas. É mesmo porque o quadro está desde o início recoberto por clichês, que o pintor deve enfrentar o caos e apressar as destruições, para produzir uma sensação que desafia qualquer opinião, qualquer clichê (por quanto tempo?). A arte não é o caos, mas uma composição do caos, que dá a visão ou sensação, de modo que constitui um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido.⁶³

Nessa longa sequência de trechos destacados do livro *O que é a filosofia?*, de Deleuze e Guattari, é apresentada a noção de obra de arte como composto de sensações, como modo de existência do tipo *hecceidade*: uma individuação sem sujeito, sustentada por uma duração extratemporal que se concretiza como acontecimento na linguagem. Quando a “coisa-artista” é recebida pelo mundo, seus sentidos disjuntos passam a ser lidos, suas direções fugidias passam a ser interpretadas, suas qualidades compositivas são relacionadas a outras obras e o empenho de catalogação passa a identificar sua aderência a uma ou mais categorias de acordo com a deriva das tendências históricas. Uma obra se conserva, mesmo ignorada, mesmo que não se torne coisa publicada ou conhecida em seu

⁶¹ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 259.

⁶² DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 260-261. [Grifo dos autores]

⁶³ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 262-263. [Grifo dos autores]

tempo cronológico de realização. Um composto pode levar anos, décadas e séculos até ganhar uma leitura, uma aderência contextual, uma cotação de mercado, uma abordagem crítica que venha a ampliar o alcance de sua visibilidade no mundo.

Dentre tantas possíveis segmentações e aproximações críticas derivadas da “coisa-artista”, a linha de abordagem deleuziana parece se importar com a dimensão do “acontecimento” compositivo, com as intensidades sensíveis que fazem da obra um caminho possível, com os movimentos processuais do *pensamento criador* que participam ativamente do composto, com os procedimentos ali desenvolvidos. Ao formular sua noção de obra de arte, Deleuze não faz aliança com a tradição da estética como “disciplina que tem seus objetos, seus métodos e suas escolas”⁶⁴. Se “existe uma estética deleuzeana”⁶⁵, afirma Jacques Rancière, ela não se impõe como um discurso especialista “sobre” as obras, mas se alia aos modos do *pensamento criador*, permitindo que os termos de sua abordagem sejam alterados, afetados, forçados pela especificidade da matéria, pela complexidade do composto de sensações que sustenta a obra em questão. Nessa perspectiva, prossegue Rancière, a palavra “estética” já “não designa uma disciplina. Não designa uma divisão da filosofia, mas uma ideia do pensamento”⁶⁶. Uma “ideia do pensamento” não é um pensamento idealizado, mas uma posição de abordagem também criadora, que parece se perguntar a todo o tempo: o que pode o pensamento? Como opera, em cada caso, o *pensar no pensamento*? Como se cria uma aliança com a potência da obra em obra? Deleuze parece lançar a questão sempre adiante, tomando a “coisa-artista” por companhia em seu empenho filosófico; assimilando a “solidão povoada”⁶⁷ da *linha-cria*, o atrito processual da matéria em obra; analisando a aridez e a nascente fértil da experimentação criadora. “O deserto, a experimentação sobre si mesmo é nossa única identidade, nossa única chance para todas as combinações que nos habitam”⁶⁸.

Talvez a obra e a abordagem da obra se encontrem, justamente, na via da experimentação. É pela chance da experimentação que a “coisa-artista” se torna um percurso singular; é também nessa dimensão que os exercícios críticos tomam a “coisa-artista” como disparador de um percurso e se convertem em um movimento próprio,

⁶⁴ RANCIÈRE. *Existe uma estética Deleuziana?*, p. 505.

⁶⁵ RANCIÈRE. *Existe uma estética Deleuziana?*, p. 505. Deleuziana com “i” mesmo??

⁶⁶ RANCIÈRE. *Existe uma estética Deleuziana?*, p. 505.

⁶⁷ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 9.

⁶⁸ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 14.

propriamente criativo. “A obra é caminhar no deserto”⁶⁹, escreve Rancière. Talvez, por isso, a obra incite a deriva dos empenhos de abordagem e force o conhecimento prévio a se aventurar, estabelecendo um trato com o desconhecido. As obras de arte, como individuações sem sujeito, colaboram para a criação de “um modo do pensamento que se desdobra acerca delas e que as toma como testemunhos de uma questão: uma questão que se refere ao sensível e à potência de pensamento que o habita antes do pensamento, sem o conhecimento do pensamento”⁷⁰. Se a obra é um composto de forças, uma “passagem da vida na linguagem”⁷¹, uma abordagem interessada pela condução criadora estaria, necessariamente, aliada à experimentação como condição, à passagem das intenções às intensidades, ao *pensar no pensamento*, ao envolvimento com as instâncias processuais de um pré-pensamento, às virtualidades sensíveis que constituem o corpo da obra. É o bloco de *perceptos* e *afectos* que sustenta a independência da obra em relação à intencionalidade de quem a criou, pois, uma vez composta, “a própria coisa artística possui seu complexo de intenções”⁷². Considerando que não se trata de uma interioridade fechada nem de um conjunto de sentidos cifrados (a serem decifrados), o que seriam as tensões internas dessa coisa artística?

E o que há de tão irresistível em uma obra? O que a mantém potencialmente interessante e atual? Como as forças de um composto escrito ou desenhado convocam e provocam a deriva criadora de novas obras? A obra depende de uma condição de permanência material. E essa condição é dada pelo atrito entre a superfície ordinária e a atualidade do ato, entre o pedaço de papel e o traçado da ferramenta. A consistência da obra, mesmo na estabilidade precária e na construção provisória, é ainda uma instabilidade que perdura. De modo que uma “forma fraca”⁷³, segundo desenvolve Maraíza Labanca a partir da expressão de Nuno Ramos, e um “uso menor da língua”, como formula Deleuze, são capazes de sustentar a potência sensível do *pensamento criador*. O “atrás do pensamento”, na escrita de Clarice Lispector, e os *Pensée-plumes*, nos desenhos de Louise Bourgeois, são exemplares de capturas do *pensar no pensamento* que a ponta do lápis feita instrumentaliza. O uso do *não-saber*, como potência em experimentação, viabiliza uma forma de permanência condensada e também aberta, concreta e também enigmática, sondável e também esquivada.

⁶⁹ RANCIÈRE. *Existe uma estética Deleuziana?*, p. 512.

⁷⁰ RANCIÈRE. *Existe uma estética Deleuziana?*, p. 505.

⁷¹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 16.

⁷² RANCIÈRE. *Existe uma estética Deleuziana?*, p. 505.

⁷³ LABANCA. *A mais: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos*, p. 17.

Quando Deleuze e Guattari afirmam a “auto-posição do criado”⁷⁴, ou a autonomia do composto, esses autores não consideram os espectadores, os leitores, os críticos e os ensaístas como mera “‘audiência’ que recebe os blocos de sensações de maneira passiva ou contemplativa”⁷⁵, pois insistem: é preciso “ter força suficiente para experimentar a obra, para criar uma relação ressonante com os perceptos e afectos da obra”⁷⁶. O que significa “ter força suficiente” para abordar o problema da criação? O que significa pensar, no exercício de uma abordagem? Como “dar conta” do composto de forças envolvido em um modo⁷⁷ do *pensamento criador*? A questão do pensamento ocupa, nessa filosofia, uma posição fundamental.

Deleuze viabiliza saídas propriamente criadoras para o problema da criação, uma vez que seus próprios conceitos e noções se articulam em ressonância com as forças das obras abordadas. É possível aprender, com o procedimento filosófico deleuzeano, que a abordagem da “coisa-artista” pode se posicionar ao rés da experiência criadora, à altura do saber *não-saber*, ao ensinamento de um “pré-pensar”⁷⁸ que materialidade da obra encena. Deixar-se afetar pela potência dos movimentos processuais é um modo de criar relação com forças formativas do composto e lançá-las adiante. Um estudo, como trajetória criadora de novas vertentes, não precisa se impor discursivamente, ambicionando uma chave de acesso ao suposto centro da obra, de modo a encerrá-la como objeto.

Todo esse vocabulário filosófico [de Deleuze e Guattari] poderia ser traduzido e compreendido de maneira mais simples: a obra de arte não reconhece a autoridade de uma personagem responsável por fornecer sua interpretação correta e final. Sendo processo, uma obra de arte carrega em si as sensações que formam: um complexo que envolve forma e conteúdo e que sofre variações com as camadas de interpretações que também a constituem. Quando Deleuze e Guattari afirmam que a obra de arte existe por si enquanto bloco de sensações é isto que estão afirmando: a obra existe enquanto coisa, suas sensações se conservam, mas as interpretações e usos de uma obra de arte variam.⁷⁹

Deleuze e Guattari afirmam que “na invenção de um acorde compositivo haveria uma única regra”, a mais difícil, relativa a toda e a qualquer espécie de coisa criada: que a composição se mantenha de pé sozinha. “Para isso, é preciso por vezes muita

⁷⁴ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 213.

⁷⁵ ROSSI. *Uma reapresentação de Henry Miller*, p. 32.

⁷⁶ ROSSI. *Uma reapresentação de Henry Miller*, p. 32.

⁷⁷ RANCIÈRE. *Existe uma estética Deleuziana?*, p. 505.

⁷⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 23.

⁷⁹ ROSSI. *Uma reapresentação de Henry Miller*, p. 27.

inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica, do ponto de vista de um modelo suposto, [...] das percepções e afecções vividas”⁸⁰, pois são esses os desvios singulares do encaminhamento com a matéria, as variações e avariações de um combate interno, envolvendo movimentos oblíquos, digressivos, idas e vindas, despojos e dobras, que as linhas de força criadoras realizam no tecido da linguagem. “Manter-se de pé sozinho não é ter um alto e um baixo, não é ser reto [...], é somente o ato pelo qual o composto de sensações criado conserva-se por si mesmo.”⁸¹

Clarice Lispector parece dizer desse acordo/acorde de sensações quando escreve: “Não se *faz* uma frase. A frase nasce”⁸². Nasce ou acontece com a força criadora encarnada em um arranjo de palavras. Sobre isso, escreveu também Erick Costa:

Procurar uma língua apta a dizer as coisas de modo preciso não é simples. Entra-se numa espécie de pulsação rítmica do verbo, uma afinação inesperada entre palavra e batimento cardíaco, a frase acontece. O acontecimento frasal não se confunde com a palavra habituada ao diálogo. Têm densidades distintas, são heterogêneas entre si. A frase que acontece surpreende a quem escreve por parecer ditada e não fazer concessões. Acontece no ritmo, e é aí que uma imagem se aloja e ganha peso. Algumas vezes têm peso suficiente para ter os pés no mundo. Outras, são leves, suspendem-se e ficam à espera de um sentido. Frases que acontecem têm força. Algumas comovem, isto é, movem quem escreve ou lê junto de seu ritmo.⁸³

Um arranjo de frases traz o acordo provisório entre as linhas, revelando o que o pensamento, naquele ato de linguagem, pôde enredar, apresentar, sustentar, entregar, reter, distinguir, esconder, inverter, trair, subtrair, desdobrar, conservar, extinguir. A polonesa Wislawa Szymborska enumera destinos possíveis para o “ser” de seu próprio poema. Sendo todas as instâncias do processo, idas e vindas, entradas e saídas, necessárias à manutenção de um *corpo em obra*.

Na melhor das hipóteses,
meu poema, você será lido atentamente,
comentado e lembrado.

⁸⁰ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 213.

⁸¹ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 213.

⁸² LISPECTOR. *Escrever. A descoberta do mundo*, p. 433. [Grifo da autora.]

⁸³ COSTA. O rosto negativo ou Notas do limbo. p. 3. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2015/11/01/falando-com-as-paredes-13/>>. Acesso em jun. 2017.

Na pior das hipóteses
somente lido.

Terceira possibilidade –
embora escrito, logo jogado no lixo.

Você pode se valer ainda de uma quarta saída –
desaparecer não escrito
murmurando satisfeito algo para si mesmo.⁸⁴

Um ser-poema é uma espécie de *corpo em obra*, serve-se do *não-saber*, desviando as respostas, desabando qualquer conclusão definitiva a favor da trajetória aberta de sua *linha-cria*. A criação como nascente é um sumidouro, precisa seguir nascendo sempre um pouco adiante, nesse tempo distendido do gerúndio, assumindo-se em uma variedade de formas expressivas, incluindo a chance da própria desapareição, como quem anuncia: “eu penso o seguinte”, apenas para relançar a pergunta inconclusa: “o que é o seguinte?”.

A *linha-cria*, em um poema ou em um desenho, pode ser alcançada após a insistência exaurida das mãos em obra, levada ao cúmulo da deserção, quando se chega a um determinado limite que parece encerrar a tentativa. Mas o que se tem em mãos é, ainda, nesse momento, um ser de linguagem em seu vigor inquieto. Que a eles se atribua apenas o valor de um acaso, de um resto, o descarte de um pensamento em fracasso, o desacordo com o bom resultado: é importante considerar que há nessa instância uma provisão verdadeiramente sustentada nela mesma. No fragmento de um fracasso, resta a pulsação do poema, o pulso do tema, o fluxo disparador, a semente seguinte.

Não se garante um ato criador pela aplicação de procedimentos segundo um plano de ação estratégico, por uma adequação de gestos, nem pela concessão de modos que dariam o ajuste necessário para se evitar experiências malsucedidas. Na experimentação criadora, há uma simultaneidade de acordes dissonantes e posições paradoxais, que não são nem paridades nem disparidades, mas combinações que se realizam entre engendrar e desprender, parir e nascer, perder e encontrar, “nadar após se afundar e se afogar. Braçadas e mais braçadas até perder o fôlego, (sargaços ofegam o peito opresso), bombear gás do tanque de reserva localizado em algum ponto do corpo. Nem que se morra na praia

⁸⁴ SZYMBORSKA. *Um amor feliz*, p. 315.

antes de alcançar o mar”⁸⁵. São esses recursos que Waly Salomão evoca na escrita de “Sargaços”:

Nadar, nadar, nadar e inventar a viagem, o mapa,
o astrolábio de sete faces,
O zumbido dos ventos em redemunho, o leme, as velas, as cordas,

Os ferros, o júbilo e o luto.
Encasquetar-se na captura da canção que inventa Orfeu
Ou daquela outra que conduz ao mar absoluto.

Só e outros poemas
Soledades
Solitude, récif, étoil.

Através dos anéis escancarados pelos velhos horizontes
Parir,
desvelar,
desocultar novos horizontes.
Mamar o leite primevo, o *colostró* da Via Láctea.
E, mormente,
remar contra a maré numa canoa furada

Somente
para martelar um padrão estoico-tresloucado
De desaceitar o naufrágio.
Criar é desacostumar do fado fixo.
E ser arbitrário.

Sendo os remos imateriais.

(Remos figurados no ar
pelos círculos de palavras.)⁸⁶

A posição da abordagem criadora varia entre o cais e a deriva, entre o destino do remo e o “mar absoluto” das possibilidades compositivas. Ao processo criador é necessário o empenho experimental, renovando-se a alegria irreverente do gesto, a liberdade inventiva que hospeda a frágil construção que talvez venha a se tornar, de súbito, uma coisa estranha e enfaticamente viva em sua vibração. “O modo menor em música é uma prova tanto mais essencial, quanto lança ao músico o desafio de roubá-lo a suas combinações efêmeras, para torná-lo sólido e durável, auto-conservante, mesmo em posições acrobáticas.”⁸⁷ Todas as instâncias compositivas importam, interessam e são necessárias à verdade provisória da composição, e isso inclui as provas mais improváveis.

⁸⁵SALOMÃO. *Poesia total*, p. 293.

⁸⁶SALOMÃO. *Poesia total*, p. 294.

⁸⁷DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 214.

“O som deve tanto ser mantido em sua extinção, quanto em sua produção e seu desenvolvimento.”⁸⁸

Fixar uma resposta de acordo com a pergunta é submeter o encaminhamento de um gesto criador ao apego de uma construção previamente cerrada, impedindo a abertura ao ir e vir da errância criativa. Pois fazer se consome no feito e se consuma em deixar partir. Importa aos processos artísticos fazer uma escuta das perguntas, salvar a impermanência, evadir no deserto da experimentação. É necessário habitar a composição, hospedar o silêncio, manejar as sensações. Os “compostos” ou “blocos precisam de bolsões de ar e de vazio, pois mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio, compondo-se consigo, tudo se mantém sobre a terra e no ar, e conserva o vazio, se conserva no vazio conservando-se a si mesmo”⁸⁹.

A ação inventiva diverge nela mesma enquanto segue, descontinuamente, subvertendo os versos, conferindo precisão às múltiplas versões, incluindo operações controversas, ampliando a potência no condensado, variando os elementos na repetição, gestando por dentro das categorias a entrada suspeita de um passageiro clandestino, o “composto de sensação”. Trata-se de entender que experimentar uma intrusão em fuga é combinar o novo e cambiar o mesmo, hospedar procedimentos de linguagem sem opor o possível ao impossível, o sensível ao inteligível.

⁸⁸ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 215.

⁸⁹ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 215.

1.2 “Sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa”⁹⁰

Ter algo a dizer não é o mesmo que se comunicar plenamente. *Ter algo a dizer* começa na devoração pela palavra, na nutrição do silêncio, na lógica que inclui a leitura de avessos, na *linha-cria* que se abre ao trânsito dos sentidos, na reverberação sensível do *pensar no pensamento* que sustenta o tecido da obra. *Ter algo a dizer* pode se tornar um acordo de simultaneidades afetivas: avidez e aridez, entrada e saída, chamado e escuta, vislumbre e captura, incerteza e ímpeto, aceite e recusa, cuidado e descarte, recuo e avanço, escritura e leitura, nota e esquecimento, promessa fragmentária e arranjo compositivo, voo e queda.

Se os meios de expressão reunidos pelo campo das artes funcionam por códigos de linguagem específicos, modos de uso e ferramentas próprias, há procedimentos recorrentes que atuam e colocam em diálogo criador todas as linguagens, como ocorre aos movimentos de escrever e rasurar, rasurar e reescrever, reescrever e cortar, cortar e aderir, aderir e desenhar, desenhar e apagar, apagar e esboçar, esboçar e alinhar, alinhar e tecer, tecer e rasgar, rasgar e cerzir, cerzir e romper, romper e amarrar. O *pensamento criador* na extremidade das mãos é uma pulsação inquieta que opera entre a precisão e a errância, entre achados e perdidos. Uma *ideia* criadora se encaminha pelo envolvimento com determinada matéria e se realiza no alcance de uma forma de expressão “preocupada com a realidade das coisas e com sua existência desconhecida”⁹¹. Janaina de Paula aborda o apelo que a atividade criadora realiza como dobra da obra, ou obra da dobra em coisa escrita, por ela nomeada “cor’p’oema”⁹².

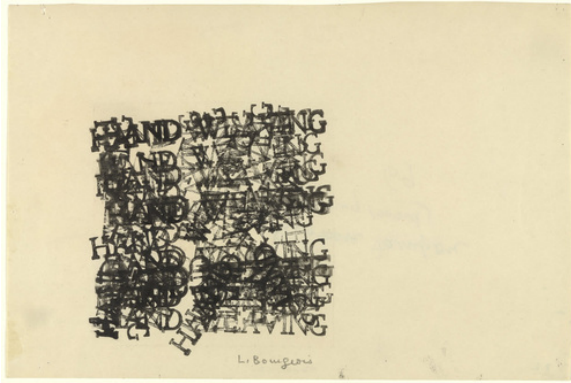
Essa literatura, ao interrogar a capacidade que a própria literatura tem, no exercício concreto com as palavras, de escutar o murmúrio inumano da existência, acaba por criar realidades fora deste mundo que são, no entanto, plenamente reais, ainda que nenhuma essência lhes sirva de garantia ou prova.⁹³

⁹⁰ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 132.

⁹¹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 338.

⁹² PAULA. *Cor’p’oema Llansol*, p. 47.

⁹³ PAULA. *Cor’p’oema Llansol*, p. 47.



94

“Escreve – diz o texto.”⁹⁵ O apelo, o chamado, “a exigência da obra”⁹⁶, se dá a ler, em Maria Gabriela Llansol, na seguinte cena de linguagem: “Se eu ficasse aqui, indefinidamente a escrever, transformar-me-ia num tecido puído; desfeita quando alguém ou alguma coisa me tocasse, deixaria apenas poeira com o brilho das palavras e dos seres”⁹⁷. O tecido manual de uma *ideia* em palavras pode se sustentar pela composição de uma única frase, entregue à ambiguidade processual de *algo a dizer*, sem garantia ou prova, sem pressa e sem demora, sem origem e sem destino, fazendo-se na concretude da linha, desfazendo-se no esgarçamento da trama, refazendo-se na chance do recomeço.



98

⁹⁴ BOURGEOIS. *Weaving word*, 1948. Carimbo de borracha sobre papel, 11.3x10.9 cm

⁹⁵ PAULA. *Porque um dia olhei para o azul e me faltou o céu*, s.p. Disponível em <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2014/07/07/companheiros-filosoficos-6>> Acesso em jun. 2017.

⁹⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 45.

⁹⁷ LLANSOL. *Finita*, p. 139.

⁹⁸ BOURGEOIS. *Weaving*, 2001. Monotipia de tecido sobre papel, 27.8x21.5 cm

A entrada em obra se abre de erro em erro, varia de dobra em dobra, intensifica-se no movimento imperceptível que desabrocha, fibra por fibra, delicadamente, sobre si mesma. O processo é *o talvez* da obra em seu modo de existência, contido apenas enquanto contém sua expansão. Em “Submissão ao processo”, Clarice Lispector parece dizer também dessa errância essencial ao encaminhamento da linha criadora.

O processo de viver é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” – era o próprio e assustador contato com a tessitura do viver – e esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. O processo é difícil? Mas seria como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita. [...]

A impaciência enorme (ficar de pé junto da planta para vê-la crescer e não se vê nada) não é em relação à coisa propriamente dita, mas à paciência monstruosa que se tem (a planta cresce de noite).⁹⁹

Em um outro fragmento, intitulado “O processo”, Clarice escreve:

Que é que eu faço? Não estou aguentando viver. A vida é tão curta, e eu não estou aguentando viver.
Não sei. Eu sinto o mesmo. Mas há coisas, há muitas coisas. Há um ponto em que o desespero é uma luz, e um amor.
E depois?
Depois vem a Natureza.
Você está chamando a morte de natureza?
Não. Estou chamando a natureza de Natureza.
Será que todas as vidas foram isso?
Acho que sim.¹⁰⁰

A natureza chamada “Natureza” seria essa força capaz de produzir passagens de vida em que a relação com a morte é tecida na consistência impessoal da fibra, no mutável dos dias à amplidão das noites, no incessante por um fio do fazer-desfazer. É da “Natureza” de certos seres, inclusive dos seres de linguagem, a expressão desse acordo limiar dos riscos, insistidos porque despojados, repetidos porque assumidos, renovados porque confiados ao devir de uma *linha-cria* cuja sorte iniciante tem o artifício de se

⁹⁹ LISPECTOR. Submissão ao processo. *A descoberta do mundo*, p. 445-446.

¹⁰⁰ LISPECTOR. O processo. *A descoberta do mundo*, p. 26-, 27.

acertar com o erro. Talvez, para extrair do desvio o valor do imprevisto, forçar a regularidade da trama, abrir o gesto compositivo ao improviso de uma saída criadora.

É preciso se lembrar de que um alvo segue em fuga, propaga-se em ondas, tende a alargar seu alcance e alcançar a natureza migratória de um lance. É da natureza do processo lançar-se adiante, desdobrando o espaço criador em um começo movente. Quando determinado fim é atingido, sabe-se: é apenas um repouso, um grão *a mais*¹⁰¹, despojado em solo fértil. Um desenho, ou um escrito, na ramagem das linhas ou das palavras, rasura o deslize alvo da página, desaba as pautas, desacostuma “o fado fixo”¹⁰², acolhe a queda como abertura de um abismo parapeito: o risco do horizonte criador.



103

¹⁰¹ LABANCA. *A mais*: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos. Título de tese de doutorado defendida na Faculdade de Letras da UFMG em maio de 2016.

¹⁰² SALOMÃO. *Poesia total*, p. 294.

¹⁰³ BOURGEOIS. *Turning inwards*, 2008. Gravura em metal. A primeira com adição de crayon e grafite, a segunda com adição de aquarela, nankin, grafite e guache, 151x90.1 cm

Em “Aposto”¹⁰⁴, Maraíza Labanca escreve:

Ter o abismo como chão, tal é a força do poema, aquele que não se satisfaz com menos do que isso. Mas de que poema falo, que ser-poema, se eles são raros ou até mesmo improváveis ou até mesmo impossíveis? Que impossibilidade é essa que não se constringe na estatura dos versos, dos tempos, das eras ou dos consentimentos que estruturam e dão forma àquilo que, justamente, há tanto tempo, se chama “o ser”?

Porém, lendo o que nele ele não é, sem lhe opor o sentido; lendo a contrapelo suas letras, a partir do chão como abismo, do literal que persiste e insiste nessa vaga linha onde se equilibra um mundo que “cai para todos os lados”, por um fio, por uma linha fina; lendo a partir da coisa pouca que a palavra é, sem, com isso, chegar a ser pouca coisa; lendo o que, das letras, confabula na sua superfície, ao mesmo tempo por trás e à vista, na sua fábula mínima; leio o que resta: o rés. A Coisa.¹⁰⁵

Se a “Coisa” feita hospeda um resto gestante, é porque nele reside, ou se equilibra, a “Natureza” de um gesto restante (um “rés” e não um “ser”). Por qual desequilíbrio escrevo o que escrevo? Pode-se responder, na ambiguidade de quem hospeda e habita a questão: escrevo pelo poeta que morreu criança, antes de aprender o desenho das letras. Escrevo pelo menino que vos fala. Essa criança impossível porque não pôde ser criada. Escrevo as mãos do menino girando a manivela, rangendo a engrenagem lenta. Como se as palavras dele fossem as hélices do moinho. E o grão de sua voz, quebrado em mil centelhas, fosse um corpo só de luz e som. Na claridade, na visão, no escuro, no turvo, numa cortina que o vento dança. Escrevo o menino de olhos nus. Leio suas pálpebras. Algo se desenha na resposta afirmativa do poema.

“Esse fim é o resultado de modificações internas, tão desordenadas quanto quisermos, mas que devem necessariamente resolver-se no momento em que a mão age, em um comando único, feliz ou não.”¹⁰⁶ É o que Paul Valéry nomeia “espírito da obra”¹⁰⁷, gesto incisivo, capaz de colocar o incessante a termo. Entre o desejo de ir além e o corte no fluxo processual, salva-se o grão de possibilidade, a criança morta é vivente na coisa escrita, é a nascente das palavras, é o moinho dos começos.

¹⁰⁴ LABANCA. *Aposto*. Comunicação oral, apresentada por ocasião de “Ela, a linha”, encontro de desabertura da exposição de Julia Panadés no Museu Mineiro. Belo Horizonte, 8 de setembro de 2016.

¹⁰⁵ LABANCA. *Aposto*, p. 01

¹⁰⁶ VALÉRY. *Varietades*, p. 195.

¹⁰⁷ VALÉRY. *Varietades*, p. 195.

Dessa condição *em obra* da obra, conservam-se também o provisório e o aberto do que ainda não se realizou, porque está se fazendo na impermanência disponível ao retorno clandestino, solitário e povoado¹⁰⁸ do trabalho criador. Dar corpo a uma *ideia* é suportar a condução incerta e a condição intensamente ativa dessa passagem.



109

Não se dispensa a atmosfera dos restos. Um *corpo em obra* é feito pelo alinhamento das partes mas também, e sobretudo, por cortes, rupturas, deserções e desprendimentos. Uma linha criadora percorre a alternância pouco nítida entre esses modos de experimentação e eliminação. É preciso servir-se das lacunas deixadas, dos fragmentos assertivos e da dissolução errante, assumindo o fracasso como um modo de ir para além do funcionamento pleno. O horizonte transitório da criação processa aquilo que insiste, alinhando, sem hierarquia de relevância, a ampla potência de um *corpo em obra*.

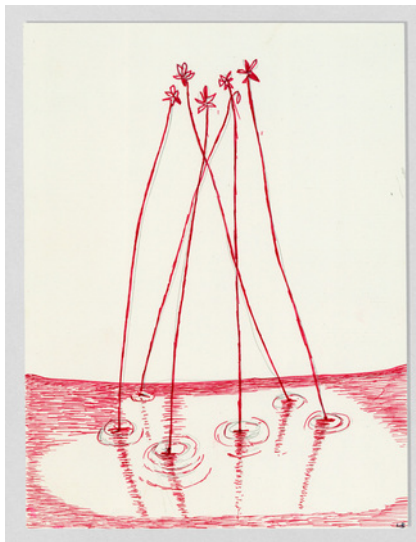
Uma *ideia* criadora traz consigo a vitalidade do gesto capaz de sustentar a passagem das forças externas à faculdade do pensamento. Essas forças exigem que o empenho da criação sustente a “passagem da vida na linguagem”¹¹⁰, de modo que os velhos recursos se transformem por novos modos e outros usos. Há o domínio de uma linguagem, mas há também fluxos de vida não domesticáveis, de modo que uma ação

¹⁰⁸ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 9.

¹⁰⁹ BOURGEOIS. *Spiraling eyes*, 2000. Gravura em metal, ponta seca sobre papel, 14.7 x 12.5 cm

¹¹⁰ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 16.

criadora surge de onde menos se espera, para alcançar, precisamente, a sorte do que não se sabe. O ato de *pensar no pensamento* envolve aprender com o que vem, assumir o ignorado sem recorrer aos automatismos das soluções prévias. Tal capacidade se lança *em obra* como condição decisiva para um corpo dar nova condução ao risco.



111



112

Ter uma ideia seria, então, a possibilidade criadora de tornar vivível uma linha, abrindo caminhos singulares, no sentido de que o risco exige, a cada vez, a criação processual de novas saídas e entradas. É por força de uma *ideia* que o pensamento se põe a pensar e que o meio criador turbilhona, mobilizando a invenção e a nutrição permanente de um *corpo em obra*. Tudo isso precisa seguir até o empreendimento entrar em desprendimento, até o impedimento se tornar possibilidade. Criar com as chances que se têm, criar as chances, ter a chance de salvar uma forma de expressão. Ela, a criação, é um repente lacônico, um nascimento de caminho, um risco entre o extraordinário e o ordinário das forças de vida. Por ínfimas que sejam, por maiores que pareçam, por mais visibilidade, por menos exibição, as forças em obra exigem que se creia nelas para que se possa, literalmente, criar com elas.

¹¹¹ BOURGEOIS. *Untitled*, número 220 de 220, da série *The Insomnia Drawings*, 1995. Nanquim e grafite sobre papel, 26.6x20.3cm.

¹¹² BOURGEOIS. *The night*, versão 2 de 2, 2001. Litografia sobre papel, 43.2x35.6 cm.



113

É possível aprender e ensinar recursos técnicos e o bom uso dos materiais. É possível dominar virtuosamente o uso das linguagens. É possível aprimorar a fluência da escrita e do desenho. É possível aprender e ensinar o acordo com os entraves das tradições e até a entrar em desacordo com eles. É possível participar de escolas. Mas não se pode ensinar alguém a criar, pois a possibilidade da criação não se aprende pela assimilação das normas, pela adequação às regras, pela aplicação de um método seguro, pelo automatismo técnico, pela reprodução de um modelo de pensamento plenamente conhecedor de seus limites. Embora um ato criador ocorra sempre implicado em um domínio de linguagem, o potencial inventivo de uma *ideia* corre por fora das normas, arrastando os limites prévios, na contramão de um saber especialista, supostamente neutro ou isento, a partir do qual se costuma falar *sobre* as coisas para melhor dominá-las.

¹¹³ BOURGEOIS. *Maman*, 2009. Guache e grafite sobre papel, 91 x 121.6 cm.

1.3 Plumas-pensadas “são ideias que agarro em pleno voo e ponho no papel”¹¹⁴

“Ideia” é o nono verbete da conhecida entrevista “O abecedário de Gilles Deleuze”¹¹⁵. O filósofo começa a abordagem do termo com o encadeamento de três sentenças: “É muito difícil ter uma ideia. Há pessoas extremamente interessantes que passaram a vida inteira sem ter uma ideia. Pode-se ter uma ideia em qualquer área”¹¹⁶. Uma *ideia* não é *algo* disponível e prontamente garantido a todos os viventes, por mais que haja empenho nesse sentido. Ter uma *ideia* não constitui privilégio de uma ou outra faculdade do pensamento humano, mas uma intensidade possível, uma abertura de caminho que pode ou não ocorrer. Uma *ideia* é uma matéria criadora. Ter uma *ideia* é um acontecimento que parece, ao mesmo tempo, nos perseguir e nos escapar.

Uma existência pode ser cumprida na sujeição aos protocolos que fazem coincidir o dia a dia com os planos previstos, a soma dos problemas com os resultados esperados, o cultivo de hábitos seguros com a estabilidade de se pensar por ideias prontas. Assim não haveria o risco de uma *ideia* criadora abalar as estruturas do que significa pensar. É possível evitar as acrobacias do *pensar no pensamento*. É possível viver uma vida sem romper a ordenação vigente, sem provar o gosto estranho do novo, sem se deixar afetar pelo mistério do ovo, sem fracassar na companhia gestante de uma *ideia*. São muitos os modos de desimplicar-se da exigência criadora, fazendo de conta que se vive plenamente, cumprindo o acordo com os modelos de vida pré-fabricados, como nas cenas dos anúncios comerciais.

As forças de uma *ideia* colocada em obra podem levar uma existência a experimentar condições transitórias, intensidades impessoais, anônimas e ameaçadoras, quebras estruturais, movimentos em processos parados, dissoluções de identidades estabelecidas, composições nunca antes imaginadas. A entrada em um processo de criação inclui, por isso, o perigo de se experimentar rupturas intensas demais. Para se evitar que o

¹¹⁴ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p 293.

¹¹⁵ DELEUZE. *O abecedário de Gilles Deleuze*, Paris, 1988, 1989. A transcrição integral da entrevista *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* está disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>> Acesso em jun. 2017. O vídeo com a gravação da entrevista está disponível em: <<http://filosofiaemvideo.com.br/video-abecedario-de-gilles-deleuze>> Acesso em jun. 2017.

¹¹⁶ DELEUZE. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Verbetes “Ideia”.

processo em obra coloque em perigo o corpo criador, é importante tomar medidas de cautela e de prudência.

Gilles Deleuze insiste na importância dessa atenção ao trato com as linhas. A palavra “trato” pode ser lida, aqui, tanto no sentido do acordo a ser feito com os riscos abarcados pelo ato criador quanto no sentido da qualidade desse “trato”, do modo de tratar o processo, lidando, inclusive, com segmentos estruturantes, linhas sóbrias, contornos e margens que possam conservar ativa a potência de um *corpo em obra*, pois, em matéria de criação, “só pode haver uma coisa, a experimentação-vida”¹¹⁷. É preciso cuidado para se cruzar um vão livre estendido entre o desmoronamento e a construção. Pois o processo de desorganização que uma *ideia* “impõe ao corpo organizado constitui algo essencialmente vivo”¹¹⁸, como “um puro morrer, ou sorrir, ou batalhar, ou odiar, ou amar, ou ir embora, ou criar...”¹¹⁹.

A linha de força criadora é uma qualidade de linha envolvida nesses modos de existência que são as *coisas-artistas*:

Há tipos de linhas muito diferentes, na arte, mas também numa sociedade, numa pessoa. Há linhas que representam alguma coisa, e outras que são abstratas. Há linhas de segmentos, outras sem segmento. Há linhas que, abstratas ou não, formam contorno, e outras que não formam contorno. [...] as linhas são os elementos constitutivos das coisas e dos acontecimentos. Por isso cada coisa tem sua geografia, sua cartografia, seu diagrama. O que há de interessante, mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado, que ela cria.¹²⁰

O movimento das linhas criadoras pode nascer, em uma pessoa, como insatisfação, pode passar pela realidade de um estômago vazio, propagar-se aos berros de um incontido desconforto. O tremor da fome mobiliza os nervos, restaura os gestos, conquista a saciedade, repousa nas alegrias nutritivas. Um corpo nascido vivo, desprendido de seu meio gestacional e lançado ao mundo tem a necessidade criadora como companhia desde sua primeira fome na individuação involuntária que o atravessa. Ela, a criação, é fonte nutritiva nas alianças mundanas com outras forças e formas de vida, emerge como recurso

¹¹⁷ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 61.

¹¹⁸ PANADÉS. *Desenho corpo porque vivo*, p. 29.

¹¹⁹ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 87.

¹²⁰ DELEUZE. *Conversações*, p. 47.

nas limitações que a cada vez se pronunciam, exige a permanente condição inventiva, segue em avanços e recuos, acompanha abrigos e desmoronamentos. As fomes são de muitas naturezas, elas insistem, produzem a urgência das capturas, o atrito das tentativas, os encontros que se dão. O apego se entrega ao gasto e a pluralidade dos alimentos diversifica o apetite. O vigor do apetite ensina o desprendimento, o desprendimento faz o aprendiz da fome cultivar seu vazio criador, levando adiante a necessidade involuntária, forçando um corpo a agir, sentir, pensar, criar.



121

O ato criador se inscreve no corpo desde o seu nascimento. Ele é inicialmente uma questão de sobrevivência: cria-se o mundo a cada descoberta de um recém-nascido. A criação como *modo de vida* pode se tornar, depois, uma desordem desejável para certas pessoas e um perigo à sanidade de outras, mas sua força tem uma abrangência irrestrita: pode ocorrer em qualquer campo, partir de onde menos se espera, desatar o imprevisto, alcançar o surpreendente. Pois não há esfera, dentre as faculdades humanas, desprovida dessa possibilidade. “Se há quem – inclusive artistas – se encosta à vida protegido por luvas, salvaguardado de toda e qualquer contaminação, há quem meta as mãos nela, na vida, e isso ganha – pode ganhar – um sentido mesmo sexual.”¹²²

¹²¹ BOURGEOIS. *Self portrait*, 2007. Guache sobre papel. Dimensão: 60 x 45.4 cm

¹²² LABANCA. *Aposto*, p. 3.

Na abordagem do verbete “Ideia”, Gilles Deleuze pergunta: “sob que forma se apresenta uma ideia em determinados casos?”¹²³. No caso da filosofia, ela “se apresenta na forma de conceitos. Há uma criação de conceitos, e não uma descoberta. Conceitos não se descobrem, são criados. Há tanta criação em filosofia quanto em um quadro ou em uma obra musical”¹²⁴. Se uma obra escrita pode ter *algo* a ver com um desenho ou com uma obra de natureza filosófica, isso ocorre pelas *ideias* que tais ou quais criações conjugam, pelos fluxos que aqui e ali deslizam, pelo desejo de passagem no desenho das linhas de força expressas em composições melódicas, gráficas, plásticas, literárias.



125

Quando Deleuze pergunta: “O que é ter uma ideia?”¹²⁶, coloca em questão a noção platônica de “Ideia” como representação ideal das coisas, entidade puramente abstrata e preexistente, na qual residiria a versão autorizada a compreender tudo aquilo que existe de modo imperfeito no mundo. Para Platão, caberia ao filósofo, o detentor exclusivo da

¹²³ DELEUZE. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Verbetes “Ideia”.

¹²⁴ DELEUZE. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Verbetes “Ideia”.

¹²⁵ BOURGEOIS. *Pregnant woman*, 2008. Guache sobre papel, 60 x 45.7 cm

¹²⁶ DELEUZE. *O que é o ato de criação*, s.p.

faculdade de pensar, a função de trazer à tona a verdade universal, eterna e perfeita; Deleuze, em contraposição, afirma: “O filósofo não é um reflexivo, é um criador”¹²⁷.

No sentido deleuzeano, uma ideia, em filosofia, está vinculada à necessidade de se criar conceitos, por isso o fazer filosófico não seria possível fora de um interesse inventivo, na medida em que ele só se realiza no extremo de uma necessidade, no impedimento que se autoriza a pensar por suas próprias extremidades. Os “conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes”¹²⁸. “Eles devem ser inventados, fabricados ou antes criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criam.”¹²⁹ O exercício conceitual não acontece a partir do nada, assim como o que se considera uma “obra-prima” no campo das artes não vem do nada; o trabalho da obra precisa passar por um avanço contínuo, atravessar o processo de feitura, recuar no desfeito, descontinuar o recuo, refazer-se. Das obras de arte aos conceitos, tudo é concebido e engendrado “em função de problemas”¹³⁰. E de onde partem os problemas? De onde surtem as questões grandes demais? Como extraímos delas uma pergunta palpável, uma desconfiança que desafie a criação a se pronunciar? “A arte de construir um problema é muito importante: inventa-se um problema, uma posição de problema, antes de se encontrar a solução.”¹³¹

O problema não é colocado em função de uma chave que o encerraria; como questão em obra, ele existe para que se possa partir dele. “O movimento acontece sempre nas costas do pensador, ou no momento em que ele pisca. Já se saiu, ou então nunca se sairá.”¹³² Trata-se de mover a posição com relação ao problema, pois o que interessa ao pensamento é abordar a questão passando à margem dela, implodindo as certezas, desviando dos termos, torcendo, fissurando, escapando às prisões. Não se trata de dominar um saber para atingir o fim de um conhecimento correto que represente a resposta de um problema como a um objeto estável. Importa que as farpas de um processo em curso se alterem como *algo* em movimento, abrindo passagens de ar, criando entradas clandestinas e saídas provisórias.

¹²⁷ DELEUZE. *Conversações*, p. 152. [Grifo do autor]

¹²⁸ DELEUZE. *O que é a filosofia*, p. 13.

¹²⁹ DELEUZE. *O que é a filosofia*, p. 13.

¹³⁰ DELEUZE. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Verbete “Ideia”

¹³¹ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 9.

¹³² DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 9.



133

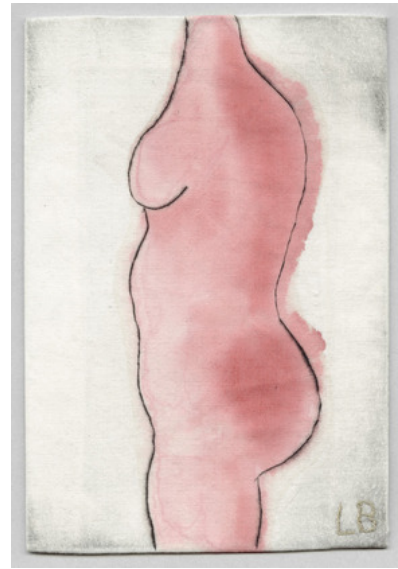
Em todos os campos onde há criação, e não apenas na filosofia e na arte, o ato de pensar não é dado de antemão, não vem pronto. Diante das obras feitas, das coisas publicadas, dos textos impressos, é possível supor que o composto tal qual se apresenta seja fruto de uma ação precisa, certa, previamente concebida e encarnada daquela maneira, em dada composição. Mas essa impressão de estabilidade da coisa criada pode encobrir a pergunta curiosa, os abalos do movimento criador, as absolutas incertezas, a regência desvairada do desejo. É como se a nudez de uma hipótese duvidosa, em seu fino traje esfarrapado, fosse, em certos casos, sobreposta por uma toga, terno, armadura, ou traje a rigor.

Para se criar alguma coisa, são necessários incontáveis gestos, hesitações sem êxito, superfícies desprotegidas e porosidades gastas, fluxos correntes, fibras tecidas propagando impulsos, sensibilidades dispersas, fluidos concentrados, delicadezas cultivadas à sorte acidental dos movimentos. Por que não basta ter um corpo para se ter também a garantia da criação? Talvez porque um corpo é o que está para ser feito. Seu exercício é o de uma capacidade potencial: a de se tornar *algo a dizer*.

Criar é abrigar o vazio incerto dos começos. Embora um corpo nascido vivo já comece por existir na garantia de encontrar, cedo ou tarde, o colapso da morte, a vida

¹³³ BOURGEOIS. *The Birth*, 2007. Guache sobre papel, 29.5 x 22.9 cm

sendo vivida é algo novo a cada instante. Viver não se encerra num funcionamento plenamente alcançado de uma vez por todas, mas recomeça com a operação aberta de todas as linguagens que permitem ao corpo vivente experimentar formas de impermanência e provar do provisório. A passagem de uma *ideia* criadora ensina que é preciso ir e vir como quem dá passagem à linha na confiança dos começos desviantes.



134

Embora a capacidade de criar seja potencialmente produtiva, sua condição é frágil e processualmente instável. O desejo realizador opera no risco, o risco se empenha em produzir mais vida, a produção de vida se multiplica no entrecruzamento das fibras, as fibras se tornam a confiança no fio, o fio de começo pelo meio se esconde na trama. É por um fio, o fio dessa delicadeza imperceptível, que as coisas criadoras nascem e se sustentam. Por mais vigorosa que uma obra venha a se tornar, nela se conserva o liame entre o processo e o desprendimento, a elaboração e o despojo, a exaustão das forças processuais e a “forma fraca”¹³⁵, na alegria restante de ganhar ao perder.

No trato com as ideias criadoras, parece haver uma aposta no risco, um flerte com a potência do gesto, que não coincide com a eficácia garantida. Mesmo assim, resta uma ilusão recorrente que faz com que alguém (talvez indisposto ou privado de ideias) peça a outro alguém (na condição involuntariamente pensante): “Você poderia me dar uma ideia,

¹³⁴ BOURGEOIS. *Female*, 2009. Ponta seca com adição de aquarela sobre papel, 12.7 x 8.6 cm.

¹³⁵ LABANCA. *A mais*: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos. p.17.

pois tenho um problema e não sei como resolver?”. Mas ter ideias, bem o sabe quem as tem, não serve para solucionar problemas; embora a condição criadora possa funcionar como saída instantânea do problema, o problema continuará lá, impedindo a passagem ou forçando a invenção de novas saídas que são também entradas aos processos em obra.

Não é possível dar ou receber *ideias* como quem troca receitas e opiniões formadas, como quem segue modelos e cumpre protocolos. Ter uma *ideia* é ter o corpo tomado por uma força desconhecida, imprevisível e imprevisível, pois não se sabe de antemão o que virá de sua entrada em movimento. Talvez seja melhor não saber e jogar com o ignorado, roubar o proveito das contingências, cultivar o interesse pelo transitório, pois é nessa confiança que uma *ideia* vai se atualizando na consistência da coisa criada. No que consiste a coisa criada? É um repouso consistente? É uma matéria em movimento? É uma experiência do *corpo em obra*? Ela, a *ideia* da obra em obra, apresenta-se como coisa já fora do perigo de não acontecer.

Considerando o risco envolvido em se ter *ideias*, “roubar” a *ideia* de alguém só existiria como apropriação de uma dádiva traiçoeira. Aquela que, ao mudar de dono, instantaneamente se converte em dívida própria. Interessa saber: para onde uma *ideia* está sendo levada? O que se pode fazer com uma *ideia* em mãos? Não importa se o roubo é devido ou devidamente assumido; um chamado ao ato só se efetua quando um corpo se vê verdadeiramente implicado, forçado a pensar e irresistivelmente lançado adiante na exigência de *algo* a ser feito de sua oportunidade passageira.

Só se sabe como tratar o que se tem em mãos quando o movimento de experimentação de uma *ideia* em obra realiza seu trato com um começo cambiante. Nesse acordo, o que se tem por companhia é o movimento pensante. Como o pensamento se move? Como isso se realiza? Em qual espécie de meio, ambiente, espaço, circunstância, sítio ou situação uma *ideia* acontece? O que pode parecer grande coisa é, tantas vezes, uma combinação ínfima de restos e gestos, atmosferas pensantes, pesos e flutuações, tão imperceptíveis quanto intensamente feitas, desfeitas e refeitas. No texto “Brincar de pensar”, Clarice Lispector escreve:

Não fossem os caminhos de *emoção* a que leva o pensamento, pensar já teria sido catalogado como um dos modos de se divertir. Não se convidam amigos para o jogo por causa da cerimônia que se tem em pensar. O melhor modo é convidar apenas para uma visita, e, como quem não quer nada, pensa-se junto, no disfarçado das palavras.

Isso, enquanto jogo leve. Pois para pensar fundo – que é o grau máximo do *hobby* – é preciso estar sozinho. Porque entregar-se a pensar é uma grande emoção, e só se tem coragem de pensar na frente de *outrem* quando a confiança é grande a ponto de não haver constrangimento em usar, se necessário, a palavra *outrem*. Além do mais, exige-se muito de quem nos assiste pensar: que tenha um coração grande, amor, carinho e a experiência de também se ter dado ao pensar. Exige-se tanto de quem ouve as palavras e os silêncios – como se exigiria para sentir. Não, não é verdade. Para sentir exige-se mais.

Bom, mas, quanto a pensar como divertimento, a ausência de riscos o põe ao alcance de todos. Algum risco tem, é claro. Brinca-se e pode-se sair de coração pesado. Mas de um modo geral, uma vez tomados cuidados intuitivos, não tem perigo.

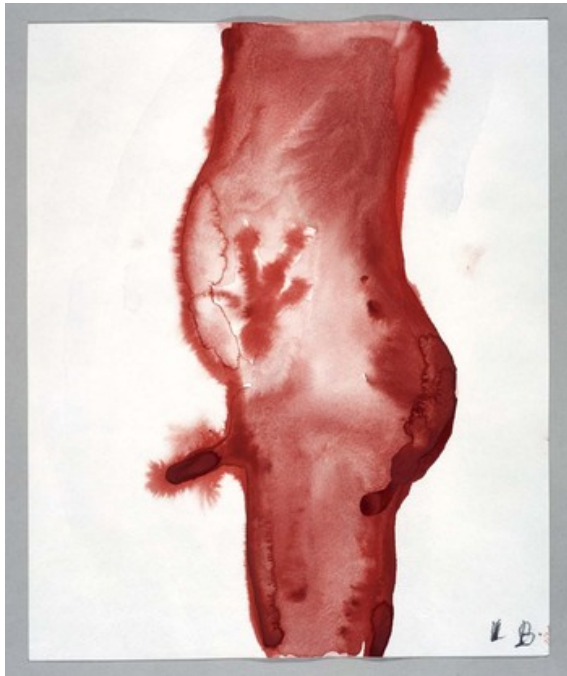
Como *hobby*, apresenta a vantagem de ser por excelência transportável. Embora no seio do ar ainda seja melhor, segundo eu. Em certas horas da tarde, por exemplo, em que a casa cheia de luz mais parece esvaziada pela luz, enquanto a cidade inteira estremece trabalhando e só nós trabalhamos em casa mas ninguém sabe – nessas horas em que a dignidade se refaria se tivéssemos uma oficina de consertos ou uma sala de costuras – nessas horas: pensa-se. Assim: começa-se do ponto exato em que se estiver, mesmo que não seja de tarde; só de noite é que não aconselho.

Uma vez, por exemplo – no tempo em que mandávamos roupa para lavar fora – eu estava fazendo o rol. Talvez por hábito de dar título ou por súbita vontade de ter caderno limpo como em escola, escrevi: rol de... E foi nesse instante que a vontade de não ser séria chegou. Este é o primeiro sinal do *animus brincandi*, em matéria de pensar – como – *hobby*. E escrevi esperta: rol de sentimentos. O que eu queria dizer com isto tive que deixar para ver depois – outro sinal de se estar em caminho certo é o de não ficar aflita por não entender; a atitude deve ser: não se perde por esperar, não se perde por não entender.¹³⁶

O *pensar no pensamento* surte “do ponto exato em que se estiver”, emerge nos gestos empenhados em “uma oficina de consertos ou uma sala de costuras”, está imperceptivelmente disponível no “seio do ar”. Mas, para se dobrar o pensar em um ato de pensamento, “é preciso estar sozinho”, escreve Clarice. A solidão da brincadeira pensante articula uma experimentação curiosa, joga com a elasticidade de um apelo criador, tem a alegria de um não-saber ao certo. Atribuir ao ato de pensar uma finalidade “de eficácia, sem referência a uma necessidade do espírito”¹³⁷, é privar o pensamento de seu movimento brincante, imprevisto e atmosférico.

¹³⁶ LISPECTOR. Brincar de pensar. *A descoberta do mundo*, p. 23-24.

¹³⁷ LOPES. *A ironia das teorias*, p. 3.



138

Ao interrogar o ato de criação em sua abrangência fora da norma, Deleuze conclui que só é possível conversarmos, termos *algo a dizer* uns aos outros, em função do que fazemos quando criamos e pela natureza irreverente de nossas ações. “Não que haja espaço para falar da criação – a criação é antes algo bastante solitário –, mas é em nome de minha criação que tenho algo a dizer para alguém.”¹³⁹ *Algo a dizer* nasceria do diálogo possível entre linhas criadoras que atravessam autores e gêneros, aproximam gerações e tendências, produzem tramas e alinhamentos, abalam a regulação moral das normas e os redutos das categorias.

Mas o que significa *ter algo a dizer* para alguém “em nome” da própria criação? Essa estranha formulação reaparece em um dos textos publicados em *Conversações*, “Carta a um crítico severo”, no qual Deleuze descreve seu modo de fazer filosofia atravessando a tradição filosófica por meio de alianças com outros pensadores “que se opunham à tradição racionalista”¹⁴⁰ e se aproximavam entre si pela “crítica do negativo, pela cultura da alegria, o ódio à interioridade, a exterioridade das forças e das relações, a denúncia do poder..., etc.”¹⁴¹.

¹³⁸ BOURGEOIS. *The Maternal Man*, 2008. Guache sobre papel, 31.1 x 25.4 cm.

¹³⁹ DELEUZE. *O que é o ato de criação?*, s.p.

¹⁴⁰ DELEUZE. *Conversações*, p. 14.

¹⁴¹ DELEUZE. *Conversações*, p. 14.

Deleuze relata sua experiência (audaciosa) de conceber “a história da filosofia como uma espécie de enrabada, ou, o que dá no mesmo, de imaculada concepção. Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso”¹⁴². O prazer dessa perversão se resumia em fazer com que o autor em questão dissesse aquilo que Deleuze “lhe fazia dizer”. Mas a “monstruosidade” resultante do gesto se fazia necessária para que a invenção conceitual se tornasse verdadeiramente arriscada, no sentido de falsear, “passar por toda espécie de descentramentos, deslizos, quebras, emissões secretas”, levando a linha do pensamento, por dentro ou por trás, a atravessar a história da filosofia em um gesto criador.

Deleuze distingue o encontro com o pensamento de Nietzsche dos demais encontros por ter sido “impossível submetê-lo ao mesmo tratamento. Filho pelas costas quem faz é ele”¹⁴³. Essa aproximação reversa (e perversa) tornaria o *pensar no pensamento* deleuziano mais radicalmente livre de um “aparato universitário”¹⁴⁴, operando na contramão de um saber estabelecido, no risco de alterar a margem das convenções aceitas para conceber conceitos (controversos) que dessem

o gosto para cada um de dizer coisas simples em nome próprio, de falar por afectos, intensidades, experiências, experimentações. Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tomamos por um eu, por uma pessoa ou um sujeito que falamos em nosso nome. Ao contrário, um indivíduo adquire um verdadeiro nome próprio ao cabo do mais severo exercício de despersonalização, quando se abre às multiplicidades que o atravessam de ponta a ponta, às intensidades que o percorrem. O nome como apreensão instantânea de uma tal multiplicidade intensiva é o oposto da despersonalização operada pela história da filosofia, uma despersonalização de amor e não de submissão. Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo de nosso próprio subdesenvolvimento.¹⁴⁵

Esse fragmento de Deleuze leitor de Nietzsche, ou de Nietzsche em Deleuze, começa afirmando a insubmissão que concede o gesto e o gosto para cada um “de dizer coisas simples em nome próprio, de falar por afectos, intensidades, experiências”, e termina com o que há de decisivo na aprendizagem: o trato amoroso com a criação.

¹⁴² DELEUZE. *Conversações*, p. 14.

¹⁴³ DELEUZE. *Conversações*, p. 15.

¹⁴⁴ DELEUZE. *Conversações*, p. 15.

¹⁴⁵ DELEUZE. *Conversações*, p. 15.

A alegria do novo se fazendo e o imprevisto da invenção são virtudes cultivadas “no saber não saber, em não desejar se encerrar em um saber. Em saber mais ou menos só o que se sabe, em saber não compreender”¹⁴⁶, escreve Heléne Cixous acerca das lições a ela ensinadas pela escrita de Clarice Lispector. “Não se trata de não haver compreendido, mas de não se deixar encerrar na compreensão”¹⁴⁷, conclui. As instâncias de aprendizagem e ensinamento estão implicadas nos processos de invenção que engendram formas de existência e as transformam em aprendizagem-ensinamento. A dupla banda dessa coisa criadora não supõe contradição, mas a torção de *algo* que emerge ainda ignorado, do entendimento alcançado que se afunda, escapando ao contorno. “Falamos do fundo daquilo que não sabemos, do fundo de nosso subdesenvolvimento”¹⁴⁸, escrevem Deleuze e Guattari. A prova criadora “de uma tal multiplicidade intensiva”¹⁴⁹ seria capaz de dar ao indivíduo a condição simultânea: despojar-se de um suposto domínio, apropriando-se do sabor particular daquilo que ignora.

No percurso das intensidades e vibrações criadoras, há uma confiança no desconhecido que conduz ao “exercício de despersonalização”¹⁵⁰, comum a todo ato do pensamento. Um corpo em estado de obra não representa mais um discurso, um conhecimento já dado, uma intenção; ele se move em modificações, engendra o *pensar no pensamento* e tende a se tornar *algo a dizer*. É o processo implicado em pensar por fluxos e imprevistos que não pertencem a ninguém, embora seja possível se apropriar deles pela necessidade de criar com aquilo que se tem e “de dizer coisas simples em nome próprio”¹⁵¹. Saber partir, tornar-se um grão lançado pelo vento ao embarço fecundo da terra. A mistura e a fertilidade movente do terreno alcançam a amplitude limiar onde a vida se multiplica nas ramagens do pensamento, entre a “aridez e a avidez”¹⁵² do solo criador.

Os processos do *pensar no pensamento* envolvem uma aprendizagem-ensinamento, uma medida de vida pautada em fazer e desfazer, como oferta ao recomeço. Na entrevista *A ironia das teorias*¹⁵³, Silvína Rodrigues Lopes elabora a questão precisamente:

¹⁴⁶ CIXOUS. *La risa de la medusa*, p. 182. [Tradução minha.]

¹⁴⁷ CIXOUS. *La risa de la medusa*, p. 182. [Tradução minha.]

¹⁴⁸ DELEUZE. *Conversações*, p. 15.

¹⁴⁹ DELEUZE. *Conversações*, p. 15.

¹⁵⁰ DELEUZE. *Conversações*, p. 15.

¹⁵¹ DELEUZE. *Conversações*, p. 15.

¹⁵² SALOMÃO. *Poesia total*, p. 434.

¹⁵³ LOPES. *A ironia das teorias*. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/cadernos/ironiadateoria>> Acesso em jun. 2017.

“Admitamos que se pensa quando de modo indiscernível se usam e se criam linguagens. Nessa condição, os humanos são por natureza seres pensantes, sendo o pensamento um movimento que os desloca para fora do seu limite enquanto indivíduos”¹⁵⁴. O deslocamento do indivíduo no exercício da linguagem é uma alteração sensível, um exercício corporal de despersonalização. Pois não é possível pensar o mundo sem se sujar de mundo nem colocar *algo* em abordagem sem alterar suas próprias bordas; não há criação de linguagem desprovida de misturas nem produção de conhecimento sem o trato errante com uma organicidade desconhecida.

As *ideias* em ato criador se dão como “acontecimentos” impessoais constituídos pela “passagem da vida na linguagem”¹⁵⁵, escreve Deleuze. “Em cada caso, a linguagem é submetida a provas e usos incomparáveis, mas que não definem a diferença entre as disciplinas sem constituir também seus cruzamentos perpétuos.”¹⁵⁶ Não se pensa na conveniência de uma identidade forjada entre tendências, nem de uma fidelidade restrita à manutenção das linhagens. Não se pensa “a partir de ideias em comum, mas de uma linguagem em comum, ou de uma pré-linguagem em comum”¹⁵⁷. As experimentações criadoras envolvem combinações imprevistas e recombinações conflituosas, forças de ruptura e encontros produzidos pelas potências de vida que involuntariamente nos atravessam.

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; ele é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento.¹⁵⁸

O pensamento precisa ser afetado, forçado, dobrado, arrastado, para se tornar criador, para que *algo* se crie sobre a superfície de uma página, como o rompante do risco, a conjunção reverberante da linguagem tensionada entre o silêncio e a palavra, entre as transições e os contornos, nos *medos de ir além* e nos *modos de ir além*, lançando o desenho de uma ideia em movimento e se lançando por meio dela. Mas ideias não se

¹⁵⁴ LOPES. *A ironia das teorias*, p. 3.

¹⁵⁵ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 16.

¹⁵⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Crítica e clínica*, p. 35.

¹⁵⁷ DELEUZE. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Verbete “Ideia”

¹⁵⁸ DELEUZE. *Proust e os signos*, p. 96.

encerram naquilo que realizam. O pouso compositivo é um descanso, uma prova provisória que mantém as sensações condensadas na obra. Esse condensado sustenta a vibração inquieta, precária e evanescente, incluindo as virtudes do que ainda não se realizou, e por isso mesmo se conserva na fibra, na potência de um fio em permanente recomeço.

“As ideias são uma obsessão, elas vão e voltam, se afastam, tomam formas diversas e, através destas formas variadas, elas são reconhecíveis.”¹⁵⁹ A reincidência, da qual fala Deleuze, não presume ou esgota a capacidade inventiva, ao contrário, as ideias nos forçam, são atos de abertura, potências de passagem e encaminhamentos sensíveis. No conjunto de uma produção, é possível acompanhar os percursos de uma ideia em obra; os elementos enredados, modificados em novas combinações; os temas recorrentes, fragmentados e restituídos em uma travessia irregular, em uma variedade anônima, deslizante e continuamente remanejável. As forças processuais de passagem pelas fibras fazem a manutenção da obra em obra. Isso é notável pela inquietude dos traços em um desenho, pelo disparado das palavras na escrita. Os modos de compor relação com a linguagem são fluxos transitórios, incessantes, contingentes, e só se atualizam na travessia dos signos que forçam o pensamento a pensar, a cada impedimento e convite à tentativa. Uma ideia não se fixa conforme um ideal, ela resiste em seu acabamento inacabado, como força tecelã, incessante porque essencial à manutenção de um processo em obra.

A criação, uma vez assumida como questão em obra, mostra as mãos, os dedos e o avesso das palmas, no giro do ensinamento-aprendizagem que a trama elástica do processo incorpora. É literalmente o que faz a artista Louise Bourgeois ao inscrever, sobre o corpo de uma monumental instalação de ferro, a frase-título: “*I do, I undo, I redo*” (“Eu faço, eu desfaço, eu refaço”). É também o tema, ou pulsação, que Clarice Lispector parece conceder ao personagem *Autor* de seu romance (póstumo) *Um sopro de vida*:

O que está escrito aqui [...] são restos de uma demolição de alma, são cortes laterais de uma realidade que me foge continuamente. Esses fragmentos de livro querem dizer que eu trabalho em ruínas.

Eu sei que esse livro não é fácil, mas é fácil apenas para aqueles que acreditam no mistério. Ao escrevê-lo não me reconheço, eu me esqueço de mim. Eu que apareço nesse livro não sou eu. Não é autobiográfico,

¹⁵⁹ DELEUZE. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Verbete “Ideia”

vocês não sabem nada de mim. Nunca te disse e nunca te direi quem sou.
Eu sou vós mesmos.¹⁶⁰

A escrita encena não a versão confessa de sua verdade oculta, mas uma espécie de corpo ao mesmo tempo coberto e descoberto por seu modo de ir no empenho de um caminho cambiante, feito, desfeito e refeito. Esse ritmo *em obra* acena como pista, flerte, convite, oferta, lance de um movimento muitas vezes imperceptível, emoção lançada ao risco de *algo novo se fazendo* pela “passagem da vida na linguagem”¹⁶¹. A força exhibe sua fuga e se encaminha, tornando-se uma ação compositiva. O imperceptível, escreve Deleuze, “é o fim imanente do devir. Sua forma cósmica”¹⁶². Como tratar o perigo da passagem súbita de uma ideia *em obra*? Como abordar a experiência da criação em sua nudez, como escutar a misteriosa ação compositiva, como dialogar com a figura movente de um *corpo em obra*?



163

O gesto compositivo inclui os acidentes do processo, regressa ao saber ignorado, é aprendiz das tentativas, vai além do que se sabe, rompe os contornos já delineados, deixando os restos de sua passagem, a possibilidade de que *algo “a mais”*¹⁶⁴ venha e se apresente. O *a mais* da obra, como *linha-cria* da trajetória, parece retornar dobrado, assumindo uma nova forma de expressão, uma tendência contrária à direção garantida, de

¹⁶⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 25.

¹⁶¹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 16.

¹⁶² DELEUZE. *Mil platôs* vol. 4, p. 73.

¹⁶³ BOURGEOIS. *Oedipus*, detalhe. 2003. Escultura de tecido estofada, 177.8 x 182.9 x 91.4 cm

¹⁶⁴ LABANCA. *A mais*: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos. Título de tese de doutorado defendida na Faculdade de Letras da UFMG em maio de 2016.

modo que a propriedade do movimento processual seja também uma paciente perdição, uma desistência curiosa, um apreço despojado, uma aprendizagem-ensinamento, um silêncio ruidoso, um rigor de imperfeições ou uma imperfeição rigorosa.

Em matéria de criação, o movimento se mostra pouco a pouco no esboço das linhas, realiza-se no ensaio do movimento, pisa a verificação dos passos, perde-se na provação das provas, engendra o preparo do gesto para que *algo*, talvez, venha a nascer. Abordar as linhas envolvidas em um processo de criação é também tomar uma obra por seu caráter transitório, tocando a matéria que escapa às definições porque *o talvez do corpo em obra* é aquilo que oscila nas dobras da linguagem, na via do imprevisto, na invenção que arrasta consigo a regularidade de um traçado prévio, projetando-se para além do projeto, instaurando uma ação fora da norma, clamando pelo deslize do improvisado.

O ato de escrever tem a matéria da palavra como abismo e parapeito. Assim como o contido contém sua expansão, o *pensar no pensamento* se realiza no desdobrar de uma ideia em um composto de forças, o que não significa que o *modo do pensamento* alcançado seja inabalável ou que a ideia em obra, por se sustentar, não possa produzir abalos insustentáveis, dimensões impensadas, pequenos impulsos, novos movimentos e órbitas imprevistas.

Como se pode abordar um processo em obra? Pela leitura dos gestos compositivos? Pelo estudo dos recursos técnicos em funcionamento? Pela aprendizagem dos movimentos fugidios? Pelo envolvimento com forças desconhecidas? Haveria nas obras uma medida disponível para uso daquilo que encenam seus procedimentos de linguagem? Parece necessário crer nessas sensações compostas a ponto de se precisar, literalmente, criar alguma coisa com elas. Diante de uma imagem feita, de uma canção executada, de uma dança, de um fragmento escrito, nossa capacidade sensível pode ser involuntariamente afetada. Mas é exigida uma disposição de corpo para nos deixarmos afetar pelas forças em obra: levar adiante essa escuta, responder ao chamado das entrelinhas, cultivar os alinhavos, perder-se no emaranhado, desentrelaçar e ordenar os fios, fazer nós, arrematar para relançar a *linha-cria* que a “coisa artista” engendra.



165

O encontro com a “coisa-artista” potencializa um acordo com o chamado criador, favorecendo o aparecimento de um acorde sensível. Entre uma abordagem e uma obra, haveria um caminho a ser assumido, um desejo que se desdobra na leitura das superfícies, uma pesquisa que se aprofunda, fazendo emergir a aprendizagem nascida desse encontro. Os termos da abordagem entram em contágio com a dimensão movente das forças em obra. Mas há a possibilidade de uma abordagem da obra substituir o encontro afetivo com as forças criadoras pela confirmação de indícios que corresponderiam a um modo de pensar previamente concebido. Talvez seja esse o risco: normatizar os frutos imprevistos de um processo criador em nome daquilo que corresponderia à verdade da obra, desconsiderando o composto sensível que a linha criadora instaura em suas realizações, a instabilidade, a errância, o lance dos fragmentos que participam da contingência encarnada no corpo da obra.

Uma abordagem interessada pelo processo criativo pode colocar à prova suas próprias linhas de referência ao se enredar pelo vórtice das forças em um desenho, ao tomar para si os riscos de um poema, ao acompanhar os fluxos da obra em obra, ao flertar com potências paradoxais, ao aprender com a elasticidade das operações de linguagem, estando à altura de um *não-saber* levado adiante. Pois a força da criação avaria a plenitude da trama compositiva, fissura a integridade das formas, rompe certas normas e faz recuar tantas outras, instaura a chance de um perder-se simultâneo ao encontrar-se em liberdade.

“A liberdade da arte consiste em não ser dominante”¹⁶⁶, escreve Peter Sloterdijk. A criação seria, nesse sentido, o gesto de escavar uma via clandestina posicionada,

¹⁶⁶ BOURGEOIS. *No*, 1992/1993. Fotogravura sobre papel, 57.2 x 77 cm.

simultaneamente, como entrada e saída dos movimentos compositivos, desobrigados da obediência aos padrões e destituídos de vinculação prévia às categorias. Uma abordagem da criação que não busque domesticar o movimento da obra teria o desafio aprendiz de fazer uma escuta periférica. Isso implicaria o rebaixamento dos desígnios e a atenção aos rumores da feitura, o alargamento dos contornos para melhor jogar com a dança dos elementos. Um desafio de abordagem seria sustentar o silêncio para fazer ecoar um diálogo possível, sem sujeito nem objeto, um pensamento que, no corpo da obra, se pronuncie como *algo a dizer*. A experiência da criação precisa ser feita. Ela é um movimento que, em qualquer um de seus modos, não se pauta na superação do erro pela obtenção de um resultado esperado, no descarte do contraditório e estranho a favor de uma regularidade coerente. No processo criador há ambiguidades e desvios, variações intensivas que restam e descansam no *corpo em obra*, servindo ao desdobramento do mistério, mais do que ao contorno discursivo, ao alargamento do não-saber, mais do que ao conhecimento explicativo.



167

As forças correntes de uma *ideia* passam pelo empenho de fibras musculares, fibras nervosas, fibras de linguagem, matérias tecidas na confiança processual que acaba por sustentar a coisa feita. Por isso, talvez, seja tão interessante a abordagem do processo.

¹⁶⁶ SLOTERDIJK. *Venir al mundo, venir a language*, p.13 [Tradução minha]

¹⁶⁷ BOURGEOIS. *Yes*, 2004. Gravura em metal sobre papel com adição de guache, aquarela e nanquim, 69.9 x 78.1 cm.

Para vislumbrar a graça e o estranho daquele “acontecimento”, para se deixar afetar pelo que move a feitura, pelo que se move no feito. Uma *ideia* em obra não é uma graça concedida, mas fruto de uma “vontade continuada”¹⁶⁸, um consentimento, um atrito, um conjunto de forças que se tornam gestos, um intervalo entre gestos que caminham e se desencaminham, assumindo a desistência processual, estacionando o processo em determinada materialidade.

As narrativas da experiência são tessituras decorrentes dos processos de experimentação. Embora sejam considerados porções periféricas da obra, descolados da categoria de objeto de arte, os escritos de artista acabam por oferecer, de modo recorrente e generoso, pequenas pérolas de elaboração, anotações diárias, cartas, entrevistas, nas quais se encadeiam descrições metodológicas, fabulações acerca da matéria em obra, problemas e equações, enumerações descritivas, contos e listas, poemas e cartas, aprendizagens e partilhas, frutos descabidos de uma relação com o desconhecido de uma força em obra. Os escritos de artista destinam-se, tantas vezes, aos interlocutores interessados pelo meio em movimento que envolve a experiência da criação.

“*The artist as a medium*”¹⁶⁹. A frase de Waly Salomão toma a condição do artista como instrumento de uma “operação bumerangue”¹⁷⁰, um modo de ir lançado à curva criadora no vai e vem da trajetória. A autoria do lance não estabiliza o sujeito detentor do arremesso, nem garante o destino final de seu objeto, mas ensina o “desentendimento da complementariedade dos polos”¹⁷¹. A força “bumerangue” se dobra nela mesma, e a *linha-cria* da trajetória retorna como coisa criada. Um ser de linguagem é indócil, ele pode gritar: “Sou um objeto urgente”¹⁷²; ele pode, também, ser catastrófico “para o indivíduo criador: se não for aberta nenhuma janela pra rua retornará arrasando a matriz”¹⁷³.

Os processos de invenção são misteriosos até para quem os empreende, talvez por isso as formas e maneiras de criar despertem tanto interesse. A curiosidade quer saber como funciona a *coisa criadora*. Pergunta-se: como se comporta essa intensidade? Ela insiste, reincide, varia e tende a uma instância provisória na qual se pode tocar.

¹⁶⁸ VALÉRY. *Degas, dança, desenho*, p. 69.

¹⁶⁹ SALOMÃO. *Babilaques*, p. 27.

¹⁷⁰ SALOMÃO. *Babilaques*, p. 27.

¹⁷¹ SALOMÃO. *Babilaques*, p. 27.

¹⁷² LISPECTOR. *Água viva*, p. 54.

¹⁷³ SALOMÃO. *Babilaques*, p. 27.

Estabelecida uma certa distância da coisa criada, um indivíduo criador pode falar *sobre* sua experiência, como quem fala *com* a experiência da criação. No diálogo com essa espécie de entidade sem nome, o exercício pode vir a se tornar, então, o de falar *como* experiência.

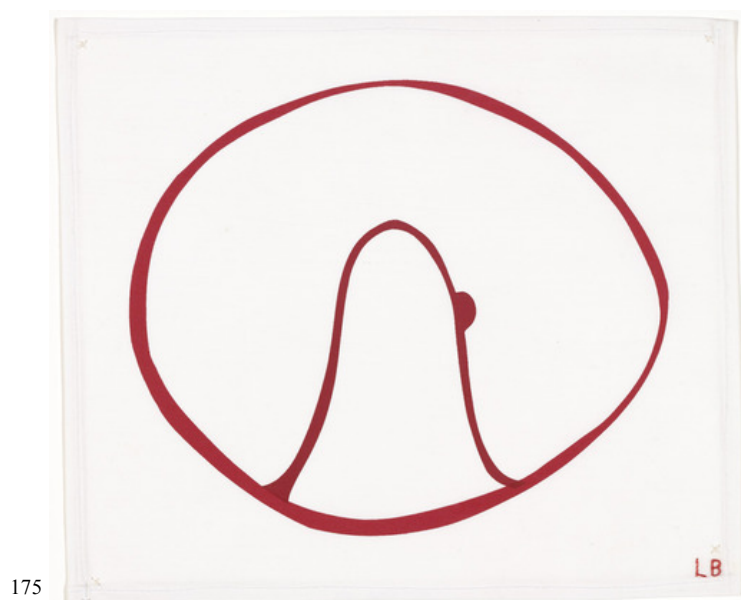
O processo de se tornar *algo a dizer* pode atravessar os gestos de escrever ou desenhar. Onde há *pensamento criador* em exercício, há também o movimento das mãos articulado com a materialidade da obra que se torna expressiva. Ter *algo a dizer* é também uma experimentação com forças sutis nas quais se pode alcançar *algo* próximo de *quase nada*. Mas esse *quase nada* já é o ar agitado em segredo, o sopro impessoal do vento, a energia disseminada de onde as coisas surtem, restando o contorno delicado da frase e a superfície diversamente traçada dos desenhos.

A criação como questão implica desdobrar o mistério de que as coisas são feitas. Talvez seja preciso encontrar uma correspondência entre os signos que forçam um artista a entrar em obra e os signos que levam uma abordagem da obra a formular suas próprias perguntas. Talvez o movimento crítico da matéria criadora ensine aos processos de abordagem modos mais sensíveis de pensar o *pensar no pensamento*. Se o envolvimento com um corpo leva em conta o processo criador desse corpo, seria preciso extrair um gesto aprendiz do trato sensível, tatear as sensibilidades em obra e se deixar afetar por elas. A abordagem seria essa dobra da obra acordada com as sensibilidades em questão.



¹⁷⁴ BOURGEOIS. *Untitled*, 2002. Serigrafia sobre tecido, 31.4 x 24 cm.

Um processo de abordagem ensina que não há respostas definitivas: é preciso fazer das perguntas o movimento pensante, é preciso pensar por própria conta e risco. Construir uma abordagem é também tomar a obra como provisão instável e traçar linhas frágeis o bastante para que o empenho possa se arruinar e recomeçar, resumindo-se em entradas clandestinas de um cuidado pelas bordas. A escuta das bordas quer saber das tramas imprevisas, do rumor periférico da obra em obra. Importa também evitar que a curiosidade e o aprofundamento crítico se tornem abismos sem fim. Seria preciso manter as mãos calçadas na pergunta, sustentando o movimento de abordagem para encontrar, na matéria da criação, o parapeito de onde o vislumbre de *algo* novo exceda e se apresente, transbordado como matéria em estudo. Não se trata de buscar uma apropriação segura de como o *pensamento criador* funciona, nem de fazer uma aproximação especialista que conclua o movimento inacabado e complete os vazios ou, ainda, que alinhe em integridade os fragmentos dispersos de uma composição. A criação de uma abordagem dependeria, em sua sorte arriscada, de perguntas articuladas com o *não-saber* ao qual a obra se vincula, tateando por trás do pensamento uma trilha mediúnica, um caminho por entre escolhas, procedimentos e acidentes. É possível distinguir escolhas e acidentes?



¹⁷⁵ BOURGEOIS. *Untitled*, 2002. Serigrafia sobre tecido, 26.2 x 30.2 cm

A abordagem de um processo de criação precisaria, também, entrar no procedimento, tornar-se processualmente criativa, capaz de tomar para si as linhas da matéria da obra em questão como quem se enreda para dar à “coisa-artista” o gesto de seu empenho, o tecido literal da pesquisa como experiência: a matéria escrita. Assim, parece mais honesto que o ato de pensar o *pensar no pensamento*, aqui chamado de “abordagem”, se converta, primeiramente, na assunção do desejo que mobiliza a pesquisa, assumindo suas próprias saídas criadoras, como ensina a “operação bumerangue” de Wally Salomão. Uma abordagem que tenha a criação como tema precisaria ser feita na radicalidade de cada tentativa, na distância crítica dos blocos de texto, ora vertiginosamente próximos da “coisa-artista”, ora desdobrando a leitura por uma atenção curiosa, ora digressivamente orientada na dispersão pelas bordas, ora ao encalce daquilo que escapa, rente ao traço de uma vibração restante que parece sempre seguir ao desconhecido, ao inesperado.

1.4 “Pensar é sempre seguir a linha de fuga do voo da bruxa”¹⁷⁶

Como se engendra o *pensar no pensamento* dentro e fora da filosofia? A pergunta, recorrente nas abordagens de Gilles Deleuze, não busca confirmar aqui ou ali um “sistema racional em equilíbrio”¹⁷⁷. Pois não se sabe de antemão onde o *pensamento criador* pode ocorrer, nem mesmo os limites do que pode o pensamento, dentro e fora da filosofia. Para fabricar sua trama conceitual, Deleuze se alia a campos heterogêneos, apropria-se de devires não filosóficos, do desequilíbrio das linguagens, das altas potências criadoras, do deslize fugidio do movimento pensante, da ruptura com as formas prontas, do deslocamento dos saberes prévios, do que surge no atrito entre as linhas, das forças que povoam e relacionam os campos da filosofia, das ciências e das artes, assim como de tantos outros universos possíveis dos saberes e fazeres.

Deleuze faz aliança com certos modos do pensamento que, ao se expressarem, rompem com os moldes da tradição ou traem o modelo. Ele recorre, por isso, com frequência, ao que ensina a potência inventiva na literatura, que não se alia às “exigências da ordem estabelecida”¹⁷⁸ pela instituição literária. Interessa ao filósofo o movimento que a arte da matéria escrita opera quando produz na língua “uma espécie de língua estrangeira que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante”¹⁷⁹. A luta com os domínios da linguagem passaria, necessariamente, pelo fora que se pode criar no interior da linguagem; pelo *corpo em obra* da experimentação; pelo uso da força mais imperceptível e periférica, que é, tantas vezes, a mais excessiva e perigosa; pelo devir bruxo no qual se ultrapassa a sujeição às normas; pela *linha-cria* como modo de existência cambiante; pela forma de vida não domesticada; pela dobra que o pensamento faz sobre si mesmo.

“O grande tema da filosofia de Gilles Deleuze é o *pensamento*. O exercício do pensamento e a possibilidade de novas formas de expressão do pensar percorrem toda a

¹⁷⁶ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 59.

¹⁷⁷ DELEUZE. *Conversações*, p. 118.

¹⁷⁸ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 29.

¹⁷⁹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 15.

sua obra. Desde seus textos monográficos até as obras derradeiras.”¹⁸⁰ A pergunta *O que é a filosofia?*, título do último livro da parceria Deleuze e Guattari, implica o estudo, o uso e a criação de conceitos, mas também o interesse filosófico pelos atos do pensamento em fazeres e saberes não conceituais, como nas funções formuladas pelas ciências e nos “seres de sensação” engendrados pelas práticas artísticas. Os autores tomam o ato de pensar como atividade criadora e insistem que a criação pode surgir de onde menos se espera e avançar até onde não se sabe, isto é, ela não é a espera por uma revelação efetuada pelos domínios dos saberes que institucionalizam as faculdades humanas.

No livro *Deleuze, a arte e a filosofia*, Roberto Machado aborda a complexidade da produção conceitual deleuzeana como atividade criadora, considerando sua relação com a história da filosofia implicada no exercício de ler e pensar (com) os filósofos de seu interesse. Tais estudos não operam como os de um historiador, mas “como parte essencial de seu modo próprio de filosofar, ou de subordinar o conhecimento das questões e problemas filosóficos à constituição de um pensamento: o seu”¹⁸¹.

“A lógica de um pensamento é como um vento que nos impele, uma série de rajadas e de abalos. Pensava-se estar no porto, e de novo se é lançado ao mar, como diz Leibniz.”¹⁸² A perspectiva que orienta o fazer filosófico de Deleuze é pautada na imagem do pensamento como atividade criadora. Isso aparece em sua obra desde o primeiro livro, *Diferença e repetição*, quando afirma que “as condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do ato de pensar no próprio pensamento”¹⁸³. De acordo com essa formulação, uma “verdadeira crítica” estaria sob a condição de desfazer a “imagem de um pensamento” predeterminado, e uma “verdadeira criação” estaria destinada fazer a “gênese do ato de pensar no próprio pensamento.”

No gesto criador que enreda uma escrita, é possível ler as intensidades se movendo nas entrelinhas, o imperceptível das forças compositivas escavando a matéria em obra, a linguagem sendo forçada a um combate limiar, “a um limite, a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que não pertencem a língua alguma. Essas visões não são fantasmas, mas verdadeiras Ideias que o escritor vê e ouve nos interstícios

¹⁸⁰ VASCONCELLOS. *A filosofia e seus intercessores*, p. 2. [Grifo do autor] Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>> Acesso sem jun. 2017

¹⁸¹ MACHADO. *Deleuze, a arte e a filosofia*, p.21.

¹⁸² DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 59.

¹⁸³ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 231.

da linguagem, nos desvios de linguagem”¹⁸⁴. O escritor, e qualquer outro corpo envolvido em desejos de realização, é capaz de colocar em movimento suas linhas criadoras, tecer vizinhanças imprevistas, engendrar combinações estranhas que ainda não possuem correspondência e lugar no mundo. Como extremidades conectivas de fios elétricos desencapados, os atos do *pensamento criador* são aberturas disponíveis, farpas de matéria intensa, modos de vida periféricos, traços de vida de passagem pela a linguagem.

“Rizoma” é um conceito de Deleuze e Guattari que nomeia o texto introdutório de *Mil Platôs*, capitalismo e esquizofrenia¹⁸⁵. Ele funciona como “método do antimétodo”¹⁸⁶, coloca em questão “o que é o ato de pensar”, problematiza o modelo imposto ao pensamento e aceito como verdade. Pensar, no sentido criador, é fazer “rizoma”, fazer “rizoma” é pensar. Essa formulação implica a operação de outros modos do *pensar no pensamento*, o desdobramento de impasses e a improvisação de passos nos quais o gesto criador acontece sem “julgar previamente qual caminho é bom para o pensamento”¹⁸⁷.

O “rizoma” é uma espécie vegetal estudada pelas ciências biológicas. Esse modo de existência envolve diversas formas de ramificação. Em todas elas, prevalecem o movimento não-linear e o crescimento conectivo: “qualquer ponto do “rizoma” pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”¹⁸⁸. Tal comportamento é tomado de empréstimo pela filosofia de Deleuze e Guattari para abordar as potências criadoras, como o “uso menor da língua” produzido pelo “devir minoritário” na escrita literária. Segundo a lógica do “rizoma”, a minoração da língua “evolui por hastes e fluxos subterrâneos, ao longo de vales fluviais ou de linhas de estradas de ferro, espalha-se como manchas de óleo”¹⁸⁹. As margens abertas do “rizoma” se desenham pelo crescimento das ramagens, envolvendo tudo aquilo que se apresenta.

O “princípio da multiplicidade”¹⁹⁰, constitutivo do “rizoma”, caracteriza-se pela combinação de partículas que se movem, pelo enredamento de fibras nervosas que formam fios, pela conjunção de fios que formam tramas cujo “jogo se aproxima da pura atividade dos tecelões”¹⁹¹. Quando a lógica da “multiplicidade” se organiza na criação de

¹⁸⁴ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 16.

¹⁸⁵ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 21.

¹⁸⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 21.

¹⁸⁷ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 21.

¹⁸⁸ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 23.

¹⁸⁹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 23.

¹⁹⁰ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 23.

¹⁹¹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 24.

um corpo, atua nele a potência substantiva do múltiplo, o que não significa a configuração de um sistema fechado, mas a provisão transitória e imprevista. “Não existem pontos ou posições num “rizoma” como se encontram numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.”¹⁹² As linhas de um “rizoma” seguem diferenciando-se, articulam-se como potência autônoma, descontínua, não linear, mas conectiva, como espiras independentes ou “anéis abertos”¹⁹³.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, enter-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...’ Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde você vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis.¹⁹⁴

A ação tentacular do “rizoma” tem uma lógica fragmentária e funciona pelo meio. Tal é o “princípio de ruptura assignificante”¹⁹⁵: pelo corte seco que corrompe as cadeias de significação, ele se move pelo meio, contradizendo o que se espera de uma linearidade prevista. Na potência do “rizoma”, há essa determinação indeterminada cujo enredo é uma incessante partida de forças que se tornam visíveis, sensíveis, audíveis, engendrando modos de existência sem fixar origem ou destino.

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível determinar as formigas porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir. 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. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem sob a forma rudimentar do bom e do mau.¹⁹⁶

O “rizoma” traz o ensinamento de uma espécie vegetal cujo movimento assume sentidos não programados, que só se realizam como *modo de vida* de passagem por entre

¹⁹² DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 25.

¹⁹³ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 25.

¹⁹⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 37.

¹⁹⁵ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 29.

¹⁹⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 25.

acazos e acidentes. A erva entra em acordo com tudo aquilo que dela se avizinha. Se o pensamento é um modo de existência em movimento rasteiro, um voo feiticeiro em lufada de vento, uma erva de movimento imperceptível e cambiante, o ato de *pensar no pensamento* atravessa territórios, rasura paisagens, faz fugir a nitidez dos limites, enredando formas de vida e seus universos como a uma característica em devir de seu próprio funcionamento. Deleuze e Guattari encontram um exemplo preciso dessa operação:

A Pantera Cor-de-Rosa nada imita, nada reproduz; ela pinta o mundo com sua cor, rosa sobre rosa, é o seu devir-mundo, de forma a devir ela mesma imperceptível, ela mesma assignificante, fazendo sua ruptura, sua linha de fuga, levando até o fim sua “evolução paralela”. Sabedoria das plantas: inclusive quando elas são raízes, há sempre um fora onde elas fazem rizoma com algo – com o vento, com um animal, com o homem [...].¹⁹⁷

A performance da Pantera Cor-de-Rosa envolve o proveito reversível de saídas e entradas, o acolhimento de modificações e a capacidade de envolver o que se apresenta, sem se assegurar na correspondência de um modelo racional. Deleuze e Guattari sustentam o pensamento rizomático como crítica à figura da árvore como “imagem do pensamento” e como modelo previsível em seus acordos lineares com o próprio ambiente. Enquanto a progressão binária da arborescência cresce por um padrão de estabilidade hierárquica, o “rizoma” cria na instabilidade como condição criadora de natureza indomável, rastejante e traiçoeira. No volume *Diálogos*, Gilles Deleuze tece uma diferenciação entre a árvore e o “rizoma”, abordando a qualidade distinta das linhas e seus funcionamentos.

Ora, não há dúvida de que nos plantam árvores na cabeça: a árvore da vida, a árvore do saber etc. Todo mundo pede raízes. O Poder é sempre arborescente. Há poucas disciplinas que não passam por esquemas de arborescência: a biologia, a linguística, a informática (os autômatos ou sistemas centrados). E, no entanto, nada passa por aí, mesmo nessas disciplinas. Cada ato decisivo é testemunha de outro pensamento, à medida que os pensamentos são, eles próprios, coisas. Há multiplicidades que não param de transbordar as máquinas binárias e não se deixam dicotomizar. Há, em toda parte, centros, como multiplicidades de buracos negros que não se deixam aglomerar. Há linhas que não se reduzem ao trajeto de um ponto e escapam da estrutura, linhas de fuga, devires, sem futuro nem passado, sem memória, que

¹⁹⁷ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 28.

resistem à máquina binária, devir-mulher que não é nem homem nem mulher, devir-animal que não é nem bicho nem homem. Evoluções não paralelas que não procedem por diferenciação, mas saltam de uma linha a outra, entre seres totalmente heterogêneos; fissuras, rupturas imperceptíveis, que quebram as linhas mesmo que elas retomem noutra parte, saltando por cima dos cortes significantes.... Tudo isso é o rizoma. Pensar, nas coisas, entre as coisas é justamente criar rizomas e não raízes, traçar a linha e não fazer o balanço. Criar população no deserto e não espécies e gêneros em uma floresta. Povoar sem jamais especificar.¹⁹⁸

Os devires de passagem se apropriam da estabilidade dos contornos sem fixar o pertencimento de uma nova margem; as linhas seguem cambiantes e forçam a estrutura predeterminada sem jamais estabelecer uma forma de permanência que encerre o movimento de uma vez por todas. “*Sillage* é o rastro que o barco desenha na água conforme navega: curto ou longo, o certo é que desaparece. Um perfume, conforme sua volatilidade, pode ter curta ou longa *sillage*”¹⁹⁹, escreve Daniella Domingues. O gesto criador compõe com a dissolução, a irregularidade se torna um modo de ir para além do funcionamento pleno, a impermanência se faz necessária para que a vida possa passar em sua potência anônima.

O próprio procedimento criador de conceitos na filosofia de Deleuze captura elementos estrangeiros, compõe alianças com linhas de natureza não filosófica e leva adiante a mobilidade criadora do pensamento. Em qualquer campo em que o modelo do pensamento é abalado, há devires ocupados em “fazer brotar sua grama, até mesmo localmente, até mesmo nas margens, imperceptivelmente”²⁰⁰. Cada faculdade humana tem sua própria “imagem do pensamento”, especificidades técnicas, restrições categóricas, contornos que identificam e validam, proíbem e autorizam os fazeres e saberes. O que é relativo à determinada faculdade não interessa aos devires de passagem, pois os devires de passagem estão para além de um domínio de linguagem. O “pensamento sem imagem” ocorre no processo de experimentação, na lacuna decorrente do *pensar no pensamento* dobrado sobre si mesmo. A criação parte dessa dobra, segue no trato com os limites ignorados, “no movimento de aprender e não no resultado de saber”²⁰¹.

No texto final do livro *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari abordam o “pensamento sem imagem” como dimensão criadora na qual se relacionam os devires de

¹⁹⁸ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 34-35.

¹⁹⁹ DOMINGUES. *Continentes, vazios e fragmentos sobre o tempo*, p. 41.

²⁰⁰ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 29.

²⁰¹ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 29.

passagem:

É que cada disciplina distinta está, à sua maneira, em relação com um negativo: mesmo a ciência está em relação com a não-ciência, que lhe devolve seus efeitos. Não se trata de dizer somente que a arte deve nos formar, nos despertar, nos ensinar a sentir, nós que não somos artistas – e a filosofia ensinar-nos a conceber, e a ciência a conhecer. Tais pedagogias só são possíveis, se cada uma das disciplinas, por sua conta, está numa relação essencial com o Não a que ela concerne. O plano da filosofia é pré-filosófico, enquanto o consideramos nele mesmo, independente dos conceitos que vêm a ocupá-lo, mas a não filosofia encontra-se lá, onde o plano enfrenta o caos. *A filosofia precisa de uma não-filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão não filosófica, como a arte precisa da não arte e a ciência da não ciência.*²⁰²

As abordagens deleuzianas ressaltam, com frequência, a afinidade que uma faculdade criadora pode ter com outra e o modo como se movem as linhas, tornando, em cada caso, essa afinidade possível. As ações do pensamento articulam atmosferas criadoras distintas, capazes de envolver, simultaneamente, as linhas de um desenho, de um texto literário, de uma trama conceitual propriamente filosófica ou de uma combinação de qualquer natureza criadora na qual se realize a “passagem da vida na linguagem”²⁰³. Ao embarcar em uma linha em devir, já não estamos sós, mas habitados por uma “solidão povoada”²⁰⁴. A “experimentação-vida”²⁰⁵, como zona de acesso, é tão árida quanto prolífera. Na experimentação como processo criador, acontecem combinações entre elementos, “sínteses impuras”²⁰⁶ que abarcam o uso subversivo dos gêneros, rompendo com padrões digeridos e administrados pelo senso comum. Entram em conflito a potência indócil da *linha-cria* e os limites prévios que se apossam das linguagens. Em um processo dessa natureza, é preciso desistir do poder sobre os resultados e resistir na corda bamba do saber ignorado, limite cambiante de onde surtem os recursos possíveis, o recuo das certezas e as alegrias imprevistas. Ter *algo a dizer* é, tantas vezes, mover-se na determinação de um saber indeterminado: essa potência da indeterminação é determinante em uma ação criadora que tem por companhia o saber ignorado – sabe-se, mais ou menos assumidamente: é com ele que se vai.

²⁰² DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?*, p. 279.

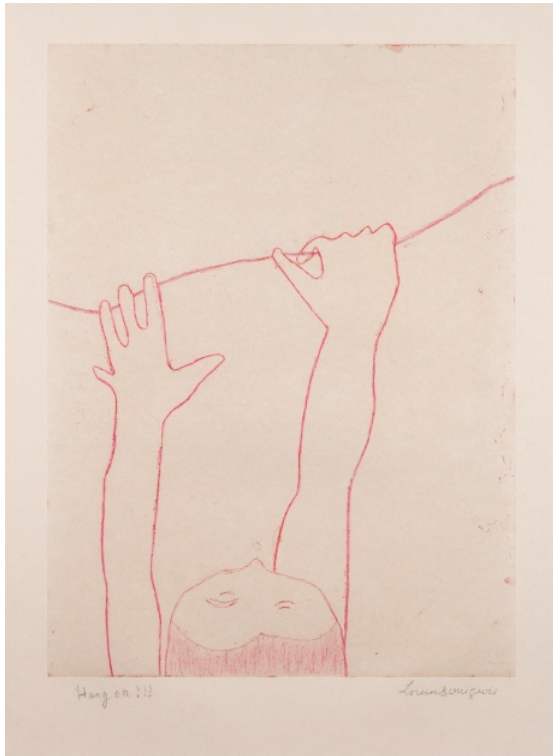
²⁰³ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 16.

²⁰⁴ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 9.

²⁰⁵ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 56.

²⁰⁶ KRAISER. *Textos dobrados, imagens impuras*, p. 28.

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que ainda não sabemos ou que sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade de nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever.²⁰⁷



208

²⁰⁷ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 18.

²⁰⁸ BOURGEOIS *Untitled*. Peça 11 de 17 do livro ilustrado *Hang on!!*, 2004. Dimensões: 91.4 × 80 cm

1.5 “Linguagem de vida”²⁰⁹

“A gente escreve, como quem ama, ninguém sabe por que escreve. Escrever é um ato solitário, solitário de um modo diferente de solidão.”²¹⁰ A escrita de Clarice Lispector tece uma abordagem constante do “saber não saber”²¹¹. Deleuze parece estar de acordo com o traço amador elaborado por Clarice ao afirmar: “Quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada”²¹². A solidão tende a crescer enquanto o ambiente se torna habitado por encontros que se aglutinam em uma espécie de atração involuntariamente enredada pelos movimentos incertos do processo criador.

Ao tratar do encaminhamento da escrita como processo, Roland Barthes se interroga acerca da evidência envolvida por uma força “muito estranha que faz com que um homem dentre milhões, para não dizer bilhões, ponha-se a desejar loucamente escrever essa coisa real que se chama – ou se chamava – uma obra”²¹³. A espécie a qual Barthes dirige seu interesse é o “homem” afeito, dotado de singular inclinação amorosa – o “Amador”, sendo “Amador = aquele que simula ser o Artista (e o Artista deveria, de tempo em tempo, simular ser o Amador)”²¹⁴. De um lado, produz-se a quebra na posição autopresumida do “Eu-artista”, do sujeito identificado com a regência de sua obra, garantido pelo funcionamento de seus domínios de ação. De outro, a via do “Amador” passaria pelo “dever” de simulação para alcançar a condição criadora, assumindo forças de passagem que nos conduzem sempre um pouco além do que sabemos.

Em “Vaziez e inaudito”, Waly Salomão apresenta uma nota dedicada a essa espécie de “Amador Artista”, referindo-se ao amigo Hélio Oiticica:

Aprendi nos meus intensos diálogos com ele que a vaziez era das qualidades mais desejáveis para um artista, [...]: ele falava que fulano, sicrano e beltrano se repetiam *exatamente* porque não passavam por um período rigoroso de abandono do já feito, da linguagem alcançada, e não suportavam aquele embate, aquela agonia interior que sobrevém até que

²⁰⁹ LISPECTOR; BORELLI. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, p. 69.

²¹⁰ LISPECTOR; BORELLI. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, p. 65.

²¹¹ CIXOUS. *La risa de la Medusa*, p. 182. [Tradução minha.]

²¹² DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 9.

²¹³ BARTHES. *A preparação do romance*, vol.II, p. 87.

²¹⁴ BARTHES. *A preparação do romance*, vol.II, p. 86-87.

você atravesse e saia do outro lado da trajetória e para que você chegasse a pontos inusitados seria necessário abandonar provisoriamente ou suspender a categoria “artística”; como uma tarjeta perpétua, como uma linha de montagem [...], então como o artista não tem isto desta linha de montagem industrial ou fordiana, portanto pode e deve perfeitamente suspender, fazer uma suspensão voluntária da continuidade produtiva, exatamente para que possa vir o surpreendente, o inesperado, o impensável, o imprevisível. VAZIEZ. Basta introduzir, no universo da plenitude das coisas, fissuras.²¹⁵

Para se alcançar o “inaudito”, seriam necessárias a inserção de “fissuras” e uma medida de esvaziamento capaz de corromper a configuração estruturada da trama, implicando o abandono do mecanismo urdidor, estragando o funcionamento compulsório das linhas, envolvendo o dissenso e o desalinho das operações habituais. Seria preciso, ao modo amador, se deixar atravessar pelos ecos da abertura, da expiração, do sopro, do assobio.

Na conferência “Poesia e pensamento abstrato”, Paul Valéry define a consistência de uma ideia criadora como visão involuntária, de natureza irregular e inconstante, que seduz a disponibilidade do corpo, “se instala, desenvolve-se e, finalmente, desagrega-se em nós”²¹⁶. A ideia, como “estado de poesia”²¹⁷, não é ainda o “acontecimento” em ato criador, mas uma atmosfera grácil, um abismo de sensibilidades, uma corrente de atordoamento que qualquer corpo desprevenido é capaz de provar sem entrar, necessariamente, nos perigos da experimentação e no desejo realizador que conduzem o corpo ao estado de obra.

Se não há corpo disponível para captar a graça do instante e assumir o processo envolvente da feitura, a *ideia* tende a escapar como centelha de uma promessa não consumada. A consumação tem a ver com a consumição própria. Tal é a qualidade existencial da matéria consumida no processo de experimentação, como ensina Clarice Lispector ao compor o ritual da personagem *G.H.*: “para se ter o incenso o único meio é o de queimar o incenso”²¹⁸.

Em “Estado de graça”, Clarice Lispector escreve uma abordagem desse amadorismo do ato criador como “acontecimento” consumido e consumado, tão comum quanto extraordinário:

²¹⁵SALOMÃO. *Poesia total*, p. 434. [Grifos do autor]

²¹⁶VALÉRY. *Variedades*, p. 206.

²¹⁷VALÉRY. *Variedades*, p. 206.

²¹⁸LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 115.

Quem já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte.

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se.

E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente.

No estado de graça vê-se às vezes a profunda beleza, antes intangível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passa-se a sentir tudo que existe – pessoa ou coisa – respira uma espécie de finíssimo resplendor de energia. A verdade do mundo é impalpável.

Não é nem de longe o que mal imagino deve ser o estado de graça dos santos. Esse estado jamais conheci e nem sequer consigo imaginá-lo. É apenas o estado de graça de uma pessoa comum que de súbito se torna totalmente real porque é comum e humana e reconhecível. As descobertas nesse estado são indizíveis e incomunicáveis. É por isso que, em estado de graça, mantenho-me sentada, quieta, silenciosa. É como numa anunciação. Não sendo porém precedida pelos anjos que, suponho, antecedem o estado de graça dos santos, é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo.

Depois, lentamente, se sai. Não como se estivesse entrado em transe – não há nenhum transe –, sai-se devagar, com um suspiro de quem teve o mundo como este é. Também já é um suspiro de saudade. Pois, tendo experimentado ganhar um corpo e uma alma e a terra, quer-se mais e mais. Inútil querer: só vem quando quer e espontaneamente.

Não sei por quê, mas acho que os animais entram com mais frequência na graça de existir do que os humanos. Só que eles não sabem, e os humanos percebem. Os humanos têm obstáculos que não dificultam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais têm a esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto.

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

Também é bom que não venha tantas vezes quanto eu queria. Porque eu poderia me habituar à felicidade – esqueci de dizer que em estado de graça se é muito feliz. Habituar-se à felicidade seria um perigo. Ficariamos mais egoístas, porque as pessoas felizes o são, menos sensíveis à dor humana, não sentiríamos a necessidade de procurar ajudar os que precisam – tudo por termos na graça a compensação e o resumo da vida.

Não, mesmo se dependesse de mim, eu não quereria ter com muita frequência o estado de graça. Seria como cair num vício, iria me atrair como um vício, eu me tornaria contemplativa como os fumadores de ópio. E se aparecesse mais a miúdo, tenho certeza de que eu abusaria: passaria a querer viver permanentemente em graça. E isto representaria

uma fuga imperdoável ao destino simplesmente humano, que é feito de luta e sofrimento e perplexidade e alegrias menores.

Também é bom que o estado de graça demore pouco. Se durasse muito, bem sei, eu que conheço minhas ambições quase infantis, eu terminaria tentando entrar nos mistérios da Natureza. No que eu tentasse, aliás, tenho a certeza de que a graça desapareceria. Pois ela é dádiva e, se nada exige, desvaneceria se passássemos a exigir dela uma resposta. É preciso não esquecer que o estado de graça é apenas uma pequena abertura para uma terra que é uma espécie de calmo paraíso, mas não é a entrada nele, nem dá o direito de se comer dos frutos de seus pomares.

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

Há dias que são tão áridos e desérticos que eu daria anos de minha vida em troca de uns minutos de graça.²¹⁹

Há dias em que é preciso sustentar o silêncio intensamente contemplativo desse “estado de graça” ante a urgência que o processo de experimentação anuncia quando toma para si o disparo sem rédeas da criação. Tendo o corpo tomado por esse estado, é necessário enfrentar os limites de uma *ideia* colocada em obra. A passagem da graça pela escrita exige procedimentos que desacelerem, modos de compor com a matéria que sejam também amantes do processo, fazendo das quebras o ritmo e dos grãos dispersos a densidade composta. Em uma entrevista, Clarice relata como teria sido o primeiro encontro de um “método”, aprendizagem inventiva que se deu enquanto escrevia seu romance de estreia:

Eu tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecido escritores, não tinha nada. Por exemplo, de tarde no trabalho ou na faculdade, me ocorriam ideias e eu dizia: “Tá bem, amanhã de manhã eu escrevo”. Sem perceber ainda que em mim, fundo e forma eram uma coisa só. Já vem a frase feita. E assim, enquanto eu deixava “para amanhã”, continuava o desespero toda manhã diante do papel em branco. E a ideia? Não tinha mais. Então eu resolvi tomar nota de tudo o que me ocorria. E contei ao Lúcio Cardoso, que então eu conheci, que eu estava com um montão de notas assim, separadas, para um romance. Ele disse: “Depois faz sentido, uma está ligada a outra”. Aí eu fiz. Estas folhas “soltas” deram *Perto do coração selvagem*.²²⁰

²¹⁹ LISPECTOR. Estado de graça – trecho. *Descoberta do mundo*, p. 91-93.

²²⁰ LISPECTOR. *Clarice Lispector*. p. 130-131

Clarice menciona a qualidade processual de seu primeiro livro, escrito quando ela não “tinha conhecido escritores, não tinha nada” que lhe assegurasse criar na segurança de uma experiência prévia, quando ainda não estava inscrita na categoria literária. *Perto do coração selvagem* partiu do gesto amador em ato de captura, tendo em mãos apenas fragmentos de uma ousadia iniciante, um montante de notas, o vigor das ideias que iam, de pouso em pouso, conduzindo a matéria de um estado movente sustentado na solidão da escrita.

A solidão do processo e a companhia das notas teriam lhe ensinado que as aproximações começam como se nada estivesse acontecendo além da feitura em desalinho. Essa descoberta residiria, precisamente, na força de atração entre fragmentos, na ordenação incerta capaz de gerar um certo ritmo, na organicidade de uma trama não programada, a conectividade do rizoma. Clarice menciona o primeiro leitor de seu método fragmentário, o amigo e escritor Lúcio Cardoso, aquele que lhe teria antecipado o despojamento necessário ao processo movente na potência das notas: “Depois faz sentido, uma está ligada a outra”. A confiança nesse estado conduziu a escrita de seu primeiro livro: *Perto do coração selvagem*²²¹.

“A coisa vai se fazendo em mim. Não escolho o momento, ele é que me escolhe. Inspiração? Não existe.”²²² Ao negar a existência da inspiração, Clarice parece questionar a *ideia* de uma verdade essencial que viria atuar pelo domínio assertivo da atividade escrita, aquela que garantiria a plena execução de um projeto. “A coisa vai se fazendo” implica, ao contrário, uma força criadora impessoal e involuntária que encontra, no desprendimento das próprias ambições (subjetivas e objetivas), o instante emergente no qual não se sabe mais quem é a presa e de onde parte o movimento da captura.

“A gente tem que estar preparada para o momento que colhe a gente. O meu método de trabalho é estar com a ponta do lápis feita”²²³. Nessa imagem do processo criador, a ferramenta é extensão, ancoradouro e sustentáculo, recurso que torna possível a captura de um ritmo. A ferramenta instrumentaliza um estado de corpo que une a mão ao fio da escrita. O texto revela as intensidades do pensamento sendo pensado, suas frequências, tendências, variações, inoperâncias. A pontaria precisa do gesto alcança as

²²¹ LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*. Publicado em 1944, quando Clarice Lispector contava apenas 21 anos de idade.

²²² LISPECTOR. *Clarice Lispector*. p. 131.

²²³ LISPECTOR. *Cadernos de Literatura Brasileira*, p. 78.

palavras; as palavras se movem, achadas e perdidas na elasticidade arriscada da experimentação. “A coisa vai se fazendo” na passagem do instante ao ato de captura, na extremidade do corpo em “estado de graça”, no “momento que colhe” a prontidão da coisa colhida. Assim como acontece na aliança da ferramenta ao fio da escrita, a passagem do instante na feitura de um desenho exige modos extremos que desafiam a disponibilidade do corpo.



224

Tomar o processo criador como tema de estudo é ter em mãos a evidência de que a coisa criada não nasceu pronta, precisou ser tratada e tateada no mistério da feitura. A força realizadora e o empenho da abordagem entram em contato com o risco da obra, evocam o curso corrente da coisa se fazendo. Já que não é possível deter e dominar o movimento compositivo, é necessário crer nos restos processuais que a obra apresenta, capturar e criar bordas de tensão para a abordagem. Derivar, içar, ancorar e aportar rumo à incerteza propriamente inventiva. Partir da estabilidade autoexistente da coisa publicada, atentando à repetição variável de certas linhas. Fazer recuar o centro pela periferia, ler a partida pelo meio, ver o abismo imperceptível das entrelinhas, ocupar o espaço sem termo, citar e recitar até estranhar as pautas que sustentam o desenho movente do texto. Uma aproximação da obra pela via processual precisa destacar forças tangíveis e intangíveis, verificáveis e esquivas, decompondo, rearranjando e desdobrando novas vertentes que são virtudes da obra em movimento, potências que escapam e residem na qualidade autossustentada da matéria compositiva.

²²⁴ BOURGEOIS. *Untitled*, 2006. Peça da série *10 AM is when you came to me*. Gravura em metal com adição de aquarela sobre papel, 37.8 x 91.1 cm.



225

O processo criativo como questão de abordagem implica uma leitura rente aos modos de fazer. Tocar as bordas da obra pelo encaixe dos gestos é também trocar as normas reguladoras da abordagem por alguma orla suficientemente criadora; é colocar-se à altura da obra em questão. Tatear o funcionamento da obra é fazer um trato com a incerteza sensível às irregularidades, curvaturas e superfícies. A única certeza talvez seja a de que as bordas só avançam no limite amador daquilo que não sabemos.

Os movimentos caóticos da feitura se condensam em dada materialidade modulados pelo uso dos instrumentos, aderidos pelos procedimentos de linguagem participantes de um *corpo em obra*. Ela, a criação, se torna palpável no corpo da obra, passando a existir nesse entrecruzamento intensivo, de modo que a coisa feita se sustenta em um certo ponto de desistência e desprendimento, quando e onde o processo alcança um limiar e se interrompe. A coisa feita funciona e resiste nela mesma, seja bamba ou bem estruturada, banal ou extraordinária, mais ou menos acabada, desconhecida ou reconhecida. Independente da categoria aderida e da valoração atribuída posteriormente a uma produção, ela é a pausa compositiva de um mistério fugidio que ali se hospedou para manter seu movimento em devir, na deriva prolífera de outras feitura. Como ensina Louise Bourgeois, “o mistério reside naquilo que você faz com ele”²²⁶.

Como isso foi feito e por qual razão? É comum a curiosidade por compreender e decifrar o mistério da coisa criadora. Se a lógica que habita a experiência da obra é misteriosa para quem busca formular suas próprias perguntas, é necessário considerar que o traço movente da criação é esquivo, e que ele se esquiva, primeiramente, de quem se ocupou do processo compositivo, na literal relação com a matéria capaz de revelar

²²⁵ BOURGEOIS. *Untitled*, 2006. Peça da série *10 AM is when you came to me*. Gravura em metal com adição de aquarela e lápis sobre papel, 37.1 x 89.5 cm .

²²⁶ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: desenhos/drawings*, p. 16.

perguntas sem resposta, expressas na extremidade engendrada de um *corpo em obra*. Em torno desse *não-saber*, ensaiam-se, tantas vezes, abordagens explicativas que buscam justificar os procedimentos compositivos como mais ou menos adequados, interpretando uma verdade conclusiva que seria interior à obra, como se a forma de expressão alcançada fosse um fruto preconcebido. Se o ato criativo passa entre o acidente e a precisão, entre o arbitrário e o decisivo, a ambição por tocar essa singularidade não deve reduzir a fortuna de infinitos traços a um aspecto provável, demonstrável, pontual. Para se enfrentar o problema da abordagem, seria preciso evitar a busca por argumentos calculados que confirmariam uma chave de leitura. A uma abordagem criadora importa assumir as complicadas variedades e as ricas variações de uma *linha-cria* em seu movimento digressivo.

O empenho por abordar a matéria da criação em seu processo de feitura não implica, tampouco, parear a vida e a obra como se dessa equação fosse possível extrair a verdade última do eu-artista. A nitidez dos fatos vividos e suas interpretações ponto a ponto não corresponderiam simetricamente ao “acontecimento” da obra. Traçar essa correspondência seria descartar todo o dissenso processual, a inoperância das tentativas, a ineficácia dos impulsos, a embriaguez dos excessos, o desaparecimento dos gestos, o crescimento disjunto de um *corpo em obra* e seus modos de existência em devir.



227

²²⁷ BOURGEOIS. *Untitled*, 1996. Escultura de tecido, renda e linha, 32.5 x 12.4 x 4.2 cm.

As abordagens da criação não deixam de ser, primeiramente, ficções que se abrem tomando a obra como meio e que cumprem a função de recriar a condição de seu movimento, fazendo dela um campo temático. Qual seria, nesse sentido, a função dos textos de artista, aquela espécie particular de escrita tecida acerca da própria obra? Quando a abordagem se realiza no tato com a trajetória, há o interesse e a busca por vislumbrar o movimento em deslize sem fixar um ponto de vista. Os modos de pensar o movimento podem se confundir com o mistério da feitura, atravessar a condição gestante, gesticular por conta própria, encenar a amplitude solitária do horizonte criador. Haveria um devir amador da obra em todo empenho de abordagem capaz de se arriscar ao próprio movimento pensante.

O movimento da obra envolve o pensamento, o pensar se desenvolve em ato criador. Na desdobra desse instante já “estamos num devir-mulher, num devir-animal, ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível”²²⁸. Os devires são singularidades transitórias que habitam e escapam, nos apanham e nos arrastam, sem fixar pertencimento: “não há termo do qual se parta, nem ao qual se chegue, ou ao qual se deva chegar. Não se trata também de dois termos que trocam de posição. Pois à medida que alguém se torna, aquilo que ele se torna muda tanto quanto ele”²²⁹. O imperceptível do devir vem incorporado em uma outra linha que varia e se move em uma outra linha que varia e que se move: é no sentido enredado por esse movimento incessante, sempre estranho ao mesmo, que Gilles Deleuze afirma: “Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor”²³⁰.

A *linha-cria* se torna um animal-escrita, o bicho ameaça escavar uma saída, instaura uma entrada clandestina, avaria os contornos colocando as bordas em deriva, corrompendo uma forma pronta ou as facilidades de um trajeto habitual. “Não se domestica o bicho selvagem que cruza o caminho no meio da madrugada. Tampouco se foge dele. Se escreve o bicho.”²³¹ Um corpo tomado por essa natureza irresistivelmente fugidia está “sob a condição de criar os meios literários para tanto”²³². Não se cria com formas prontas e ideias fixas, embora uma criação possa valer-se delas e jogar com elas,

²²⁸ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

²²⁹ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 8.

²³⁰ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 16.

²³¹ COUTINHO. *Névoa e assobio*, p. 71.

²³² DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

desviá-las para melhor corromper e romper por dentro a funcionalidade da linguagem, reinventando os modos de existência na matéria textual. “A língua”, escreve Deleuze,

tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Ter uma ideia em alguma coisa implica criar um pacto com essa revelação, com essa revolução imperceptível, com essas micro-relações sensíveis. Não há linha reta, nem nas coisas, nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.²³³

Ter uma *ideia* é entrar na invenção de trajetos, revelar as contingências de uma sensibilidade em uso e os modos de ir na experimentação do processo em obra. “Não se pode escrever sem a força do próprio corpo. É preciso ser mais forte do que si mesmo para abordar a escrita. É uma coisa gozada, sim.”²³⁴ Uma coisa estranha, prossegue Marguerite Duras: “Não é apenas a escrita, o escrito, é o grito das feras noturnas, de todos, de você, de eu, os gritos dos cães. É a vulgaridade maciça, desesperadora, da sociedade”²³⁵. Escrever não é conduzir as palavras resultantes de uma rota prévia, mas abordá-las assumindo as intempéries, a fragilidade da nau nas contingências e turbulências do mar aberto. É preciso atravessar a ameaça do naufrágio e fazer do *corpo em obra* a terra firme. Escrever em grãos movediços, à margem “de todos, de você, de eu”²³⁶, em um encadeamento nascente de estranhas relações, alianças compositivas e passagens de vida em desalinho, no alinhamento súbito que não preexiste aos empenhos compositivos que aqui e ali se inauguram.

Os versos do poema “Flores do mais”, de Ana Cristina César, ancoram a verticalidade do salto em uma coluna irregular de medidas humanas que ensinam a ver o abismo com olhos superfície, desenhando entrecruzamentos com o não humano, em que reinam a mobilidade animal, o chamado dos ventos e a impessoalidade atmosférica.

devagar escreva
uma primeira letra
escrava
nas imediações construídas
pelos furacões;
devagar meça

²³³ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

²³⁴ DURAS. *Escrever*, p. 22.

²³⁵ DURAS. *Escrever*, p. 22.

²³⁶ DURAS. *Escrever*, p. 22.

a primeira pássara
bisonha que
riscar
o pano de boca
aberto
sobre os vendavais;
devagar imponha
o pulso
que melhor souber sangrar
sobre a faca
das marés;
devagar imprima
o primeiro olhar
sobre o galope molhado
dos animais; devagar
peça mais
e mais e
mais²³⁷

As forças condensadas no corpo de um poema não se tornam visíveis sem terem sido vislumbradas²³⁸. Para que um empenho de composição chegue ao mundo em uma forma de permanência sustentada nela mesma, é preciso vagar por entre cúmulos e desfazer acumulações, ter em mãos o despojamento restante e o vazio de uma intensa ocupação inventiva. Não se vai muito longe sem o perigo dessa errância, sem as lacunas necessárias ao desabrochar da obra pelo ir e vir processual. Tornar os vislumbres visíveis demora o percurso de um espaço criador sendo percorrido, envolve a leitura do “vão entre o trem e a palavra”²³⁹, a escuta crescente da maquinaria em marcha, a velocidade vibratória do *pensar no pensamento*. Parece inevitável que se perca a velocidade ao abrir a curva, parece preciso responder ao imprevisto com o improvisado, parece necessário dar ao vislumbre uma condição de visibilidade, parece importante escutar o eco da pergunta na resposta que relança a medida excessiva do poema. Até que o poema se torne capaz de encenar aquilo que nele se ensina: “Devagar escreva”, “devagar meça”, “devagar imponha”, “devagar imprima”, “devagar peça mais e mais e mais”²⁴⁰.

O corpo a corpo envolvido no processo de tornar visível o que é vislumbrado acontece também aos processos de experimentação em meios plásticos, gráficos, pictóricos. Há uma passagem entre a condição da superfície, o atrito do instrumento e o

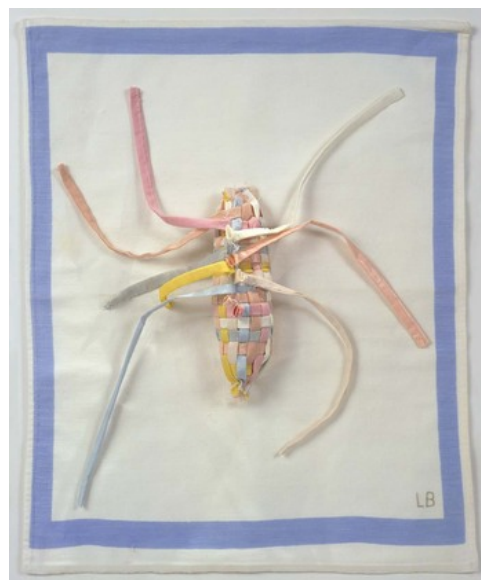
²³⁷ CESAR. *Poética*, p. 209.

²³⁸ KLEE. *Sobre a arte moderna*, p. 66. Gilles Deleuze cita inúmeras vezes, em sua obra, variações dessa formulação de Paul Klee, também na seguinte versão do presente volume, p. 43: “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”.

²³⁹ BRUSCKY. *Atenção: cuidado com o vão entre o trem e a palavra*, 2008.

²⁴⁰ CESAR. *Poética*, p. 209.

risco movente. Desenha-se às margens excessivas de uma *ideia*, no empenho das mãos rente ao incontornável de um *pensamento criador*, na captura de um recurso traçado, a despeito do projeto e do curso previsto.



241

Louise Bourgeois apresenta em outros termos a questão de “tornar visível o que é vislumbrado”. Neste fragmento a artista se refere à própria prática diária em ateliê: “Desenho para suprimir o indizível. O indizível não é problema para mim. É até o início do trabalho. É o motivo do trabalho; a motivação do trabalho é destruir o indizível”²⁴². Nessa formulação, o trato com a matéria do desenho é a possibilidade de alcançar uma forma de expressão plástica, gráfica, escultórica. Há, no entanto, também o trabalho com a escrita. Louise é uma artista que inclui, dentre os seus recursos temáticos mais recorrentes, a matéria da palavra. Os textos aparecem diversamente impressos em sua obra. Mas também são reservados ao empenho de elaboração das próprias descobertas processuais e à solidão que é própria a essa artista. Sua produção escrita inclui dezenas de diários mantidos ao longo da vida.

A obra em tecido de Louise Bourgeois transita entre o bidimensional, na superfície do pano, e o tridimensional, no talho-retalho de antigas tramas. O gesto do corte se ocupa em desfazer para refazer segundo novas possibilidades. O processo de feitura de suas

²⁴¹ BOURGEOIS. *Spider*, 2007. Tecido e colagem sobre tecido, 41.5 x 33.6 x 6.3 cm.

²⁴² BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 363.

peças, empenhado em dar corpo à condição tecida na modelagem de esculturas flexíveis, macias, evoca o trabalho da aranha. A fêmea tecelã trama na adição das linhas, cuida de manter a teia pela aderência da própria seda, tem a habilidade de articular seus fios, de ali gerar seus filhos e capturar suas presas. A aranha vive disfarçada entre a ocupação e a espera, não é possível dizer qual dessas ações vigora mais intensamente. O vigor da artesanania se restaura enquanto a trama prossegue, incessantemente recriada.

É importante estabelecer um trato criador com o aquilo que se tem em mãos, ocupar-se do invisível para “tornar visível o que é vislumbrado em segredo”²⁴³. Se “a motivação do trabalho é destruir o indizível”, se o que mobiliza o fazer é extrair um possível do impossível e o impossível do possível, se há essa feitura orientada em revelar forças esquivas e trazer ao mundo estranhos modos de existência, é porque a impossibilidade existe como um motor que impulsiona a obra.



244



245

²⁴³ KLEE. *Sobre a arte moderna*, p. 66.

²⁴⁴ BOURGEOIS. *Untitled*, número 1 de 12, do portfolio *Dawn*, (“Madrugada”), 2006. Colagem em tecido. 31.1 x 24.7 cm.

²⁴⁵ BOURGEOIS. *Untitled*, número 9 de 12, do portfolio *Dawn*, (“Madrugada”), 2006. Colagem em tecido. 31.1 x 24.7 cm.

“O que é desenhar? Como se chega lá?”²⁴⁶ Em uma carta ao próprio irmão, o pintor Vincent Van Gogh, sobre esse ato, escreve: “É a ação de abrir uma passagem através da parede de ferro invisível que parece colocar-se entre o que sabemos e o que podemos”²⁴⁷. Na espessura entre a vontade e o alcance, há uma distância difícil de se cumprir, que só a violenta paciência do gesto e a delicadeza cortante do traço são capazes de transpor. Quando a impossibilidade é rompida, um trajeto inaugural se torna possível, sensível, visível – ainda que opaco –, audível – ainda que silencioso. Prossegue a carta de Van Gogh: “Como atravessar essa parede, pois de nada serve bater-lhe com força? Em minha opinião, deve-se minar essa parede e atravessá-la demolindo-a aos poucos, lentamente, com paciência”²⁴⁸.

Clarice Lispector assina com suas iniciais, C.L., o texto de abertura de *A paixão segundo G.H.*, dedicado aos “possíveis leitores”:

Este livro é como um livro qualquer.
Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas
por pessoas de alma já formada.
Aqueles que sabem que a aproximação,
do que quer que seja, se faz gradualmente
e penosamente – atravessando inclusive
o oposto daquilo que se vai aproximar.
Aqueles pessoas que, só elas,
Entenderão bem devagar que este livro
nada tira de ninguém.
A mim, por exemplo, o personagem G.H.
foi dando pouco a pouco uma alegria difícil;
mas chama-se alegria.²⁴⁹

A trajetória da personagem se desenha por uma espécie de monólogo espiralado, cujo encadeamento avança e recua, encenando a posse, a dobra, o giro, a ruptura e o avesso da linguagem. *G.H.* busca, ao longo do livro, o acontecimento da própria perdição e alcança a palavra, o trato com o indizível, o contorno impossível, a força criadora que escava, de frase em frase, o ir e vir incessante do texto. A manipulação da matéria criadora se torna o destino e o desatino da personagem: “Sou mais aquilo que em mim não é”²⁵⁰. Entre a construção e o desabamento incessante da narrativa, *G.H.* empenha seu corpo de linguagem ao exercício de ter e de abandonar um entendimento, de mostrar seu

²⁴⁶ VAN GOGH. *Cartas a Theo*, p.114.

²⁴⁷ VAN GOGH. *Cartas a Theo*, p. 114.

²⁴⁸ VAN GOGH. *Cartas a Theo*, p.114.

²⁴⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 7.

²⁵⁰ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 127.

modo de ir e, ao mesmo tempo, de ocultar seus traços. A trajetória é o problema em desalinho literal que constitui *G.H.* em sua cena de linguagem: o recurso da palavra se articula na tentativa de relatar e compreender, mas fracassa, falha, farfalha, se espalha para remontar, desmonta para explicar, confunde-se para entender a própria despersonalização restante, em última instância, na matéria palavra que se torna *algo a dizer* na escrita de Clarice.

Um acontecimento indizível se anuncia. *Algo* precede o empenho da narrativa. O livro já começa pelo meio. Os primeiros sinais gráficos do texto são seis traços reticentes, e a última frase termina da mesma maneira. Esse rastro do começo pelo meio aparece de diversas formas em *A paixão segundo G.H.*. Pronuncia-se na transmutação da última frase de cada uma das partes em início da parte subsequente; também está nas formulações deslizantes que tentam capturar o indizível no enredo das palavras, aglutinando fragmentos que compõem o inacabamento e a instabilidade estrutural da escrita. O começo reticente parece revolver a matéria da linguagem em descobertas que abalam o funcionamento do texto, levando as construções ao limite do desmoronamento. O desmoronamento se torna a chance dos escombros; e os escombros, a contínua composição com o descontínuo. O começo pelo meio se faz pela supressão de *algo a dizer* que deveria ou poderia estar ali, mas que se mantém reticente no processo de despersonalização da personagem, enquanto ela, ao mesmo tempo, se edifica no entendimento e na escuta fabulosa de suas ruínas. São forças formativas simultaneamente articuladas que não cessam de romper a hierarquia que regularia as posições estáveis de um sujeito construtor e de seu objeto construído.

A coisa escrita vai se fazendo entre o despojamento das certezas, a perdição dos velhos hábitos, a conquista do indizível que desata, sem sujeito nem objeto, apalpando o abismo na superfície sedimentada do texto, nos “transbordamentos de matéria”²⁵¹, nas concavidades escavadas da linguagem. “Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva.”²⁵² A matéria da linguagem, como coisa comida, encena a própria devoração. Não há mais identidade, função social, personalidade, *G.H.* se reduz à iniciais de um nome próprio que já não mais importa. Ela se assume no risco da tentativa, no fracasso da tentativa, na realização do fracasso da tentativa.

²⁵¹ ARANTES. *Transbordamentos de matéria e linguagem*: uma leitura da obra de Nuno Ramos.

²⁵² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 133.

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem, 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 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 pode ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu.²⁵³

O indizível é evocado ao longo do livro como *algo a dizer*, fazendo reverberar um fluxo de associações compositivas, um acordo entre as palavras, um trato com o silêncio, uma revolução de fragmentos, uma oscilação de dimensões. O ensinamento e a aprendizagem são encadeados ao longo do texto e se tornam sensíveis pela travessia narrativa da personagem, que precisa saber o que lhe aconteceu, pois *alguma coisa* lhe aconteceu. Ela busca uma explicação razoável e desconfia do próprio empenho, lançando sua curiosidade intensa aos perigos da perdição, alcançando um “saber não saber”²⁵⁴. O esforço se converte em passos transgressivos, digressivos, regressivos, que não se encerram em um modo seguro de ir, mas inauguram modos de deslocamento e instauram a travessia de “uma alegria difícil; mas chama-se alegria”²⁵⁵. O chamado da alegria insta a cada provisão de abertura cujo alcance se desloca mais e mais, movendo-se por uma sucessão de palavras através das quais a despersonalização da personagem fatalmente acontece, despersonalização essa que se anuncia no título: *A paixão segundo G.H.*. O nome da personagem resume-se às iniciais grafadas no corpo de uma maleta vazia, de um quarto deserto, de uma identidade oportunamente suspensa.

No livro, uma *linha-cria* empenha-se na “travessia do oposto”²⁵⁶ daquilo que se quer aproximar, tensiona e intensifica as ações, estranha o conhecido e se envolve com o desconhecido, coloca os termos em atrito, diz alguma coisa entre o dizível e o indizível, no choque do pessoal com o impessoal, no deslize do possível com o impossível, no incessante recomeço que compõe a travessia.

E é inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós

²⁵³ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 115.

²⁵⁴ CIXOUS. *La risa de la medusa*, p. 182. [Tradução minha.]

²⁵⁵ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 13.

²⁵⁶ SÁ. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*.

mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição.

A desistência é uma revelação. [...]

Desisto, e terei sido a pessoa humana – é só no pior de minha condição que esta é assumida como o meu destino. Existir exige de mim o grande sacrifício de não ter força, desisto, e eis que na mão fraca o mundo cabe. Desisto, e para a minha pobreza humana abre-se a única alegria que me é dado ter, a alegria humana.²⁵⁷

“A narrativa ficcional coloca, no interior de quem a escreve, uma distância, um intervalo (ele próprio fictício), sem o qual ele não poderia se expressar. Essa distância deve se aprofundar mais quando o escritor participa mais de sua narrativa.”²⁵⁸ A participação nessa distância (mais e mais), da qual fala Maurice Blanchot, tem *algo* a ver com o ato de dar a partida, no sentido de partir, deslocar-se, desprender-se pelo meio mesmo da escrita. Um corpo a escrever instaura a partida e a distância, simultaneamente. Um corpo tomado por sua *linha-cria* “se põe em questão, nos dois sentidos ambíguos da palavra: é dele que trata a questão e é ele que está em questão – no limite, suprimido”²⁵⁹. A escrita literária incorpora “a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária”²⁶⁰. Mas há usos despersonalizados do “Eu” e do “Tu”, capazes de produzir formulações disjuntas, como em “eu sou vós mesmos”²⁶¹, de Clarice Lispector.

Gilles Deleuze aborda a importância dos artigos indefinidos *um* e *uma* para a efetuação literária do “componente de fuga”²⁶² que torna sensível o *corpo em obra*. Esses elementos gramaticais aparecem nos textos literários como índice de uma abertura ao impessoal que sustenta o encadeamento dos devires. Isso não implica a falta de precisão,

²⁵⁷ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 176-177.

²⁵⁸ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 30.

²⁵⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 30.

²⁶⁰ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 13.

²⁶¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p.25.

²⁶² DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

ou a generalidade de *um corpo qualquer*, mas o caráter imprevisto de *um corpo sendo feito* na passagem do humano à atmosfera, da atmosfera ao objeto, do objeto ao grito, na qualidade movente de um singular inacabamento processual. Em *Água Viva*, Clarice Lispector escreve:

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. Sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é o grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente.²⁶³

Ser um “objeto gritante”: nesse modo de existência desmedido há uma reversibilidade escrita e sentida que lança os sentidos expressos ao sentimento pensante, relançando “um componente de fuga que se furta à formalização”²⁶⁴. Uma linha de escrita, envolvida nos devires de passagem, cria resistência à imposição de modelos, compõe com as forças em curso. O ato criador é povoado pela passagem dos devires. A travessia por reinos distintos tende a condensar uma estabilidade que mantém em obra a vibração dos termos compositivos, como se pode ler, precisamente, em uma outra formulação de Clarice: “Um novo personagem atravessa a planície deserta e desaparece mancando. Ouve-se: psiu; psiu! E chama-se ninguém. Acabou-se a cena que a minha liberdade criou”²⁶⁵.

O processo de despersonalização no corpo da obra não decorre de uma intenção, como quem diz: vamos abolir o sujeito de seu gesto criador. Quando a escrita se apossa do corpo, o pensamento é possuído pelo risco de seguir sem saber ao certo o que o empenho compositivo está se tornando. Quando a realização passa pela via do singular impessoal, que coisa está *em obra*? A via? A trajetória errante nada responde, apenas sustenta a abertura da questão. Clarice Lispector escreve:

²⁶³ LISPECTOR. *Água Viva*, p. 79.

²⁶⁴ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

²⁶⁵ LISPECTOR. *Água Viva*, p. 85. [Grifo meu]

Terei que morrer de novo para de novo nascer? Aceito. Vou voltar para o desconhecido de mim mesma e quando nascer falarei em “ele” ou “ela”. Por enquanto o que me sustenta é o “aquilo” que é um “it”. Criar de si próprio um ser é muito grave. Estou me criando. E andar na escuridão completa à procura de nós mesmos é o que fazemos. Dói. Mas é dor de parto: nasce uma coisa que é. É-se. É duro como uma pedra seca. Mas o âmago é it mole e vivo, precível, periclitante. Vida de matéria elementar.²⁶⁶

Gilles Deleuze recorre ao “neutro”, conforme formulado por Maurice Blanchot²⁶⁷, para afirmar essa necessária abertura ao desconhecido – “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”²⁶⁸ – no desprendimento do Eu ao *ele*, do Eu ao *ela*. Recusar a determinação do Eu é um modo de entrar em obra assumindo a assunção de *um outro* na passagem dos termos. Escreve Blanchot: “Poesia é libertação; mas essa libertação significa que não há mais nada a libertar, que me liguei a um outro em que, no entanto, não me encontro mais”²⁶⁹, pois a linha de contorno que me designava tornou-se radicalmente fiel aos encontros, disseminada nos lugares de passagem, corrompida pelas orlas fugidias, povoada pelos seres de linguagem. “O risco – estou arriscando descobrir terra nova, onde jamais passos humanos houve.”²⁷⁰

Em *Um sopro de vida*, livro póstumo de Clarice Lispector, a personagem de nome *Autor*, no exercício da função que o nomeia, põe em cena o interrogatório do próprio ato criativo, tomando a escrita como tema: “‘Escrever’ existe por si mesmo? Não. É apenas o reflexo de uma coisa que pergunta. Eu trabalho com o inesperado. Escrevo como escrevo sem saber como e por quê – é por fatalidade da voz. O meu timbre sou eu. Escrever é uma indagação. É assim: ?”²⁷¹.

A interrogação içava as distâncias percorridas, conjuga signos cambiantes e sentidos não domesticáveis: se escrevo, “é por fatalidade da voz”. A voz incorpora. “O meu timbre sou eu”, impresso sobre a extensão das páginas, sobre a porosidade das palavras, dos grãos movediços, das fibras elásticas. Escreve-se nas entrelinhas, no intervalo expectante entre a voz e a vez, no percurso do pulso, na palavra em punho, na leitura silenciosa

²⁶⁶ LISPECTOR. *Água Viva*. p. 41-42.

²⁶⁷ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 29.

²⁶⁸ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 13.

²⁶⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 30-31.

²⁷⁰ LISPECTOR. *Água Viva*, p. 41.

²⁷¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 20.

ecoando a matéria textual. O corpo encarnado do texto. Na posse de uma *ideia*, o “eu mesmo” de um timbre já está possuído por ela, lançado à orla do inesperado, despojado em sua estabilidade falante. A pergunta solícita, embargada, duvidosa, alcançada, deixa impressos no corpo da obra o chamado vibratório e o silêncio restante, a emergência de uma resposta possível da qual surtem mil arranjos, potencialmente outros, fazendo reverberar novas chances aos velhos termos. Assim faz Clarice, no uso subversivo da primeira pessoa do singular: “Eu sou sim. Eu sou não. Aguardo com paciência a harmonia dos contrários. Serei um eu, o que significa também vós”²⁷².

Clarice Lispector: esboço para um possível retrato é uma edição de fragmentos escritos por Clarice nos seus últimos anos de vida, organizados e comentados por sua amiga e assistente Olga Borelli. As notas do capítulo “Frente ao ato de escrever” têm em comum a elaboração encenada do corpo a corpo com a matéria escrita. O fragmento de abertura anuncia: “Estou no reino da fala. Escrever é lidar com a absoluta desconfiança. Escrevo como se somam 3 algarismos. A matemática da existência. O que escrevo é simples como um voo. Um voo vertiginoso. Êxtase?”²⁷³. O trecho começa esboçando a situação suspeita, a questão inquieta, a desconfiança habitante do “reino da fala”, até que a matéria escrita alcança a sentença: “O que escrevo é simples como um voo. Um voo vertiginoso”. A qualidade acionada se abisma, desabada com o ponto de interrogação que acompanha a palavra “Êxtase”.

A “fatalidade da voz” envolvida no trato com a matéria escrita, o perigo em se ter uma *ideia* em palavras, é inseparável da força exigida ao corpo no ato mesmo de escrever. Mas as palavras, elementos habituais, extraídos do “reino da fala”, assumem modos extremos ao entrarem na cena escrita – seria essa a força mutável com a qual se lida em “absoluta desconfiança”? O peso da palavra lançada ao simples voo de uma frase. Seria a isca compositiva de uma *ideia* em movimento? E quanto à potência crescente em “voo vertiginoso”, qual seria a sua função? Talvez a de alcançar e a de fazer fracassar a ambição das alturas para melhor ceder aos apelos da terra. O lance de uma *ideia* na captura das palavras teria por simples função a de apontar a curvatura dessa queda e um horizonte possível. Sendo a vertigem já não mais o fim, mas a vista do alto, do ato, no giro súbito, na emergência do poema. Como se a força da gravidade e o peso do *corpo em*

²⁷² LISPECTOR. Sim e não. *A descoberta do mundo*, p. 279.

²⁷³ LISPECTOR; BORELLI. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, p. 65.

obra, na desproporção da queda, tornassem a linha dessa escrita ainda mais viva, lançando as palavras a um “devir mortal”²⁷⁴, de passagem pelo “reino da fala”.

Silvina Rodrigues Lopes, em *Exercícios de aproximação*, ao tomar o “peso do corpo na escrita” como problema de abordagem, elabora, a partir de Deleuze²⁷⁵, a seguinte formulação: “O poema ensina a cair porque é exemplo de queda – é ele que cai; ensina porque ele é as sensações que ensina: o seu movimento é descendente, de modo mais abrupto ou mais lento, ele vai desenhando um sentido de queda”²⁷⁶. Essa queda não aniquila o corpo, mas demanda a criação de *um corpo em obra* com as potências de vida e morte. O poema não dá forma aos modos de cair, mas escuta a ressonância da queda, capta os devires de passagem, calça os desníveis de uma sensação à outra e assume o fracasso como um modo de ir.

O termo “fracasso”, antes de designar malogro e falta de êxito, significa, em sua raiz etimológica²⁷⁷, o estrondo provocado pela queda de alguma coisa. Levantar, erguer, ficar de pé, tomar distância e cair, dar corpo ao movimento, fazer reverberar os ruídos e mover ruínas, na chance de compor uma entrada em obra por entre os restos compositivos. Fracassar, em matéria de criação, é também um modo de ir para além do funcionamento pleno.

O trecho escrito por Clarice Lispector, colhido por Olga Borelli em “Frente ao ato de escrever”, prossegue assim dramatizando o desejo da escrita e a paisagem do corpo arriscada na queda:

Quero escrever o borrão vermelho de sangue com as gotas e coágulos pingando de dentro para dentro. Quero escrever amarelo-ouro com raios de translucidez. Que não me entendam pouco-se-me-dá. Nada tenho a perder. Jogo tudo na violência que sempre me povoou, o grito áspero e agudo e prolongado, o grito que eu, por falso respeito humano, não dei. Mas aqui vai o meu primeiro berro me rasgando as entranhas de onde brota o estertor ambicionado.
O clímax de minha vida será a morte.
Quero escrever noções sem o uso abusivo da palavra. Só me resta ficar nua: não tenho mais nada a perder.²⁷⁸

²⁷⁴ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

²⁷⁵ DELEUZE. *A lógica da sensação*, p. 57.

²⁷⁶ LOPES. *Exercícios de aproximação*, p. 41.

²⁷⁷ HOUAISS; VILLAR. Fracasso. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>> Acesso em abr. 2017.

²⁷⁸ LISPECTOR; BORELLI. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, p. 65.

Em uma arbitrária “matemática da existência”²⁷⁹, esse fragmento soma “borrão vermelho de sangue” com “coágulos pingando” e “amarelo ouro com raios de translucidez”. As sensações já não partem de dentro para fora, nem de fora para dentro, mas de dentro para dentro e de fora para fora. É o clímax da vida a capturar o êxtase da morte? “A arte joga com as coisas derradeiras sem tomar conhecimento delas, e no entanto as alcança!”²⁸⁰ Que “não me entendam”, mas as figuras, sonoridades e cores condensadas nessa cena de linguagem são de tal modo excessivas nelas mesmas que até o uso da palavra recua e se lança, entra em colapso e desfaz sua ambição habitual: “escrever noções” daqui em diante só se for no despojamento de não se ter “mais nada a perder”.

A escrita revela a fatalidade de sua condição recém-nascida, de sua condução desabada. Como se não fossem jamais chegar a sair da boca, as palavras escapam, na debandada de um estranho “sistema vivo, produtor de versos”²⁸¹. Sobre o plano de composição, reverberam sensações de passagem, violentamente condensadas e libertas, na autonomia de um “grito áspero e agudo e prolongado”, sem o “falso respeito humano”, “sem o uso abusivo das palavras”, sem os velhos hábitos. Escreve Clarice em um outro fragmento: “A linguagem está descobrindo o nosso pensamento, o nosso pensamento está formando uma língua que se chama de literária e que eu chamo de linguagem de vida”²⁸².

“Toda a arte vem de fracassos terríveis e de necessidades terríveis que temos.”²⁸³ A formulação de Louise Bourgeois toma o fracasso por sua condição criadora, implicada na possibilidade inventiva da experimentação, pois é no risco de um *corpo em obra* que o *pensamento criador* pode alcançar a pulsação de sua *linha-cria*, de sua descoberta, de sua “linguagem de vida”. A linha segue, movendo-se nas dobras de escultura, no lance das frases, na sobra dos volumes, na série de desenhos, no capítulo do livro, na *ideia* criadora sustentada pelo trato entre os fracassos e as necessidades da realização.

Gilles Deleuze escreve: “um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”²⁸⁴. Clarice Lispector traz outros termos à questão: “Todas as vezes em que eu acabo de escrever um livro ou um conto, penso com desespero e com toda a certeza de que nunca mais escreverei nada. [...] Há um

²⁷⁹ LISPECTOR; BORELLI. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, p. 65.

²⁸⁰ KLEE. *Sobre a arte moderna*, p. 51.

²⁸¹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

²⁸² LISPECTOR; BORELLI. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, p. 69.

²⁸³ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 167.

²⁸⁴ DELEUZE. *O que é o ato de criação?*, s.p.

esvaziamento que quase se pode chamar sem exagero de desesperador”²⁸⁵. Se esse desespero é o drama do vazio, ele é também a fecundidade da espera. A autonomia do “sistema vivo, produtor de versos”, parece nos ensinar que é preciso suportar a condição expectante na qual nada acontece, até que uma necessidade de escrever se ative, no exercício da *linha-cria*, aquela já desfeita no fracasso das tentativas, vislumbrada nos fragmentos estilhaçados, erguida e recomposta por uma “absoluta necessidade”. Clarice menciona, na sequência dessa mesma elaboração, o fato de sua literatura nunca ter lhe dado a paz desejável, “não sendo de forma alguma uma catarse”²⁸⁶, como se poderia supor, e menos ainda um “meio de libertação”²⁸⁷, embora seja um ato de liberdade.

Uma *ideia* em palavras, levada a termo na forma de “um livro ou um conto”, interrompe provisoriamente o processo inventivo e deixa o corpo em estado de “esvaziamento”, sem ao menos a garantia de uma nova entrada em obra, sem o domínio do acontecimento imprevisto que daria a provisão de forças que a marcha dos devires é capaz de instaurar. Mas o vazio é a figura indeterminada que torna um corpo capaz de se abrir como espaço criador, o “útero do mundo”²⁸⁸ ou uma “linguagem de vida”²⁸⁹, como formula Clarice ao dizer da fecunda flexão da palavra lançada ao irresistível deslize, em fracasso, da escrita.

“Talvez de agora em diante eu não mais escreva e apenas aprofunde em mim a vida. Ou talvez esse aprofundamento de vida me leve novamente a escrever. De nada sei.”²⁹⁰ As incertezas forçam a reinvenção do percurso e o relance audacioso dos gestos, a cavar um avesso na linguagem. O aprofundamento encontra o inesperado que as forças de passagem evocam.

O que sustenta e equilibra o homem são suas pequenas manias e hábitos. E dão realce a seu desenvolvimento porque tudo o que se repete muito termina por aprofundar uma atitude e a dar-lhe espaço. Mas para se experimentar uma surpresa é necessário que a rotina dos hábitos e manias seja por qualquer motivo suspensa. Com que fico? Com o aprofundamento crítico ou com uma surpresa estimulante? Acho que fico com os dois, anarquicamente intercalados ou simultâneos.

²⁸⁵ LISPECTOR; BORELLI. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, p. 69.

²⁸⁶ LISPECTOR; BORELLI. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, p. 69.

²⁸⁷ LISPECTOR; BORELLI. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, p. 69.

²⁸⁸ LISPECTOR. *Água viva*. p.14.

²⁸⁹ LISPECTOR; BORELLI. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, p. 69.

²⁹⁰ LISPECTOR; BORELLI. *Clarice Lispector, esboço para um possível retrato*, p. 69.

Simultaneidade no trabalho criativo vem do aprofundamento: às vezes, a cavar fundo na terra se vê de súbito uma faísca – gema inesperada.²⁹¹

Dentre os inúmeros escritos de Clarice Lispector que tematizam o ato criador, há esse trecho de *Autor*, personagem que evoca o “aprofundamento crítico” ao tratar da condição que o domínio de uma prática tende a alcançar. Pois a profundidade garantiria um possível sucesso na realização de uma *ideia*. Mas as linhas do saber provado não se bastam nelas mesmas, é preciso acolher a sorte do imprevisto, para que o domínio prévio seja suspenso, desfeito, rompido, desequilibrado. Esse trecho articula o “aprofundamento” e a “suspensão” como movimentos que coabitam e tensionam o espaço criador. Nesse sentido disjunto, o *corpo em obra* seria uma variação súbita encenada pelos gestos compositivos, “anarquicamente intercalados ou simultâneos”.

²⁹¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 91.

2. “O ovo é um dom”²⁹² e “o mistério reside naquilo que você faz com ele”²⁹³

Na realidade, todos nós somos feitos, criados, longe, à distância de nós mesmos.

Maria Gabriela Llansol

O título ao topo desta página é uma colagem e também uma ambição. Antes de significar a ânsia pelo alcance de um objetivo e a busca por determinado resultado, “ambição” indica, na raiz latina, a “ação de rodear, cercar”²⁹⁴, a insistência de uma solicitação e o ato mesmo de manipular, o manejo. Trata-se de cercar o que seria a matéria da criação, tatear entre os processos e as obras de Clarice Lispector e Louise Bourgeois, a partir de um acordo forjado entre gestos e figuras, tão díspares quanto convergentes.

Em cada subtração, o “fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva”²⁹⁵. Essa lida é também um trato processual assumido por este estudo, um modo de ir, uma espécie de voracidade dispersiva, ou dispersão voraz, como escreve Antoine Compagnon, pois “minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o”²⁹⁶.

Na decorrência do corte, a colagem consiste em extrair o fragmento necessário para criar aderência em um novo contexto. Trata-se, ao mesmo tempo, de uma apropriação e uma expropriação da parte cortada. A recomposição desconsidera em parte sua função exercida no contexto original. Na colagem/título – “O ovo é um dom” e “o mistério reside naquilo que você faz com ele” –, a marcação nas bordas (“entre aspas”) deixa legível os limites do corte e o uso das frases assinadas por Clarice e Louise. O conjuntivo (e) faz o encontro pela adição, compõe uma reciprocidade possível, ou ressonante, entre as artistas, mas sem equivalência (:) ou igualdade (=) das vozes. A colagem dá nova vizinhança aos fragmentos, obtém a emergência de sentidos mutuamente

²⁹² LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

²⁹³ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: desenhos/drawings*, p. 16.

²⁹⁴ HOUAISS; VILLAR. Ambição. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>> Acesso em abr. 2017.

²⁹⁵ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 11.

²⁹⁶ COMPAGNON. *O trabalho da citação*, p. 11.

implicados pela junção entre partes díspares, como acontece quando surtem questões imprevistas no enredo de uma conversa.

O que move a criação e o que a criação move? A pergunta pode soar por demais ambiciosa em sua amplitude, mas busca, precisamente, uma flexão simultânea de alguns termos da colagem/título: “ovo”, “dom”, “mistério” e “fazer”. Pode-se trocar a palavra “criação” por alguma dessas quatro palavras, obtendo-se conjugações e reverberações distintas: o que move o “ovo”, e o que o “ovo” move; o que move o “dom”, e o que o “dom” move; o que move o “mistério”, e o que o “mistério” move; o que move o “fazer”, e o que o “fazer” move.



Talvez a curva desta escrita, acerca do problema da criação, não busque corresponder ao projeto previamente traçado, mas assumir o percurso feito da pesquisa ao texto. Aqui se ensaiam a aproximação do tema, o acolhimento da linha e o desejo assumido no corpo do estudo. Uma deriva pelas bordas se torna a força de aderência necessária para tocar um assunto tortuoso: o ato criador, a matéria da criação, o processo criativo. Há forças notáveis, evidências de difícil abordagem, em parte imperceptíveis, que se dão apenas na medida em que escapam para o arranjo de uma forma restante.

²⁹⁷ BOURGEOIS. *Be Calm*, 2005. Gravura em metal, ponta seca e aguatinta, 18.8 x 12.5 cm.



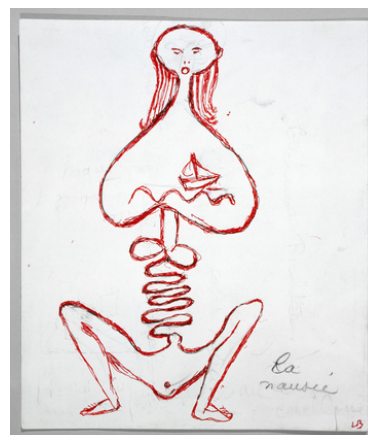
O desafio inicial é manter a curva da pergunta: como abordar o problema da criação? Como tratar a afinidade entre matéria desenho e matéria escrita? Tatear o gesto-artista e encontrar a abertura que o risco empresta ao espaço compositivo? Seria esse um modo de tocar a forma de permanência material dada pela impermanência do gesto? O processo de experimentação corrente entre corpo criador e corpo da obra criada mantém a provação, no sentido de que ambos se provam em ponto de pergunta. Sondar essa matéria fugidia é talvez sair com *algo* nas mãos: um fio de começo.



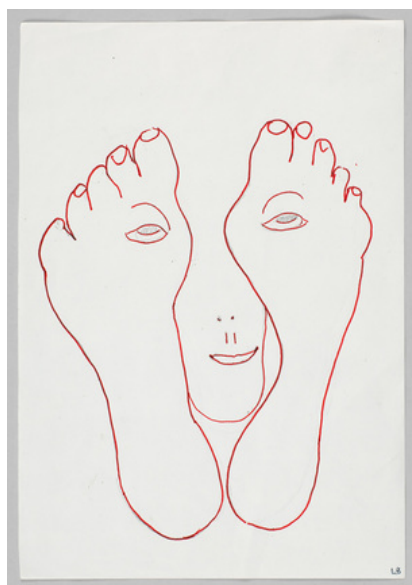
²⁹⁸ BOURGEOIS. *Naked jogging*, 1996. Desenho de nanquim sobre papel, 29.5 x 22.9 cm.

²⁹⁹ BOURGEOIS. *The red shoes*, 2005. Gravura em metal com adição de aquarela, nanquim e lápis sobre papel, 27.6 x 38.4 cm.

300

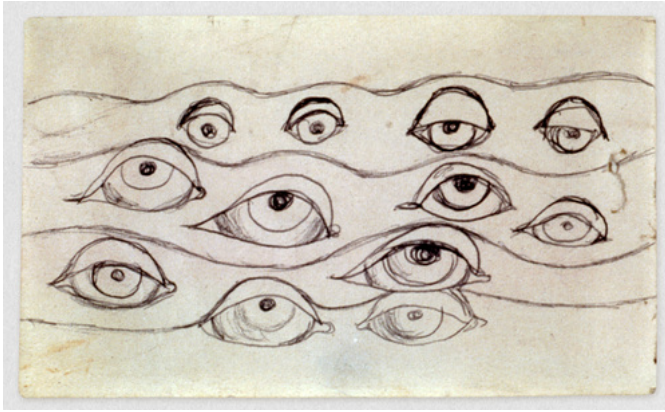


Criar uma abordagem pode ser nauseante se o corpo que aborda é tomado pelo movimento da coisa abordada. É como ter o barco dentro de si por uma inversão de cabimento e escala, ao modo da figura no autorretrato *La nausée*, de Louise Bourgeois. Seria o caso de engolir a questão, abolir as bordas e embarcar com a matéria em movimento? Ou, para dominar essa matéria, seria mais preciso (no duplo sentido do termo) manter a observação da fome, ter a prova de um vazio indomável? Por onde olhamos quando tocamos o que nos toca? Pela aderência da superfície? Pelo ancoradouro da distância? Pela proximidade do alcance? Essa visão talvez só avance no menor sentido do passo, pelo pensamento-chão, rente ao corpo a ser feito.



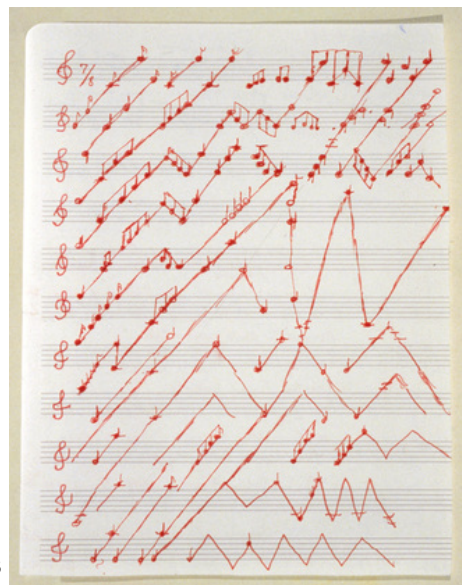
301

³⁰⁰ BOURGEOIS. *Self portrait : La Nausée*, 2001. Desenho original correspondente à imagem 1 de 7 do portfolio *La réparation*. Grafite e naquim sobre papel, 23.5 x 20.3 cm.



302

Ver através do risco de uma abertura. Ver através do risco uma abertura. Ver uma abertura. Risco é matéria de criação, está por um triz, na ancoragem de traçar, na arte de correr perigo, no rastro em fuga, é um outro nome para aventura. O que se vê vindo pela abertura é o gesto tateante das mãos aliado ao desejo da linha. Seja qual for o pulso rítmico, entrar em cena coincide com sair em movimento. No desenho crescente pelo meio, no disparate da escrita, é possível ver a questão da linha: ela quer saber como chegar mais perto sem abandonar a distância necessária. Seu alcance em desvio leva consigo o centro móvel do começo, sempre um pouco além, um corpo se fazendo em permeabilidade, ultrapassando a borda, refazendo-se à margem.



303

³⁰¹ BOURGEOIS. *Untitled*, 1996. Desenho original correspondente à imagem 3 de 5 do livro ilustrado *Metamorfosis*, 1996. Desenho de grafite e naquim sobre papel, 30.5 x 21.9.

³⁰² BOURGEOIS. *Eyes*, 1974. Desenho de nanquim sobre papel, 7.6 x 12.7 cm.



304

No livro *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*³⁰⁵, a artista Edith Derdyk coloca-se o desafio de elaborar por escrito o problema da criação envolvido e desenvolvido em sua prática de ateliê. Não se trata de descrever ou explicar os próprios métodos e processos de realização no campo da arte, embora muito disso também se revele nas entrelinhas. O enigma “como será que acontece o ato criador?”³⁰⁶ parece pedir auxílio ao silêncio e recuo ao tato pela aproximação da matéria, “acreditando que a verdade deste ato são ficções reais, reinventadas a todo instante”³⁰⁷. Sua abordagem insiste em “desenhar um texto que possa presentificar a qualidade da experimentação do ato criador”³⁰⁸.

Edith aponta a lição do simultâneo “ponto de chegada, ponto de partida”³⁰⁹ ao qual me alinho aqui: só é possível começar por “abrir uma porta aberta”³¹⁰, assumindo o que se tem em mãos. O alcance da prática artística e o empenho em linhas de pensamento; a formação em arte e a atuação como professora; o gesto da costura e o uso da palavra; a questão da criação como fundo-forma e o desejo de fazer dela matéria de estudo. Embarcar com tudo isso na pesquisa é assumir o risco do naufrágio e também a

³⁰³ BOURGEOIS. *Untitled*, 1994. Número 17 de 220, da Série *Insomnia Drawings*. Nanquim e grafite sobre papel musical, 27 x 20.8 cm.

³⁰⁴ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois*, 2003/2008. Número 38 de 65. Fotogravura, 19.2 x 25.4 cm.

³⁰⁵ DERDYK. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*, p. 15.

³⁰⁶ DERDYK. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*, p. 15.

³⁰⁷ DERDYK. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*, p. 15.

³⁰⁸ DERDYK. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*, p. 15.

³⁰⁹ DERDYK. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*, p. 15.

³¹⁰ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 96.

oportunidade de toda nau em sua frágil construção: seguir rumo aos destroços da margem movente, amplitude de onde se ensaia um horizonte no oceano possível.

É preciso confiar no ancoradouro da experiência e no despojamento necessário à experimentação; levar o envolvimento protegido de um ateliê ao desenvolvimento coletivo em sala de aula; dar à solidão da escrita o suprimento da leitura; fazer dos encontros vertentes imprevistas, turvas, visionárias. A bagagem de uma tecelã poderia se resumir às próprias mãos se delas não viessem a apropriação da ferramenta, o instrumento de fabricar o tecido na urgência do alinhamento, o laço amoroso e a ruptura da trama sempre por um fio, cujo fim se ata ao começo e tende ao interminável tecido de um *corpo em obra*.



311

A experimentação dessa arte inclui o ato de cortar e desfazer o feito para compor com fragmentos na refeitura, no invisível da costura, na ternura do alinhavo, na alegria de atar as partes pelo arremate do nó. A escrita de um texto é um dos modos de usar esse recurso, tornar partilhável o desprendimento inventivo da *linha-cria*, reencenar o gesto de partir e mostrar a trajetória sensível, como faz Edith Derdyk:

³¹¹ BOURGEOIS. *Untitled*, 1986. Aquarela e grafite sobre papel, 60.3 x 48.3 cm.

Ao escrever sobre um dos modos possíveis de perceber a natureza do ato criador, a escrita exige de mim um tempo para a reconstituição de uma memória que emerge das experiências. E a memória é vizinha de um imaginário a ser vivido.

Sendo artista plástica, a circulação do pensamento encontra maior afinidade na passagem daquilo que é informe e indefinível para aquilo que pede uma forma visivelmente palpável. A maior dificuldade acontece justamente na passagem destas experiências para uma enunciação encarnada em uma *forma* verbal: são acontecimentos de uma outra ordem.

As palavras designam uma realidade mais abstrata para quem apreende todo dia o esforço da representação de uma rede de experiências sensíveis e afetivas através das mãos – as extremidades do pensamento –, que tocam na concretude das substâncias materiais, para daí extrair uma construção de linguagem. A vontade de construir um texto encadeado, iscando o miolo do ato criador, impulsiona o redimensionamento das minhas experiências já vividas, vindas das mais distintas fontes: desamarrar e desfiar o tecido que se trama no próprio ato de estar criando algo que vem de algo que vai.

Preciso me valer das experiências nascidas de uma produção cuja razão é pertinente ao universo artístico – seus recursos, procedimentos e especificidades –, aproximando-as com a concretude que *a matéria da palavra* exhibe, sonora e significativamente. Modelar, esculpir, colar, recortar, costurar as palavras, encadeando, aglomerando, sobrepondo um pensamento ao outro: inscrições na ordem das experiências do sensível.³¹²

Uma vez aliadas ao ato criador, à matéria da criação, ao processo criativo, ao “universo artístico”, as mãos se tornam “extremidades do pensamento” em posição de pergunta. O que é uma posição de pergunta? Uma disposição condensada? Uma evasão pedindo contorno? Qual é a composição da pergunta? A curva habitual da frase? O alvo em fuga? A quem se dirige a questão? É um gesto ao redor de si mesmo, tornando-se tornado, girando em falso, derrubando pautas?

Talvez a saída seja uma posição de abordagem que se altere conforme o encontro, mantendo o alcance em movimento. A força criadora em transição de formas atua ora pela estabilidade de um contorno limiar, na nitidez instável de uma figura, ora pelas passagens de uma figura à outra, pelo enlace híbrido dos elementos compositivos. Em um conjunto de notas nomeado *Sobre o processo criativo*, Louise Bourgeois escreve: “Existe um

³¹² DERDYK. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*, p. 15. [Grifos da autora]

grande lapso entre a primeira visão criativa e o resultado final; muitas vezes uma questão de anos”³¹³. E o que seria essa “visão criativa” que precede o “resultado final”?

Por exemplo, formas ocas apareceram nos meus trabalhos primeiro como detalhes, e depois ganharam importância, até que a consciência sobre elas se cristalizou durante uma visita às cavernas de *Lascaux*, com a sua manifestação visível de uma forma negativa envolvente, produzida pela torrente de água que deixou as marcas de suas ondas no teto: minha preocupação inconsciente tinha sido constante, mas demorou sete anos para eu desenvolvê-las e lhes dar forma final. [...]

Embora os títulos de muitas das minhas peças se refiram à natureza ou à figura humana, não são abstrações no sentido usual. Mas exatamente surgem de um estado de consciência provocado por uma visão da natureza manifesta e passageira. Justamente sua grande volatilidade me deu a vontade de fixá-las, por receio de não poder encontrá-las novamente.

Se a obra possuir algo de mágico eu a considero bem-sucedida. Essa visão particular que, de acordo com o que algumas pessoas dizem, o artista quer impor aos outros, de fato somente se revela ao próprio artista quando a obra está pronta. Ao vê-la, ele sabe que terminou seu trabalho.³¹⁴

É exemplar que se passe de uma visão “manifesta e passageira”, sem muita importância, ao alcance de uma forma de expressão decisiva. Qual seria a mágica desse encontro? O desejo de captura? A força de atração? O repouso da pergunta?



315

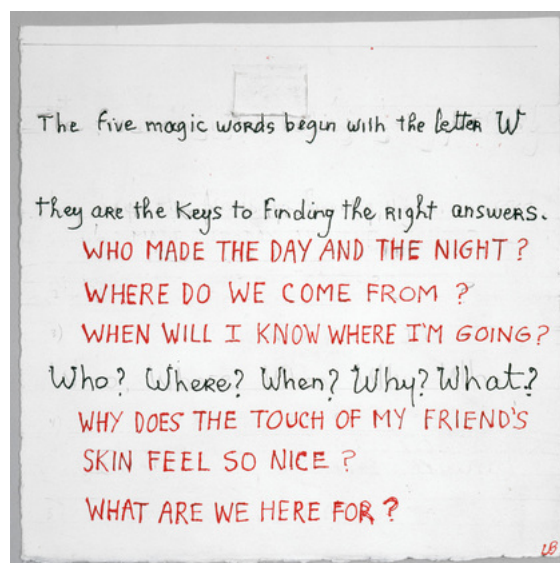
³¹³ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: desenhos/drawings*, p. 16.

³¹⁴ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: desenhos/drawings*, p. 16.

³¹⁵ BOURGEOIS. *Femme*, 2005. Escultura de tecido estofado, 24.7 x 35.5 x 14.6 cm.

2.1 A pergunta da pergunta: o que é o que é?

Em 2002, Louise Bourgeois desenha e escreve uma ode às “cinco palavras mágicas” começadas com a letra *W*: *who, where, when, why, what* (quem, onde, quando, por quê, o quê). Ao modo de uma lição escolar, essas seriam as chaves de abertura “para se encontrar as respostas certas”, um abracadabra para abordar temas grandes demais, ou um jogo de questões acordadas: “Quem fez o dia e a noite? De onde nós viemos? Quando eu vou saber para onde estou indo? *Who? Where? When? Why? What?* Por que o toque da pele dos meus amigos é tão bom? Para que estamos aqui?”³¹⁶.



317

As forças tocadas por essas perguntas não pertencem exclusivamente a ninguém, pois coincidem com a natureza impermanente dos corpos, incluindo, sem ressalvas, todas as espécies viventes. “Desculpem, mas se morre”³¹⁸, escreve Clarice Lispector. E o que podemos nós, os animais da pergunta, na medida em que nos afetamos pela impessoalidade perturbadora dessa matéria? Como lidamos com a vitalidade criativa e criadora que tanto nos constitui quanto nos escapa?

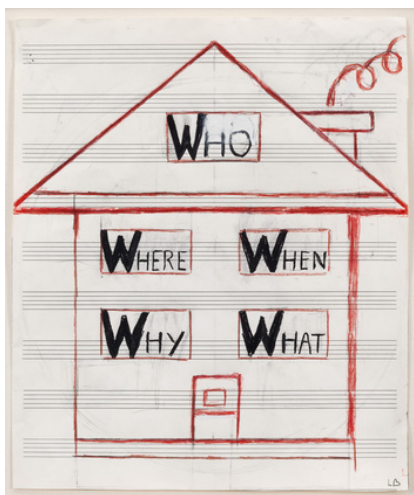
Quando o ato de perguntar não busca uma resposta definitiva é porque estão na pergunta a deriva de uma questão em outra e o rastro incessante da interrogação: Quem

³¹⁶ BOURGEOIS. *The five magic words*, 2002. [Tradução minha]

³¹⁷ BOURGEOIS. *The five magic words*, 2002. Nanquim sobre papel, 25.4 x 25.4 cm.

³¹⁸ LISPECTOR. Desculpem, mas se morre. *A descoberta do mundo*, p. 346.

regulou a restauradora relação dia e noite? “Qual é a forma desse problema? O dia invadiu a noite, ou a noite invadiu o dia?”³¹⁹ De onde viemos quando começamos? Quando começamos? Qual é a finalidade do começo? Qual é sua afinidade com o fim? Quando terminamos de começar? Como acolher o entrelaçamento vida e morte? De qual matéria é feita a curvatura da amizade? Como os encontros nos tornam capazes de sentir? O que ensina a pele, superfície de profundidade sensível, feita para ser desfeita em partículas de poeira, cumprindo o silencioso e impessoal destino de todas as coisas?



320

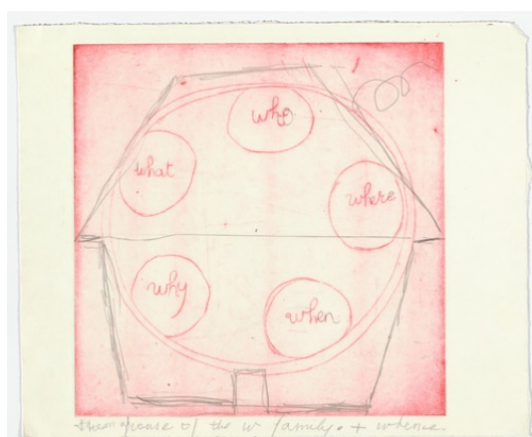
As duas últimas “perguntas mágicas” (sobre o “toque da pele” e “por que estamos aqui”) parecem abrigar uma dimensão um pouco menor na escala dos temas difíceis. Talvez porque se aproximam de uma verdade do corpo na qual só se pode crer criativamente, no sentido de criar, com a virtude dessa sensibilidade, uma forma de expressão que acolha o movimento incômodo das questões. Não na construção que aprisionaria o corpo, mas na confiança provisória que o abrigo permite. Talvez por essa necessidade, a versão original para “*Who, where, when, why, what*” mostre justamente a figura de uma casa em vista frontal, com porta, telhado, chaminé e fumaça saindo espiralada, bem ao modo de um desenho infantil. Em cada retângulo-janela está inscrita uma das cinco palavras com as iniciais reforçadas em negrito. É interessante notar que a

³¹⁹ BOURGEOIS. *Has the day invaded the night, or has the night invaded the day? What is the shape of this problem?*: frases inscritas na série de impressos tipográficos e litográficos *What is the shape of this problem?* editada por Louise Bourgeois em 1999. [Tradução minha]

³²⁰ BOURGEOIS. *Who? Where? When? Why? What?*, 1999. Nanquim, lápis grafite, e guache sobre papel em pauta musical, 26 x 21.6 cm.

palavra “*Who*”, que significa “Quem”, ocupa a posição mais alta, no sótão da construção. A figura é de 1999, feita sobre folha pautada em pentagrama musical.

“A casa da família W” é uma outra versão dessa série. A superfície, no vermelho claro da gravura, mostra as palavras-perguntas em um arranjo circular. O título e o contorno simplificado de uma casa foram inscritos posteriormente em grafite sobre o impresso. O que se ensaia na recorrente composição “Casa” e “*Who, where, when, why, what*”? O hábito da pergunta? A pergunta habitada? Um instrumento de dúvida e verificação? O que se vê no escape de uma questão em outra?



321

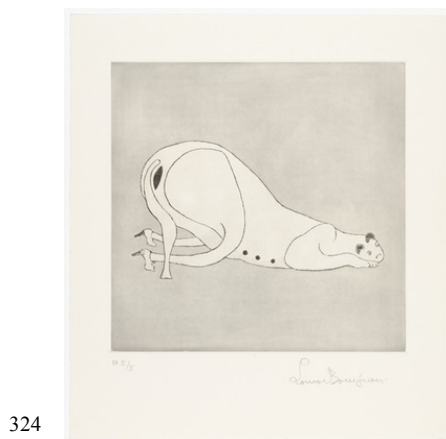
As perguntas podem não ser mais as mesmas quando as respostas são relançadas. É como na curiosidade desenvolta dos brinquedos de criança: a ciranda de perguntas é inclusiva, qualquer elemento provisório pode se converter em participante do jogo. Seja o processo assertivo ou errante, a vontade criadora é a regência, a *linha-cria* se inaugura a cada chance, e novas saídas ganham prioridade, exigindo a permanente reinvenção das regras. Perguntas se lançam como sementes aladas, aderem ao sopro dos ventos, assumem não saber ao certo onde resistência e alcance se confundem com a multiplicação de recomeços.

Estar em contato com a potência criadora é colocar o corpo em risco de obra. O que significa, em outras palavras, se envolver com as forças de vida para criar “meios de

³²¹ BOURGEOIS. *Who? Where? When? Why? What?*, 1999. Ponta seca com adições em grafite sobre papel. Versão 1 de 1, sem tiragem. Dimensões: 25.3 x 25.1 cm. (Inscrição manual em grafite na base da imagem “*La mai[?] / the house of the w family + whence*”).

viver o que de outra maneira seria invivível”³²². “Por exemplo”, afirma Louise Bourgeois, “o artista tem a capacidade de [se] comunicar diretamente com seu inconsciente. Isso é um mistério – um mistério benéfico, muito raro, evanescente”³²³.

Em cada ato criador, esse potencial de alcance vai se imprimindo e se tornando um *modo de vida*. O que não significa que esse modo atuante na atividade “artística” seja um privilégio misteriosamente reservado e garantido aos escolhidos. Um *modo de vida-artista* é, antes, uma escolha pautada no risco, uma colheita no empenho gradual, um fracasso na chance tentadora, um impulso no chamado irrecusável, uma teima por alcançar aquilo que escapa e escapar naquilo que subitamente se alcança. A criação como *modo de vida* é um processo acordado com o *não-saber*.



O despojamento das certezas e a disposição ao risco permitem acessar o “evanescente”, a passagem em captura, e o “mistério benéfico” do qual fala Louise, aquele que só se dá por aliança ao fio do desejo, ao traço do desenho, ao linho da escrita, aos modos de criar. Não se trata de uma condição pronta, feita na medida de um modelo ou por identidade com um modo de “ser artista”. Um *corpo em obra* precisa crer na arte de compor com o que vem, criando um *modo de vida* móvel, que não faz permanência sem antes tornar-se outro. Acolher o desconhecido, encarnar, abrigar, ocupar, escapar, cavando saídas transitórias para o dom que lhe é devido. E o que lhe é devido senão

³²² DELEUZE. *Conversações*, p. 141.

³²³ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 307.

³²⁴ BOURGEOIS. *Metamorfosis*, 1999. Imagem 1 de 7 do portfólio homônimo. Ponta seca, 33 x 33 cm.

³²⁵ BOURGEOIS. *Untitled*, 1999. Imagem 4 de 7 do portfólio *Metamorfosis*. Ponta seca, 29.6 x 29.7 cm.

devir? Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari abordam o ato de criação em sua relação “molecular” com os devires de passagem.

Vemo-nos tomados em segmentos de devir, entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou de progressão aparente: devir-mulher, devir-criança; devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda espécie, devires-partículas. Fibras levam de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares. Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires.³²⁶

Cada artista inventa seu modo de tratar a matéria em obra e forçar os limites da linguagem pela passagem molecular que se realiza de um devir ao outro. O ato de criação é compreendido por Deleuze e Guattari como aquilo que escapa a uma forma dominante na medida em que se difere nele mesmo.

De certa maneira é preciso começar pelo fim: todos os devires já são moleculares. É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui, das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo.³²⁷

O devir indica “uma *zona de vizinhança ou de co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda a partícula quando entra nessa zona.”³²⁸ Embora a solidão, não estamos sós, mas nesse limiar fronteiriço com outras formas de vida, no entrelaçamento vibratório das fibras vindas de naturezas diversas. “O quão permeáveis somos no mundo que nos rodeia. Mas o que permanece?”³²⁹. A pergunta-semente, da artista Raquel Schembri, evoca o movimento imperceptível, a passagem molecular de um devir ao outro, lançada em formas sensíveis de permanência.

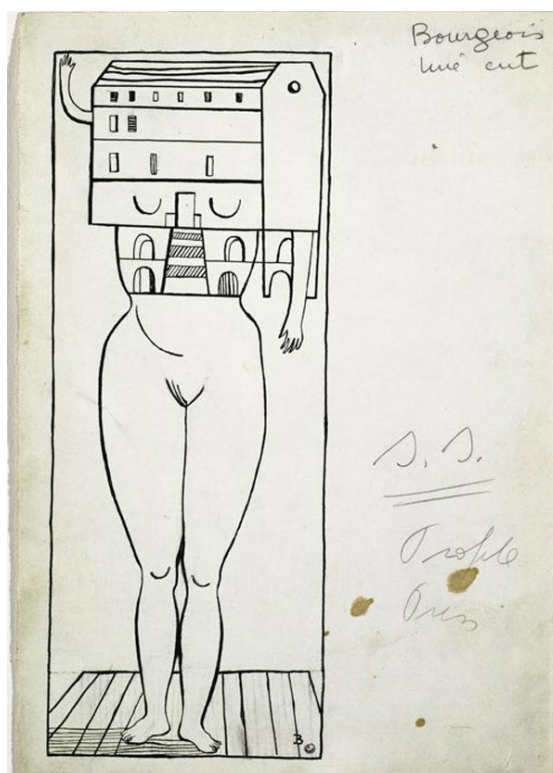
³²⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, vol.1, p. 15.

³²⁷ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, vol.1, p. 16. [Grifo dos autores]

³²⁸ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, vol.1, p. 16. [Grifo dos autores]

³²⁹ SCHEMBRI. *Imanentes ou o que permanece*, 2014. Citação retirada de um texto da artista. Disponível em <<http://raquelschembri.com/portfolio/o-que-permanece>> Acesso em jun. 2017.

“E se ela era apenas a vida que corria em seu corpo sem cessar?”³³⁰ “Ela”, em questão, é “apenas” a personagem Joana, protagonista do primeiro romance de Clarice Lispector, espécie de linha criada e dissolvida na trajetória movente do texto. Como ela se prova? Qual é a provação de um *corpo em obra*? Por qual motivo se move o desejo gestante de uma *linha-cria*? Ela, a criação, é o corpo tomado pelas forças, o transitório no instante da captura, o processo em permanente formulação, a prova provada de pouso em pouso. Ela, a passagem criadora, permite o exercício de aludir sem determinar, tocar sem aprisionar, buscar sem possuir, consumir sem esgotar, amar sem devorar, fazendo do corpo um espaço aberto à corrente incessante em estado de obra.



331

³³⁰ LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*, p. 76.

³³¹ BOURGEOIS. *Femme Maison*. 1947. Nanquim e grafite sobre papel, 25.2 x 18 cm.

2.2 O que não sabemos

“Não sabemos o que pode um corpo...” Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões – mas *nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo*. Porque não o sabemos, tagarelamos.³³²

Que quer dizer Espinosa quando nos convida a tomar o corpo como modelo? Trata-se de mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos. Não há menos coisas no espírito que ultrapassam a nossa consciência que coisas no corpo que superam nosso conhecimento. É, pois, por um único e mesmo movimento que chegaremos, se for possível, a captar a potência do corpo para além das condições dadas do nosso conhecimento, e a captar a força do espírito, para além das condições dadas da nossa consciência.³³³

Nesses trechos do livro *Espinosa, filosofia prática*, Deleuze aborda uma noção de “corpo” que não se opõe à “consciência”, ou à “alma”, nem compõe com essas noções uma oposição hierárquica, mas uma posição paralela. A teoria do paralelismo em Espinosa, segundo Deleuze, compreende uma gênese dos *afectos* “como registro mental dos efeitos das intensidades sobre o corpo”³³⁴. Pois o que afeta o corpo afeta também a alma, o que afeta a alma afeta também o corpo, por um movimento de interação paralela. Pensar a partir do corpo, de suas afecções e encontros, é tomar como modelo do pensamento aquilo que não sabemos, afirmando “uma desvalorização da consciência em relação ao pensamento: uma descoberta do inconsciente e de um *inconsciente do pensamento*, não menos profundo que o desconhecimento do corpo”³³⁵. Em um outro fragmento, publicado no livro *Diálogos*, Deleuze expõe, precisamente, seu interesse pelo estudo dos *afectos* na filosofia de Espinosa:

A alma e o corpo, ninguém jamais teve um sentimento tão original da conjunção “e”. Cada indivíduo, alma e corpo, possui uma infinidade de partes que lhe pertencem sob uma certa relação mais ou menos composta. Cada indivíduo, também, é composto de indivíduos de ordem inferior, e entra na composição de indivíduos de ordem superior. Todos os indivíduos estão na Natureza como sobre um plano de consistência cuja figura inteira eles formam, variável a cada momento. Eles se afetam uns aos outros, à medida que a relação que constitui cada um forma um

³³² DELEUZE. *Espinosa, filosofia prática*, p. 24. [Grifo do autor]

³³³ DELEUZE. *Espinosa, filosofia prática*, p. 24.

³³⁴ SILVA. *Corpo e pensamento: alianças conceituais entre Deleuze e Espinosa*, p. 24.

³³⁵ DELEUZE. *Espinosa, filosofia prática*, p. 24. [Grifo do autor]

grau de potência, um poder de ser afetado. Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro. [...]

Daí a força da questão de Espinoza: o que pode um corpo? De que afetos é ele capaz? Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria). Espinoza está sempre se surpreendendo com o corpo. Ele não se surpreende de ter um corpo, mas com o que o corpo pode. Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação.³³⁶

Afectos não são os sentimentos afetivos de alguém, mas encontros impessoais entre corpos de naturezas distintas que se interferem e se modificam mutuamente. Se a potência de um corpo não se define pelas linhas de contorno do organismo nem o alcance do pensamento se determina pelos limites funcionais da consciência, tudo depende, em termos de realização, do que um “corpo” cria com a passagem dos “afetos”, com o movimento dos “devires”, com a força dos encontros impessoais que o atravessam, fazendo, desfazendo, refazendo o curso de uma vida ou de uma obra.

O que pode um pensamento? O que pode essa pergunta? Para Deleuze, o pensamento é uma potência criadora efetuada, na filosofia, pela fabricação de conceitos, nas ciências, pela invenção das funções, nas artes, pelos compostos de sensação. Cada uma das faculdades engendra novos modos de *pensar no pensamento*, impondo resistência à opinião dominante, combatendo o senso comum, corrompendo identidades fixas, fazendo fracassar a integridade das formas prontas, desobedecendo as diversas sujeições que impedem a passagem da vida. Em todos os fazeres e saberes, efetuar uma potência é criar, dar formas de expressão à passagem dos devires, tornar sensíveis as forças, dar corpo às possibilidades afetivas de que se é capaz.

Um corpo efetua sua potência quando se torna capaz de compor com as linhas que o atravessam, sejam elas violentas ou delicadas, excessivas ou mínimas, banais ou raras, velozes ou lentas, habituais ou inauditas. “Seria preciso ao mesmo tempo transpor a linha e torná-la vivível, praticável, pensável. Fazer dela tanto quanto possível, e pelo tempo que for possível, uma arte de viver.”³³⁷ Na entrevista “Um retrato de Foucault”, Deleuze se

³³⁶ DELEUZE; PARTNET. *Diálogos*, p. 74- 75.

³³⁷ DELEUZE. *Conversações*, p. 138.

refere ao *dobrar da linha* criadora como “processo de subjetivação”³³⁸ e à “produção de subjetividade”³³⁹ como “uma operação artista”³⁴⁰. Segundo o filósofo, o que importa não é o “domínio das regras codificadas do saber (relação entre formas), nem o das regras coercitivas do poder (relação da força com outras forças), são regras de algum modo facultativas (relação a si): o melhor será aquele que exercer um poder sobre si mesmo”³⁴¹. Dobrar a linha sobre si não é o mesmo que se proteger no abrigo estável de um sujeito, mas o exercício de colocar “a força numa relação consigo mesma”³⁴², fazendo dela, nela e com ela “modos de existência ou estilos de vida”³⁴³.

Um *modo de vida* não se torna “artista” pela regência de um domínio, mas quando há intensidade criadora nos modos de compor com o atravessamento dos *afectos*, tornando as linhas de força “praticáveis”. “Teremos então os meios de viver o que de outra maneira seria invivível. O que Foucault diz é que só podemos evitar a morte e a loucura se fizermos da existência um ‘modo’, uma ‘arte’”³⁴⁴. Há uma distinção entre a sujeição do sujeito e a subjetivação como processo ou modo de existência: quando há subjetivação, o sujeito já está destituído dos domínios do saber e do poder. A partir do que propõe Foucault, segundo Deleuze, haveria:

“uma arte de si mesmo que seria totalmente o contrário de si mesmo...”
Se existe sujeito, é um sujeito sem identidade. A subjetivação como processo é uma individuação, pessoal ou coletiva, de um ou de vários. Ora, existem muitos tipos de individuação. Há individuações do tipo ‘sujeito’ (é você..., sou eu...), mas há também individuações de tipo acontecimento, sem sujeito: um vento, uma atmosfera, uma hora do dia, uma batalha... Não é certeza que uma vida, ou uma obra de arte, seja individuada como sujeito, pelo contrário.³⁴⁵

Em um *modo de vida-artista*, a “produção de subjetividade”³⁴⁶, avessa às sujeições do sujeito, desorganiza o pleno acordo de um “eu” idêntico a si mesmo. “E o momento chega quando transportamos as etapas do saber e do poder; são essas etapas que nos forçam a colocar a nova questão, não se podia colocá-la antes.”³⁴⁷ É esse o caso de

³³⁸ DELEUZE. *Conversações*, p. 140.

³³⁹ DELEUZE. *Conversações*, p. 141.

³⁴⁰ DELEUZE. *Conversações*, p. 141.

³⁴¹ DELEUZE. *Conversações*, p. 141.

³⁴² DELEUZE. *Conversações*, p. 140.

³⁴³ DELEUZE. *Conversações*, p. 142.

³⁴⁴ DELEUZE. *Conversações*, p. 141.

³⁴⁵ DELEUZE. *Conversações*, p. 143.

³⁴⁶ DELEUZE. *Conversações*, p. 143.

³⁴⁷ DELEUZE. *Conversações*, p. 143.

outros modos de individuação que ocorrem quando uma vida e uma obra tomam (ou são tomadas por – não se sabe mais) uma força impessoal e transitória, no “conjunto de intensidades”³⁴⁸ de uma *linha-cria*.

Deleuze menciona três “encontros de Foucault com Nietzsche”³⁴⁹ a partir dos quais se desdobram as noções de “processos de subjetivação”³⁵⁰ e *modos de vida-artista*. O primeiro consiste na “concepção de força. O poder, segundo Foucault, como a potência para Nietzsche, não se reduziria à violência, isto é, à relação da força com um ser ou um objeto; consiste na relação de força com outras forças que ela afeta, ou mesmo que a afetam”, são forças propulsoras, “como incitar, suscitar, induzir, seduzir, etc.”³⁵¹. A segunda aproximação é “a relação das forças com a forma: toda forma é um composto de forças”³⁵². Isso implica compreender

que as forças do homem não bastam por si só para constituir uma forma dominante onde o homem possa alojar-se. É preciso que as forças do homem (ter um entendimento, uma vontade, uma imaginação, etc.) se combinem com outras forças; então uma grande forma nascerá desta combinação, mas tudo depende da natureza dessas outras forças com as quais estas do homem se associa.³⁵³

O terceiro encontro entre Foucault e Nietzsche, vislumbrado nessa leitura de Deleuze, refere-se à subjetivação como processo. Aquela que não constitui um sujeito, mas cria modos de existência pela invenção de novas possibilidades de vida. O que importa à condição inventiva é a “maneira com que a força se afeta ou se dobra”³⁵⁴, conclui Deleuze. Um “querer-artista” nasceria, assim, na delicada relação com forças compositivas, na abertura potencial de suas conjunções, no mistério do ovo, no interminável de tecer, talhar, e reparar.

³⁴⁸ DELEUZE. *Conversações*, p. 143.

³⁴⁹ DELEUZE. *Conversações*, p. 143.

³⁵⁰ DELEUZE. *Conversações*, p. 143.

³⁵¹ DELEUZE. *Conversações*, p. 145.

³⁵² DELEUZE. *Conversações*, p. 145.

³⁵³ DELEUZE. *Conversações*, p. 145.

³⁵⁴ DELEUZE. *Conversações*, p. 146.

2.3 Com fios de seda

“Quase não li Henry James, que parece que é maravilhoso, segundo um amigo meu. Ele, Henry James, é hermético e claro. Citando Henry James estarei me tornando hermética para os meus leitores? Lamento muito.”³⁵⁵ São essas as primeiras linhas do texto “Fios de seda”, publicado por Clarice Lispector em sua coluna no *Jornal do Brasil*. O trecho inicial poderia ter sido destacado de uma conversa entre amigos, como quando se trocam intimidades de leitura e escrita. Mas um dizer se anuncia como convite lançado ao difícil jogo de pensar-sentir. Um fio puxado no levante do tema exhibe a ruptura da trama através da qual se lê: “Lamento muito”. O animal que tece segue o caminho de sua *linha-cria*, o seu traço de errância, a sua selva criadora em devir. “No rastro do verbo, o faro do bicho, na fome da traça, a farpa da letra.”³⁵⁶ Do reino das palavras, prossegue Clarice:

Eu tenho que dizer as coisas, e *as coisas não são fáceis*. Leiam e releiam a citação. Aí está ela, traduzida por mim do inglês:

“Que espécie de experiência é necessária, e onde ela começa e acaba? A experiência nunca é limitada e nunca é completa; é uma imensa sensibilidade, uma espécie de enorme teia de aranha, feita dos fios mais delicados de seda suspensos na câmara do consciente, e que apanha no seu tecido cada partícula trazida pelo ar. É a própria atmosfera da mente; e quando a mente é imaginativa – muito mais quando se trata da de um homem de gênio – ela apanha para si as mais leves sugestões, abriga os próprios pulsos do ar em *revelações*.”

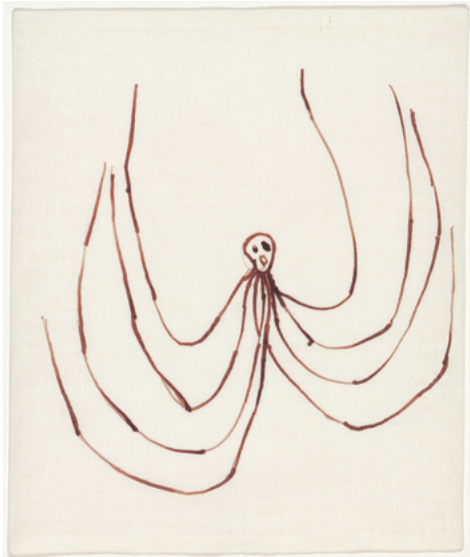
Sem nem de longe ser de gênio, quantas revelações. Quantos pulsos apanhados no fino do ar. Os delicados fios suspensos na câmara do consciente. E no inconsciente a própria enorme aranha. Ah, a vida é maravilhosa com suas teias captantes.

Avisem-me se eu começar a me tornar eu mesma demais. É minha tendência. Mas sou objetiva também. Tanto que consigo tornar o subjetivo dos fios de aranha em palavras objetivas. Qualquer palavra, aliás, é objeto, é objetiva. Além do mais, fiquem certos, não é preciso ser inteligente: a aranha não é, e as palavras, as palavras não se podem evitar. Vocês estão entendendo? Nem precisam. Recebam apenas, como eu estou dando. Recebam-me com fios de seda.³⁵⁷

³⁵⁵ LISPECTOR. Com fios de seda. *A descoberta do mundo*, p. 194.

³⁵⁶ PANADES. *Traço*. In: ANDRADE (Org.). *Novo dicionário de migalhas da psicanálise literária*, p. 342.

³⁵⁷ LISPECTOR. Com fios de seda. *A descoberta do mundo*, p. 194.



358

A aranha tira de si a matéria-seiva da qual seu *modo de vida* depende, tem a artesanaria da tecelagem, dispende e oferta a superfície tecida no prolongamento do próprio corpo. O animal trama a teia de uma intensa sensibilidade. Os fios de seda engendram uma atmosfera captante, superfície viscosa à espera de uma isca, e não importa saber sua origem ou destino. A partícula visitante é prontamente içada pelo fio, possuída na engrenagem dos gestos e encasulada como reserva de vida.

Basta que se receba “com fios de seda”. A tecelã convida como quem oferta seu casulo: “Leiam e releiam a citação”. Não é preciso entender. Ler como quem escreve seria um modo de receber as entrelinhas. Sem que, para isso, seja necessário falsear um entendimento pleno. “Escrever as entrelinhas”, como quem lê, na abstração de uma isca lançada, a confiança de se deixar afetar. É como se, no ato de leitura, se anunciasse a concretude escrita da frase seguinte.

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.³⁵⁹

³⁵⁸ BOURGEOIS. *Untitled*, 2007. Número 25 de 36 da série *The Fragile*. Aquarela sobre papel, 24.1 x 20.3 cm.

³⁵⁹ LISPECTOR. Escrever as entrelinhas. *A descoberta do mundo*, p. 194.

O que salva? Em sua inteligência distraidamente disfarçada, na imensa habilidade para içar nas entrelinhas, a aranha tece. Pelo desenvolvimento vital da trama, a aranha tece. Na objetividade das linhas, ela tece “as palavras, as palavras não se podem evitar”³⁶⁰. O texto incorpora palavra e “não-palavra”. A escrita pede a leitura, convida e se oferece: “receba-me como estou dando”. O que se tem para dar é a isca do silêncio e o dom do fragmento, a visão e a vista de um *modo de vida* se fazendo, o fio da trama e as mãos tramadas ao corpo da escrita, a teia como tema e forma restante do movimento.

Tecer é confiar nas extremidades dos fios, no funcionamento enviesado dos gestos, na torção das entrelinhas, na consistência da matéria tecida. A arte da tecelagem oferece um ensinamento de superfície, um leito de contato, um plano tátil, uma parede porosa, como o aglutinado calcário que protege o ovo, como o vazio pleno do voo liberta a linha fina e sustenta o recuo, a curva, a laçada, o avanço, o deleite do novo se fazendo. Um tecido, uma rede, uma membrana, um couro, uma casca, um tímpano são modos avançados de embalar a vibração do instante, são embalagens que sustentam a ressonância e dão condição de escuta. Escuta! “Vocês estão entendendo? Nem precisam. Recebam apenas, como eu estou dando. Recebam-me com fios de seda.”³⁶¹



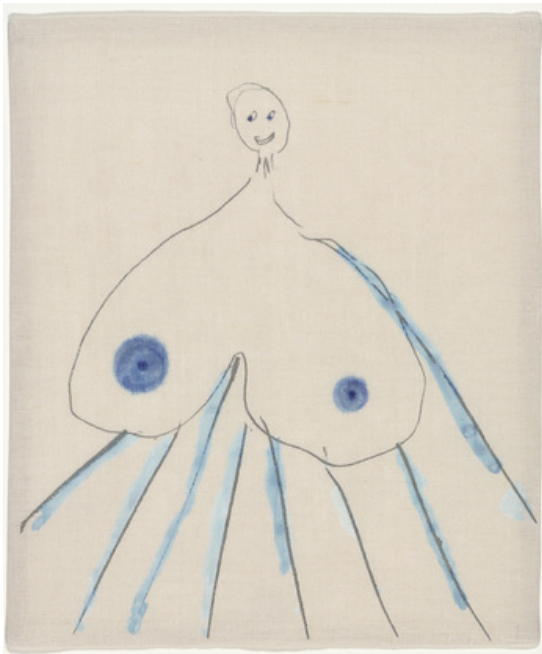
362

³⁶⁰ LISPECTOR. Com fios de seda. *A descoberta do mundo*, p. 194.

³⁶¹ LISPECTOR. Com fios de seda. *A descoberta do mundo*, p. 194.

³⁶² BOURGEOIS. *Untitled*, 2007. Número 3 de 36 da série *The Fragile*. Aquarela sobre papel, 24.1 x 20.3 cm.

Como se recebe “com fios de seda”? Cosendo com os próprios filamentos? Assumindo o mistério da feitura tecelã? Para a coisa ser recebida, precisa ter sido concebida e continuamente ofertada ao risco de perder-se, à oportunidade de correr perigo, ao contato com as entrelinhas. E ninguém perde por não entender. Perde-se por não receber o que vem, por trocar a natureza cambiante da matéria em obra pelo domínio seguro do já feito. Se não há modos de seda na disposição do gesto ou corpo sensível para o “receba-me como estou dando”, perde-se a chance desse merecimento delicado. Como tratar o que se recebe? Como tratar o que se escreve? Como tratar o que se lê? Como tratar o que se tem? A palavra “receber” implica, em sua raiz latina, as ações de “possuir, ordenar-se, atender, prazer-se, ser morto”³⁶³. Os sentidos relativos ao mesmo verbete vão da posse ao despojamento, da propriedade à passividade, do arranjo à satisfação, da hospitalidade à partida. No gesto de receber, há uma tendência que parece indicar: possua, passe adiante, perca a posse, tenha o corpo possuído. Os fragmentos solicitam uma ação e acionam uma solicitude: “receba-me como estou dando”, faça do novelo uma espiral de alcance, capture, siga os fios adiante.

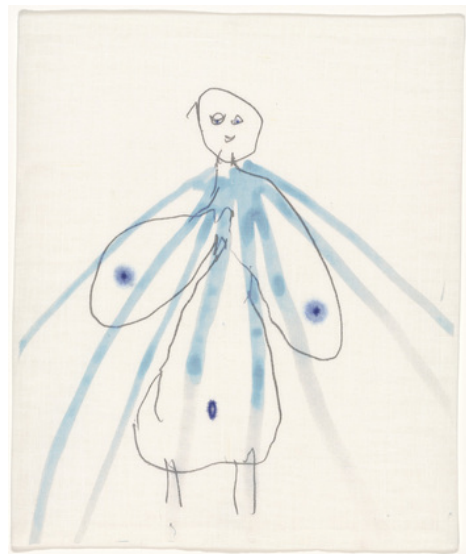


364

³⁶³ HOUAISS; VILLAR. Receber. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2017.

³⁶⁴ BOURGEOIS. *Untitled*, 2007. Número 7 de 36 da série *The Fragile*. Impressão digital com adição de tinta sobre tecido, 29.2 x 24.1 cm.

Receber o desenvolvimento da trama é confiar no interminável alcance do “eu faço, eu desfaço, eu refaço”, como ensina Louise Bourgeois. A razão da feitura oferta aos fios a condição de superfície, repete, alterna, altera, adiciona, encena. O ato de receber dá a visão do processo. Receber um tecido com fios de seda é vislumbrar os elementos passando e desaparecendo até a feitura se processar em “coisa feita”. Coisa que muitas vezes não é mais do que a visão de uma trama restante, de um fragmento mínimo, de um conjunto de traçados interrompidos, de um condensado cambiante, que oculta e revela a vertigem percorrida do obscuro ao claro, do contorno ao contraste, do cerrado ao aberto, do opaco ao luminoso, da mudez ao grito, do caminho ao atalho. O ato de receber mantém o “começo prosseguindo”³⁶⁵, revela a posição da espera, conserva em andamento o fragmentário e a incompletude da experiência que se desenha, que se deseja. Quem recebe hospeda a pergunta com as mãos, ausculta, percute, tateia, gesticulando pacientemente: o que fazer com ela? Um *modo de vida-artista* articula o começo processual, a matéria produzida, os fios recebidos, o preparo sem pressa, o tato criador, a interrupção dos fios, a captura alcançada, o gesto amoroso. Receber o que chega “com fios de seda” é dar uma forma de permanência à criação tecelã. O corpo entra em obra: fia, tece, concebe, compõe, desprende superfícies diversamente consistentes, como casulo, manto, pano, papel, pele, pergaminho.



366

³⁶⁵ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 1.

³⁶⁶ BOURGEOIS. *Untitled* (“Sem título”), 2007. Número 16 de 36 da série *The Fragile*. Impressão digital com adição tinta azul sobre tecido, 29.2 x 24.1 cm.

Receber modos de existência tecidos é hospedar (com fios de seda) a vitalidade de uma aprendizagem acordada entre coisa criadora e coisa criada. O tecido de *corpo em obra* ensina o incessante trânsito dos fios, o complicado composto de idas e vindas da *linha-cria*. Seja o tecido engendrado por um movimento animal, humano ou não, seja o traço restante nascido de empenho gestual de escrita ou de desenho: um processo feitura envolve um trânsito digressivo de elementos, o desenvolvimento progressivo e as alterações súbitas que modificam o destino da *linha-cria*. A composição da obra equaciona o pulso instantâneo e o movimento lento, de modo que não se perde por esperar.

Ela, a criação, também em Louise Bourgeois, recebe a teia como tema de uma literal operação tecelã, assumida no sentido mesmo de um uso criador, transitório entre a sensibilidade captante e a disponibilidade do ato. Ela repete, como quem recita a *linha-cria* de si mesma: “eu faço, eu desfaço, eu refaço”³⁶⁷. Ela afirma um *modo de vida* tecido no corpo da obra: “Meu corpo é minha escultura”³⁶⁸. Ela assume o destino de um modo animal implicado em tecer com própria matéria: “A larva tira a seda da boca, constrói o casulo e quando termina ela morre. O casulo exauriu o animal. Eu sou o casulo. Não tenho ego, sou meu trabalho”³⁶⁹.



370

³⁶⁷ BOURGEOIS in: MORRIS. *Louise Bourgeois*, p. 220. [Tradução minha]

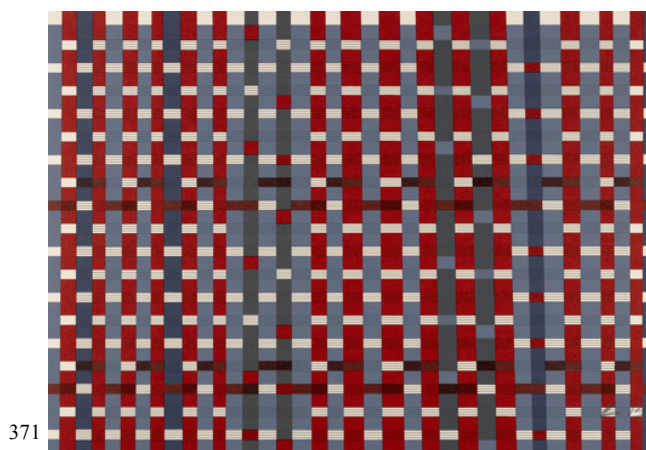
³⁶⁸ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 357.

³⁶⁹ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 173.

³⁷⁰ BOURGEOIS. *Spider*, 2003. Escultura, aço inoxidável e tecido.

A criação mantém a abertura inventiva no dom de desfazer o já feito, inverter a trajetória, recuar o movimento e avançar o processo, como faz a traça à integridade dos livros. Há recomeço quando se inventa um modo de ir pelo meio, fissurando a densidade da trama, atravessando o domínio das normas, desfazendo emaranhados, refazendo a relação entre as linhas segundo novas combinações. Para se começar pelo meio, não adianta ter pressa. É preciso, tantas vezes, partir de quase nada e esperar pelo momento em que um novo fio ou fragmento mobilize uma entrada *em obra*.

O empenho inventivo pode engendrar complexidades, erguer construções, deixar lacunas, produzir densidades, esgarçar camadas de matéria, mantendo o interminável tecido da *obra em obra*. O inacabamento é condição de aderência que atravessa um processo criador. O que é inacabado se mantém em órbita, move-se digressivamente e também recua seu encaminhamento por uma tensão convergente. Essa abertura da *obra em obra* permite uma espiral de alcance, uma disponibilidade ao recomeço, um vórtice de forças, uma mobilidade de novas combinações.



A experiência criadora como campo temático se interessa pela performance das mãos, pelo trato e o retrato dos gestos, pela leitura e pela escrita das forças disponíveis, pelos modos de expressão e pelas sentenças impressas, pela ressonância da escuta, pelos fragmentos lançados e relançados, pelas combinações variáveis do jogo compositivo. A obra hospeda uma certa medida performativa da feitura, de modo que o tema da criação é algo sensível nas materialidades trabalhadas, na evidência dos procedimentos com as linguagens, nas sensações que as obras conservam.

³⁷¹ BOURGEOIS. *Untitled*, 2003. Do portfólio *Fugue*. Litografia sobre papel, 30 x 40.7 cm.

A criação como tema se dá a ler no conjunto dos textos que tangenciam o processo, nas elaborações escritas que tocam a margem movente entre as virtualidades do ato criador e o corpo atual da obra. São fabulações, confabulações, derivas, partilhas e generosidades processuais que podem permanecer inéditas, inúteis, desconsideradas, ignoradas; podem ser publicadas, usadas, comentadas por leituras curiosas acerca de *algo* movente na experiência artística. Esse *algo* tem parte com o mistério aberto da *obra em obra*.

A criação como tema, em Clarice Lispector e Louise Bourgeois, pode ser notada pela recorrência de figurações do nascimento no corpo das obras. A evidência do tema não se reduz ao correlato entre as ações de criar e nascer, mas se mostra, também, nas formulações que evocam a cena da feitura, a mão que escreve, o gesto que desenha, o traço do pensamento sendo pensado, o drama e a dobra do corpo empenhado no fazer da obra. O tema parece se desenvolver na proliferação serial dos contos, romances, notas, crônicas, entrevistas, cartas, atravessando a vasta modalidade de textos escritos por Clarice. O tema passa também pelas séries prolíferas de Louise, pelo despojamento realizador de sua *linha-cria*, pela intensa produção de bordados, tecidos, gravuras, esculturas, instalações, aguadas, desenhos e escritos.

Os escritos de artistas se apresentam diversamente: como a curvatura de uma pergunta, como resposta a uma curiosidade intensa, como deriva de uma atenção digressiva, como encadeamento de sentenças com destinatário, como decorrência de uma encomenda, como aceite de um convite, como deriva afetiva de um encontro com outros universos e modos de existência. Esses textos periféricos, desenvolvidos a partir de estranhos encontros, de conversações necessárias com o desconhecido, estão relacionados ao *não-saber* envolvido no disparo criador de uma coisa considerada, propriamente, produção artística.

Um *modo de vida-artista* inclui o tempo dilatado, a duração ampliada pelo processo de feitura, a sensação sentida a cada nova chance, o espaço da experiência e a desistência necessária ao povoado de linhas em estado de obra. Uma existência assumida no desejo de realização se dispõe a tocar a matéria do mundo no uso das forças disponíveis, na oferta de ensinamentos, no rastro de vertentes possíveis. As variáveis processuais, os desdobramentos de um empenho criador, dependem da matéria que se tem

em mãos, “do sentido da vida, do que é vivo, do que nasceu. Do que é mais simples”³⁷², escreve Marina Tzvetáieva. “Você vive procurando como é feito. Ora, o segredo é muito mais simples – [explica-se pelo] *nascimento*.”³⁷³ As proliferações parecem ser inevitáveis, e talvez por isso a partilha se torne necessária: para que a matéria em obra se mova, para que o desprendimento esvazie o espaço criador, para que o movimento descanse, para que novos movimentos possam se dar, para que a *linha-cria* siga seu curso, para que o poema não morra.

A escrita diária, em um *modo de vida-artista*, aparece em textos de diversas qualidades: notas, entrevistas, conferências, palestras, cartas, aulas, manifestos, esboços, estudos, desenhos: restos do *pensamento criador* que extrapolam o que se costuma considerar a parcela canônica de determinada produção. Sejam esses fragmentos achados ou perdidos, relevantes ou desclassificados, eles participam da obra porque acionam e se relacionam ao mistério da linha, conservam o interesse realizador em órbita, conduzem uma curiosidade pelo movimento, evocam a sensibilidade dos gestos e o atrito com os materiais, revelam algo da visão de universos possíveis envolvidos no empenho criador.

Em seus escritos, Louise Bourgeois aborda inúmeras vertentes do próprio processo criador. O longo texto a seguir é um conjunto de notas exemplar, destinado, originalmente, à leitura em uma palestra no final da década de 1960:

Para compreender a linguagem ou o vocabulário de um determinado artista, num sentido não descritivo, deve haver por parte do espectador uma atitude atenciosa e receptiva, com deferência, insistência e paciência, e, se eu não sou imediatamente compreendida, não me importo. – com o passar do tempo, as pessoas vão ver coisas novas no trabalho – coisas que o artista não pôs ali ou não sabia que as tinha posto – as sucessivas analogias ou associações de objetos com símbolos vão ser lidas e reinterpretadas – por exemplo, o gotejar de leite (a mãe) em água (nascente na mãe terra) – saliva em caracóis – lava em vulcão – cria uma ambivalência de sentidos que vão do prazer ao medo. A obra deveria se sustentar por si mesma – sem explicação – depois que sai do estúdio a peça inicia uma vida própria, para o pior ou para o melhor – a intenção do criador já não importa – a “mensagem” pode não ser compreendida ou ser esquecida. O artista pode ter morrido há muito tempo, e a obra continua seu caminho.

Com o passar do tempo, as pessoas vão ver nela coisas que não pusemos ali, que não tivemos a intenção de pôr ali e mesmo assim ali se encontram (ou seja, a questão do nível e do planejamento dominado por um artista). Por exemplo, aquelas quatro esculturas mostradas na tela

³⁷² TZVETÁIEVA. *Vivendo sob o fogo*, p.?

³⁷³ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 173.

estão sendo expostas como arte erótica – respeito a classificação que deram (puseram), mas não as vejo assim. Não pretendo ser erótica e duvido que o seja, porém, se, na hora em que você se aproxima dessas esculturas, a estética do sapato é erótica – quem sou eu para lhe dizer que não?

O conteúdo é uma preocupação com o corpo humano, sua aparência, suas mudanças, transformações ou o que ele precisa, quer e sente – as suas funções.

O que ele percebe e suporta passivamente, o que ele representa.

O que ele sente e que o protege – seu habitat.

Todos esses estados de ser, perceber, fazer são expressos em processos que nos são familiares e que têm a ver com o tratamento dos materiais, derramar, fluir, gotejar, escorrer, fixar, endurecer, coagular, derreter, expandir, contrair, e com os aspectos voluntários, como deslizar, se aproximar, se reunir, se deixar –³⁷⁴

Os *modos de vida-artista* em Louise Bourgeois, e também em Clarice Lispector, têm em comum a capacidade de sustentar o *corpo em obra* na amplitude de uma pergunta elástica, experimentando o que pode o movimento sensível no fazer da trama. Seus processos de criação colocam em obra o vigor de um saber ignorado, e não um entendimento total; a instabilidade daquilo que se prova, e não a estabilidade da prova; o recurso inventivo do gesto a despeito da categoria instituída; o maquinário da criação antes da coisa pronta; a ambiguidade das formas de expressão, e não o mundo das identidades fixas. O *corpo em obra* se torna coisa publicável quando a intimidade processual é forçada ao seu limite. Como se, por um movimento expansivo, o contorno se desfizesse em fuga, oferecendo a desordem ao composto, o acidente como medida inaugural de novos desenhos, o inesperado convertido em revelação. Basta um sopro, e a involuntária condição da semente se revela ao vento, abrigando “os próprios pulsos do ar”³⁷⁵, alcança sua natureza alada, errante, fecunda e prolífera.

É conhecida a importância dos imprevistos, dos desvios que entortam caminhos, corrompem por dentro, abrem vertentes vitais de experimentação e dão a ver o turbilhão vivo de novos recursos. Dispêndio e retenção, avanço e recuo são qualidades compositivas dos processos, amigos do tempo, fieis à paisagem, inúteis de tanto amor. Como os elementos em obra prosseguem aliados ao mistério compositivo da trama? Com qual espécie de gesto amoroso se faz a gestação? Como primorosa tecelã, Louise poderia responder: “Pela espera. Paciência. Silêncio. Eles andam juntos. São coisas muito

³⁷⁴ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 75.

³⁷⁵ LISPECTOR. *Com fios de seda. A descoberta do mundo*, p. 194.

diferentes, mas andam juntos. Você pode decidir que a espera é inútil; depende de você. Mas se você exercitar a paciência, o silêncio, a espera não será inútil”³⁷⁶.

Qual é a função da paciência? Recuar a intensidade dos gestos? Modular o uso das forças? Manter o movimento processual da trama? Ter o começo aberto pelo meio? Talvez tudo isso sustente uma permeabilidade para receber e eliminar, renovando o gasto dos recursos, assumindo o trânsito dos movimentos e a delicadeza do trato. Nessa espera paciente, prepara-se um corpo; nessa qualidade amorosa, se faz-se dos gestos um uso criador; nesse exercício, dá-se uma forma de permanência à linha, imperceptivelmente exercida enquanto se atualiza, real e imperfeita, vibrando no corpo da obra.

Em “Lembrança da feitura de um romance”, Clarice Lispector aborda o processo de edição de um livro: “Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, nas teclas simultâneas de um piano”³⁷⁷, na fuga da matéria-palavra, no lampejo efêmero de uma quase imagem, na vibração dos fragmentos, no corpo do texto que recomeça, conduzido pelo crescimento aglutinante e simultâneo dos meios. “Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e só depois da quinta e paciente cópia é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita.”³⁷⁸ O processo de feitura deseja o gesto, o gesto deseja o processo de feitura. Nesse tecido entre o dito e o redito, assumem-se o tempo dilatado de idas e vindas, o desdito e o não dito, a ocupação do espaço compositivo pelo movimento disjuncto pelo vazio criador que se desdobra em obra. A “coisa” vai se organizando nos pulsos dispersivos da escrita, nos condensados de palavras que “dão a impressão, ou melhor, a certeza”, elabora Clarice, “ de que, mais tempo eu me desse, e a história diria sem convulsão o que ela precisava dizer”³⁷⁹.

Confiar nas necessidades processuais da “coisa” criadora inclui atravessar as dificuldades bambas de algo se fazendo sem saber se a forma de expressão alcançada se sustenta ou se é preciso seguir mais adiante, avançando o limiar do saber ignorado. Sustentar o empenho de um corpo em exercício de formulação parece ser aquilo que faz a escrita seguir. Talvez por tudo isso a “lebrança da feitura” prossiga, mesmo depois do

³⁷⁶ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 307.

³⁷⁷ LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. *A descoberta do mundo*, p. 284.

³⁷⁸ LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. *A descoberta do mundo*, p. 285.

³⁷⁹ LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. *A descoberta do mundo*, p. 285.

romance feito, como experiência fabuladora. Não importa saber qual é o romance em questão, interessa o movimento da linha insistida por entre as frases, condensando um mistério movente no qual se pode tocar, no qual é necessário confiar:

Além da espera difícil, a paciência de recompor por escrito paulatinamente a visão inicial que foi instantânea. Recuperar a visão é muito difícil. E como se isso não bastasse, infelizmente não sei redigir, não consigo relatar uma ideia, não sei “vestir uma ideia com palavras”. O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o pensamento presente: o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe.³⁸⁰

Clarice parece pautar a distinção entre uma *ideia* levada adiante nas facilidades de um discurso linear e a dificuldade de tecer uma *ideia* entre a espera e a fuga na capacidade de engendrar o “pensamento presente”, capturando “por escrito a visão inicial que foi instantânea”. Um *modo de vida-artista* sabe que não se perde por esperar, por isso mesmo não busca encerrar o lampejo de uma *ideia* em uma roupagem prévia e definitiva. Importa tirar a escrita de seu uso habitual, concedendo às palavras o despojamento de uma nudez imprevista. Clarice escreve: “infelizmente não sei redigir, não consigo relatar uma *ideia*, não sei ‘vestir uma *ideia* com palavras’”. Como se chega a criar com essa incapacidade declarada por Clarice? Talvez o ato de abandonar o funcionamento pleno da comunicação ajude a alcançar uma forma de expressão provisória. Talvez, no instantâneo da feitura, encontrem-se as palavras necessárias ao vislumbre de uma *ideia*. Talvez o despojo da escrita favoreça a agilidade de uma captura imprevista. Talvez seja preciso crer no instante compositivo. Talvez o risco amador em um corpo de linguagem ensine que não se perde por esperar. Talvez seja preciso, em nome da errância processual, abandonar o domínio projetivo. Talvez a capacidade criadora envolva a deriva como recurso. Talvez a contingência súbita dos encontros suporte a invenção de novos acordos.

Cada vez mais acho tudo uma questão de paciência, de amor criando paciência, de paciência criando amor. Mas é também verdade que a desordem constrange. Esta paciência eu tive: a de suportar, sem nem ao menos o consolo de uma promessa de realização, o grande incômodo da desordem.³⁸¹

³⁸⁰ LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. *A descoberta do mundo*, p. 284.

³⁸¹ LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. *A descoberta do mundo*, p. 285.

Despir as ideias de um domínio prévio é dar ao pensamento um espaço criador e o eco murmurante, como a concha concede a escuta de um oceano possível. Escrever é também captar o silêncio por detrás das palavras. É importante não temer o sentimento de um emaranhado processual. Tecer “com fios de seda” implica a lenta compreensão capaz de suportar a desordem do novelo e a lenta curiosidade criadora de uma organização consentida. A criação escrita envolve a “compreensão muda”³⁸², o esforço da voz, o atrito com os elementos compositivos, a lentidão sustentada no corpo, a ternura da curva escavando o recurso incessante das frases. Prossegue Clarice:

[...] o que atrapalha escrever é ter de usar palavras. É incômodo. É como se eu quisesse uma comunicação mais direta, uma compreensão muda com o que acontece às vezes entre as pessoas. Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino [...], jamais teria entrado pelo caminho da palavra.³⁸³

Fazer uso das palavras é também dar partida aos fragmentos dispersos, colocar os elementos em pouso compositivo, dar uma dimensão coesa ao atrito da escrita: “Escrevi procurando com muita atenção entender o que se estava organizando”³⁸⁴. Uma operação de linguagem conta com a espera e com o fluxo aglutinante dos fragmentos. As palavras moventes na digressão da trama levam a superfície textual ao ponto de ruptura, revelando o destampado da linguagem e seu fundo de silêncio. O saber ignorado avança, enquanto o esquecimento se afirma, restando apenas a atualidade emergente do instante criador enredado como “tema de vida”³⁸⁵.

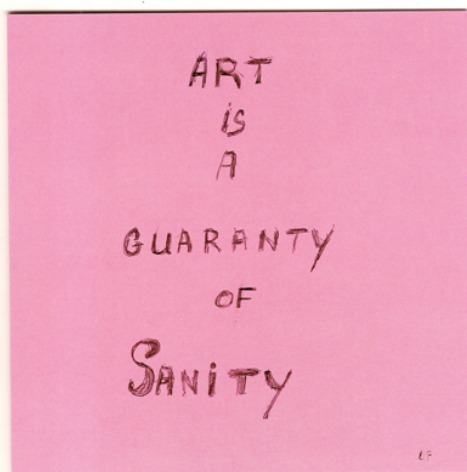
Encontrar uma formulação sensível ao instante é tatear a passagem da vida, confiar no fio dos começos quando *algo* está sendo criado. O empenho de elaboração do texto parece seguir no encalce movente daquilo que escapa. Entre humilde e ambicioso, esse exercício segue na tentativa, no pulso de uma aproximação que insiste em captar o alvo de um tema fugidio. O aprofundamento da matéria-palavra em coisa escrita acontece pela vibração de algo novo se fazendo.

³⁸² LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. *A descoberta do mundo*, p. 285.

³⁸³ LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. *A descoberta do mundo*, p. 285.

³⁸⁴ LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. *A descoberta do mundo*, p. 285.

³⁸⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.



386

Em *Água viva*, Clarice formula diversamente o mistério dessa operação. O livro começa na pronúncia de uma força de vida extraordinária:

É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do raciocínio – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar pois o próximo instante é o desconhecido. O próximo instante é feito por mim? ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena.

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente, que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar, e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal joia refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepio dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é a matéria do tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero capturar o meu é. E canto aleluia para o ar assim como faz o pássaro. E meu canto é de ninguém.³⁸⁷

³⁸⁶ BOURGEOIS. *Art is a guaranty of sanity*, 2000. Lápis sobre papel, 27.9 x 21.6 cm.

³⁸⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 9-10.

Nesse trecho de *Água viva*, os fragmentos parecem reverberar o montante descontínuo das tentativas, as possibilidades intensamente compostas acerca de fato nenhum, mas há um acontecimento em fuga, uma emergência a partir da qual as frases se desenvolvem, revelando uma visão subitamente liberta, “porque ninguém me prende mais”, nem mesmo o constrangimento da desordem. Essa matéria inquieta evoca atmosferas desconhecidas, captura a miragem impossível, eclode em novas notas, dialoga com o silêncio, escuta o canto, propaga o mistério da voz, fracassa em estilhaços.

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará em um imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero seu fluxo.³⁸⁸

Tratar o instante como tema, ao modo de Clarice, é tematizar dificuldades compositivas como a lentidão, o atrito, a espera, a demora, a rebeldia, o deslize dos elementos em obra, o tempo delirante da feitura. Capturar o instante é também entrar em disfunção, processar destroços removíveis, seguir os grãos em movimento, confiar nos fluxos restantes, compor com uma estranha densidade. O exercício de conexão escrita com as forças fugidias se alia ao imprevisto, insiste no fluxo e fracassa, alcançando a desistência criadora.

O que se lê é, tantas vezes, o eco de uma vibração propagada nela mesma, a passagem veloz que não demora a ponto de fixar pertencimento: “meu canto é de ninguém”³⁸⁹. Não se detém o instante, mas resta o eco, há escuta e traço vislumbrado em segredo pela passagem elástica da *linha-cria*, há um conjunto de gestos e trajetos sem os quais a criação não acontece. O improviso dá corpo ao efêmero e densidade ao fluxo dispersivo, condessa e distende a dança dos elementos. É preciso crer em certas palavras como quem escuta os pulsos do corpo, como quem reincide no erro até que ele se torne insubstituível, na imperfeição fragmentária do composto. É preciso criar assimilando a

³⁸⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 9.

³⁸⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 9-10.

justa estranheza dos fragmentos na contingência dos encontros, é preciso criar de modo a tornar sensíveis os sentidos alcançados.

O *modo de vida-artista*, em Clarice Lispector, ocupa-se do desconhecido, ativa um fluxo de “instantes-já”³⁹⁰. “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância.”³⁹¹ A captura desses modos de existência se converte no empenho de permanência, capaz de revelar a matéria da linguagem alcançada, seus movimentos disjuntos e direções fugidias.

Em uma entrevista concedida por Clarice em 1976, comparam-se as correntes literárias da época e a qualidade “estranha” de sua escrita. Ela relança a questão, afirmando a condição da espera na efetivação da trama: “O trabalho, para mim, é feito de esperas. O maior trabalho é esperar”³⁹². A espera ensina a lidar com o lento alinhamento dos fragmentos descontínuos: “Minhas novelas e meus contos vêm em pedaços, anotações sobre os personagens, o tema, o cenário, que depois vou ordenando [...] não me preocupo nunca com a estrutura da obra. A única estrutura que admito é a óssea”³⁹³. Ao descrever esse funcionamento lacunar, a autora se refere, curiosamente, ao volume *A maçã no escuro*, que, em termos narrativos, talvez seja o mais estruturado de seus romances, tendo levado cerca de dez anos (de espera) para ser escrito e publicado.

A ação criadora, como tema, aparece em profusão na escrita de Clarice. Seu exercício com a matéria-palavra insiste em tocar o mistério criador e seus modos de funcionamento. “Como se eu procurasse não aproveitar a vida imediata, mas sim a mais profunda, o que me dá dois modos de ser: em vida, observo muito, sou ativa nas observações, tenho o senso do ridículo, do bom humor, da ironia, e tomo um partido.”³⁹⁴ Parece haver um desacordo em provação nesse proveito ambíguo: deter a vida (suspender a passagem, dar um contorno, impor distância, tangenciar), ou apenas viver (entregando-se à evanescente passagem). Acerca dos “dois modos” de escrever, ela prossegue: “tenho observações por assim dizer *passivas*, tão interiores que *se escrevem* ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo”³⁹⁵. Clarice conclui a abordagem

³⁹⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 12.

³⁹¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 13.

³⁹² LISPECTOR. *Clarice Lispector*, p. 121.

³⁹³ LISPECTOR. *Clarice Lispector*, p. 121.

³⁹⁴ LISPECTOR. Dois modos. *A descoberta do mundo*, p. 319.

³⁹⁵ LISPECTOR. Dois modos. *A descoberta do mundo*, p. 319. [Grifos da autora]

desse tema de vida apontando a impossibilidade de um controle sobre as possibilidades nascentes de um processo criador: “no escrever eu não escolho, não posso me multiplicar em mil, me sinto fatal a despeito de mim”³⁹⁶. A “não escolha” parece implicar o alcance imediato de uma sensação inconsciente, o lampejo instantâneo do *pensar no pensamento*. O caráter lapidar dessa “escolha” aparece ainda mais resumido nesta outra formulação clariciana: “Todos nós que escrevemos estamos fazendo *do tûmulo do pensamento* alguma coisa que lhe dê vida”³⁹⁷.

O processo de feitura instaura o nascimento de figuras e configurações, dá corpo à experimentação de forças involuntárias, revoluciona o estado dos restos e atualiza a matéria em obra até o desprendimento de novos modos de existência. Em *Evolução criadora*, o filósofo Henri Bergson oferece o seguinte entendimento acerca do processo de feitura em um *modo de vida-artista*:

[...] o que fazemos depende daquilo que somos; mas deve-se acrescentar que, em certa medida, somos aquilo que fazemos e que nos criamos continuamente a nós mesmos. Esta criação de cada um por si próprio é, aliás, tanto mais complexa quanto mais se pensa aquilo que se faz.³⁹⁸

O funcionamento do fazer repercute nos movimentos misteriosos da obra atuando sobre si mesma, no combate interno de conjunções, ritmos e atravessamentos. O caráter pensante de um “querer-artista” é notável por seu modo singular de pensar, escutar, sentir, fazer, gesticular, traçar, compor, repetir, incorporar, modificar, reunir modos de existência nascidos na incumbência criadora de uma obra.

Abordar a obra é também evocar o labirinto imersivo da experimentação e os sentidos encenados na experiência compositiva, de modo a produzir sementeiras, almejando a fecundidade instantânea do *pensar no pensamento*. Se a contínua e incessante “criação de cada um por si próprio” se torna, como afirma Bergson, “tanto mais complexa quanto mais se pensa aquilo que se faz”³⁹⁹, é possível, senão imprescindível, ao estudo dos movimentos correntes em dois processos de criação, considerar os modos de compor,

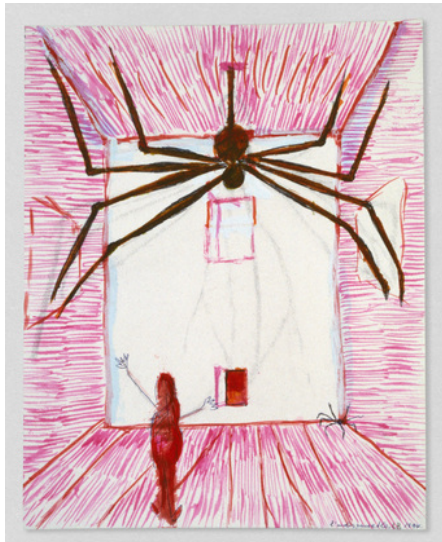
³⁹⁶ LISPECTOR. Dois modos. *A descoberta do mundo*, p. 319.

³⁹⁷ LISPECTOR. Declaração de amor. *A descoberta do mundo*, p. 100. [Grifos da autora]

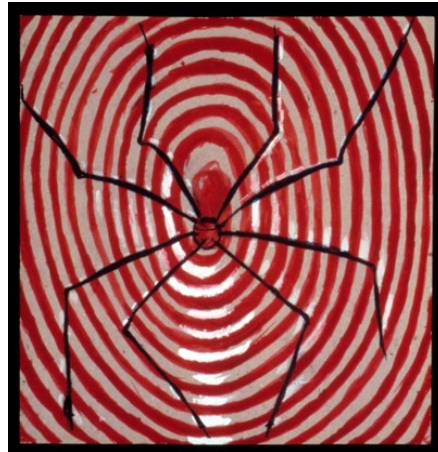
³⁹⁸ BERGSON. *Evolução criadora*, p. 7.

³⁹⁹ BERGSON. *Evolução criadora*, p. 7.

as formas de expressão, o funcionamento disperso dos fragmentos, as forças de vida em curso. Um estudo acerca da matéria criadora tende a tornar-se uma escrita dessa escuta e, também, uma escuta dessa escrita.



400



401

“Depois que descobri em mim mesma como é que se pensa”, ensina Clarice, “fazendo comigo mesma negociatas, nunca mais pude acreditar no pensamento dos outros”⁴⁰². É próprio, ao *pensar no pensamento*, fazer a escuta da matéria criadora *em obra*. O eco da voz, a leitura da escrita, a visão do feito são reverberações flagrantes das virtudes trabalhadas, o pensamento *em obra* atrai essas dobras processuais, e os movimentos vão tecendo as linhas de modo a manter o inacabamento da abordagem, a abertura criadora, a aventura curiosa.

Uma escuta não hierárquica para uma escrita não hierarquizante. Essa abordagem afeita às contingências processuais se interessa pela consistência a termo da obra publicada, mas persegue a todo custo as ambiguidades compositivas, cava trajetos provisórios e encontra, nos traços restantes, o mistério esquivo das linhas. A promessa de um *corpo em obra* ensaia o fracasso e a necessidade realizadora. O movimento errante da *linha-cria* implica um processo de experimentação decisivo, encenado em digressões, avanços, recuos e distâncias. A errância é sensível às escolhas compositivas alcançadas.

⁴⁰⁰ BOURGEOIS. *Araignée*, 1994. Nanquim, aquarela e guache sobre papel, 25.4 x 20.3 cm.

⁴⁰¹ BOURGEOIS. *Spider*, 1994. Aquarela e guache sobre papel, 29.2 x 29.8 cm.

⁴⁰² LISPECTOR. As negociatas. *A descoberta do mundo*, p. 408.



403

Os recursos periféricos, as farpas processuais e as inoperâncias de uma condição sensível são passagens da vida em atrito criador com as linguagens, são forças correntes entre o processo e a obra, capazes de uma neutralidade inventiva ao dizer em nome próprio algo de provisório, indomável e sem dono. O envolvimento processado entre um corpo que cria e a composição criada desfaz a subordinação suposta que hierarquiza o sujeito da ação e o objeto acionado. As centelhas do processo incluem tudo aquilo que ainda não se realizou porque está se realizando. Dos entremeios processuais, restam o desprendimento, a trama que as forças criadoras concedem ao *corpo em obra*, o tema de uma evidência enigmática e materialmente consistente.

⁴⁰³ BOURGEOIS. *Ears*, 2003. Ponta seca sobre papel com adição de nanquim preto e vermelho e lápis grafite, 30.3 x 25.2 cm.

2.4. O “tema atemático”⁴⁰⁴

Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa.

Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante, aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra. Não quero perguntar por quê, pode-se perguntar sempre por que e sempre continuar sem resposta: será que consigo me entregar ao expectante silêncio que se segue a uma pergunta sem resposta? Embora adivinhe que em algum lugar ou tempo existe a grande resposta para mim.

E depois saberei como pintar e escrever, depois da estranha mas íntima resposta. Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que te falo, e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e, no entanto, vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente ao outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio.

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo, e dele vou nascer.⁴⁰⁵

Na ficção⁴⁰⁶ *Água viva*, de Clarice Lispector, a personagem não apresenta um nome próprio nem se conforma aos contornos de uma personalidade, mas parece habitar o instante emergente entre as palavras, o traço impessoal de uma escrita em curso, o “tema atemático” que não quer “o que está feito, mas o que tortuosamente se faz”⁴⁰⁷. A personagem afirma a dificuldade de seu empenho: “antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta. Tenho que me destituir para alcançar cerne e semente viva. O instante é semente viva”⁴⁰⁸. No recurso oblíquo das frases, esse modo de existência duro e condensado vai alargando seus movimentos, suas entrelinhas de ação, assumindo a aprendizagem sucessiva do gesto no delírio realizador que se multiplica em: fotografar, aprofundar, pintar, perguntar, continuar, conseguir, entregar, ouvir, captar, viver, escapar, adivinhar, saber, entrar, nascer.

⁴⁰⁴ LISPECTOR, *Água viva*, p. 14.

⁴⁰⁵ LISPECTOR, *Água viva*, p. 12.

⁴⁰⁶ O termo “ficção”, definido pela autora, aparece como categoria literária na folha de rosto de *Água viva*, assim como “pulsações” aparece em *Um sopro de vida*, “novela”, em *A hora da estrela* e “romance”, em *A paixão segundo G.H.*

⁴⁰⁷ LISPECTOR, *Água viva*, p. 12.

⁴⁰⁸ LISPECTOR, *Água viva*, p. 12.

O “tema atemático” desenha uma espiral de alcance, acompanha o gesto criador nascente, fazendo e refazendo as dobras da obra, traçando a curva do *pensar no pensamento*. A personagem sem nome, em *Água viva*, é uma força atrativa dessa natureza, ela pensa a si mesma, é a dobra da obra desdobrando seu traço atemático, tramando a confluência de figuras nascidas de aparições instantâneas, em modos de compor com a matéria neutra do instante:

Meu tema é o instante? meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou, e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim.⁴⁰⁹

A *linha-cria* da personagem quer captar os imprevistos como quem vê as bordas da abordagem se fazendo. O instante assumido como “tema de vida” inclui o abandono dos traçados prévios, a tendência ao desvio das coordenadas a favor de um arranjo aberto, temporalmente dissolvido, espacialmente permeável, instantaneamente encenado. O valor dessa busca estaria na provisão em fuga, no transitório da *obra em obra*, no gasto da matéria-palavra, nas direções simultaneamente abertas, no gosto pelas múltiplas frentes, na precariedade da propagação sensível, na matéria escrita em constante condição de recomeço.

Escrevo-te como exercício de esboços antes de pintar. Vejo palavras. O que falo é puro presente, e este livro é uma linha reta no espaço. É sempre atual, e o fotômetro de uma máquina fotográfica se abre e imediatamente se fecha, mas guardando em si o flash. Mesmo que eu diga “vivi” ou “viverei”, é presente porque eu os digo já.⁴¹⁰

A personagem anuncia a escrita (aquilo que lemos): “Vejo palavras”, como se fosse uma preparação atenta, um exercício de observação; como se *algo* se escrevesse por uma alucinação, e a escrita desse *algo* fosse o gosto vivo do gesto em uma voluptuosidade disfarçada em ir criando o que dizer. “Vejo palavras” de uma escrita pictórica tornada superfície de leitura, como se fosse pauta musical. “Escrevo-te” como quem vive, a cada dia, um dia a menos. Nuns dias mais, noutros menos, é preciso criar horizontes possíveis com os desabamentos, reinaugurar rios correntes, assumir o fluxo do leito, o delito, o

⁴⁰⁹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 17.

⁴¹⁰ LISPECTOR. *Água viva*, p. 19.

deleite, a fartura, a aridez, a oferta medida no apetite das fomes. “Escrevo-te” como se a proximidade com a vida detivesse a morte, porque morrer demora a soma sísmica dos instantes vividos. “Escrevo-te”. “Vejo palavras.”

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes da árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnavais desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação.⁴¹¹

Como se a escrita fosse “escruta” mesmo, movida por uma força inquisidora, por uma sondagem, por uma aparição monstruosa: “Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes da árvore descomunal, é assim que te escrevo”⁴¹². Como se a leitura fosse um esforço nascente da matéria palavra: “é assim que te escrevo” – como se a escrita pronunciasse sua matriz subterrânea; exposta – como se as palavras “fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnavais desejos de realização”⁴¹³. Move-se a escrita, como se ouvíssemos, das raízes arrancadas, um canto, “uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém”⁴¹⁴; como se o fracasso consentisse “em carnavais desejos de realização”; como se o eco de uma ruína insistisse em se apresentar, “porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação”⁴¹⁵.

“Eis a criação”, na deriva dessa tarefa experimental. Cabe ao desafio criador dessa abordagem uma formulação do crítico de arte Michel Seuphor, que Clarice Lispector escolhe como epígrafe de *Água viva*.

Tinha de existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incomensuráveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.⁴¹⁶

⁴¹¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 19.

⁴¹² LISPECTOR. *Água viva*, p. 19.

⁴¹³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 19.

⁴¹⁴ LISPECTOR. *Água viva*, p. 19.

⁴¹⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 19.

⁴¹⁶ Michel Seuphor traduzido do inglês e citado em epígrafe por: LISPECTOR. *Água viva*, p. 7.

Uma imagem concebida no entrelaçamento de sensações emergentes, que nada busca representar senão a oferta de uma emergência sensível. O “como se” da personagem parece sustentar o mesmo tecido sensível de sensações, “por causa do mesmo segredo que me faz escrever agora como se fosse a ti”⁴¹⁷. A epígrafe de *Água viva* formula, precisamente, o dever-devir da irrepresentável e luminosa “sensação atrás do pensamento”⁴¹⁸, assumida e simulada, simulada e assumida, por Clarice – “Tinha de existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito”⁴¹⁹.

A *linha-cria* começa a compor pelo meio, desfaz a continuidade da trama, torna possível o impossível, fazendo da borda esfarrapada a razão da cerzidura. A criação de uma superfície é o enredo das linhas em condição de feitura. Mas é justamente o fazer que instaura o espaço imersivo de um abismo-parapeito. A abordagem do “tema atemático” ensina a ver o abismo com olhos de superfície. Esse movimento é encenado, também, no texto “Temas que morrem”, transcrito a seguir, integralmente, para melhor demonstrar o encadeamento das forças criadoras relançadas a cada parágrafo-tema:

Sinto em mim que há tantas coisas sobre o que escrever. Por que não? O que me impede? A exiguidade do tema talvez, que faria com que esse se esgotasse em uma palavra, em uma linha. Às vezes o horror de tocar numa palavra desencadearia milhares de outras, não desejadas, estas. No entanto, o impulso de escrever. O impulso puro, mesmo sem tema. Como se eu tivesse a tela, os pincéis e as cores – e me faltasse o grito de libertação, ou talvez a mudez essencial que é necessária para que se digam certas coisas. Às vezes a minha mudez faz com que eu procure pessoas que, sem elas saberem, me darão a palavra-chave. Mas quem? quem me obriga a escrever? O mistério é este: ninguém, e, no entanto, a força me impelindo.

Eu já quis escrever o que se esgotaria em uma linha. Por exemplo, sobre a experiência de ser desorganizada, e de repente a pequena febre de organização que me toma como a de uma antiga formiga. É como se o meu inconsciente coletivo fosse o de uma formiga.

Eu também queria escrever, e seriam duas ou três linhas, sobre quando uma dor física passa. De como o corpo agradecido, ainda arfando, vê a que ponto a *alma* é também o corpo.⁴²⁰

⁴¹⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p. 10-11.

⁴¹⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 44.

⁴¹⁹ SEUPHOR. Texto traduzido do inglês e citado em epígrafe por: LISPECTOR. *Água viva*, p. 7.

⁴²⁰ LISPECTOR. *Temas que morrem. A descoberta do mundo*, p. 196. [Grifo da autora]

E é como se eu fosse escrever um livro sobre a sensação que tive uma vez que passei vários dias em casa muito gripada – e quando saí fraca pela primeira vez à rua, havia sol cálido e gente na rua. E de como me veio uma exclamação entre infantil e adulta: ah, como os outros são bonitos. É que eu vinha do escuro meu para o claro que também descobria que era meu, é que eu vinha de uma solidão de pessoas para o ser humano que movia pernas e braços e tinha expressões de rosto.

Também seria inesgotável escrever sobre beber mal. Bebo depressa demais, e não há alternativas: ou praticamente adormeço dentro de mim e fico morosa, pensativa sem que um pensamento se esclareça como descoberta, ou fico excitada, dizendo tolices do maior brilho instantâneo. Mas – mas há um instante mínimo nesse estado em que simplesmente sei como é a vida, como sou eu, como os outros são, como a arte deveria ser, como o abstracionismo, por mais abstrato, não é abstrato. Esse instante só não vale a pena porque esqueço tudo depois, quase na hora. É como se o pacto com Deus fosse este: ver e esquecer, para não ser fulminada pelo saber.

E às vezes, por mais absurdo, acho lícito escrever assim: nunca se inventou nada além de morrer. E me acrescento: deve ser um gozo natural, o de morrer, pois faz parte essencial da natureza humana, animal, vegetal, e também as coisas morrem. E, como se houvesse ligação com essa descoberta, vem a outra óbvia e espantosa: nunca se inventou um modo diferente de amor de corpo, que é estranho e cego. Cada um vai naturalmente em direção à reinvenção da cópia, que é absolutamente original quando realmente se ama. E de novo volta o assunto morrer. E vem a ideia de que, depois de morrer, não se vai ao *paraíso*, morrer é que é o *paraíso*.

A verdade é que simplesmente me faltou o dom para a minha verdadeira vocação: a de desenhar. Porque eu poderia, sem finalidade nenhuma, desenhar e pintar um grupo de formigas andando ou paradas – e sentir-me inteiramente realizada nesse trabalho. Ou desenharia linhas e linhas, uma cruzando a outra, e me sentiria toda concreta nessas linhas que os outros talvez chamassem de abstratas.

Eu também poderia escrever um verdadeiro tratado sobre comer, eu que gosto de comer e, no entanto, não como tanto. Terminaria sendo um tratado sobre a sensualidade, não especificamente a de sexo, mas a sensualidade de “entrar em contato” íntimo com o que existe, pois comer é uma de suas modalidades – e é uma modalidade que *engage* de algum modo o ser inteiro.

Também escreveria sobre rir do absoluto de minha condição. E ao mesmo tempo mostrar como ela é digna, e usar a palavra *digna* me faz rir de novo.

Eu falaria sobre frutas e frutos. Mas como quem pintasse com palavras. Aliás, verdadeiramente, escrever não é quase sempre pintar com palavras?

Ah, estou cheia de temas que jamais abordarei. Vivo deles, no entanto.⁴²¹

A sondagem prolífera de “tantas coisas sobre o que escrever” é introduzida em “temas que morrem” e, no entanto, parecem instantaneamente nascidos, como pulsos efêmeros que encontram sua finalidade no misterioso gesto da apreensão. Escrever inclui a captura do “impulso puro, mesmo sem tema”. O “atemático” dessa condição resume-se diversamente: ocupando a extensão de um risco breve, em uma, duas ou três linhas; instando na promessa de um talvez-livro, no esboço da trama indefinida; prometendo o que seria um “verdadeiro tratado” sobre a voracidade, para ensinar a importância de se comer pouco, de modo a conservar o vazio de jamais saber, para não esgotar o assunto, para que a fome de vida não morra.

Em todos os casos, o “atemático” aparece como condição vital, como palavra-chave “para que se digam certas coisas”, como a “mudez essencial” de quem pinta ou desenha com palavras, entrecruzando linhas em uma trama capaz de tocar a concretude da menor sensação. De uma escrita “cheia de temas” não abordados, surtem vastas vertentes, grãos cultivados e rompidos no solo do *pensamento criador*. É a força do mistério “atemático” atuando pelo meio, indo e vindo, assuntando através de qualquer assunto, cozendo por dentro a abertura, alargando as entrelinhas, assumindo o absurdo-lícito de “escrever assim: nunca se inventou nada além de morrer”⁴²². Tudo parece se resumir e recomeçar na abordagem de algo “que jamais abordarei”, que jamais abortarei. O texto ensina a crer no “tema” da criação como modo de apreender as forças de vida em nascedouro.

Dentre as “coisas” alinhadas por Clarice nessa escrita, estão as ações de sentir, gritar, ver, comer, beber, traçar, pensar, amar, descobrir, reparar, ordenar, falar, rir da própria condição tecida “entre achados e perdidos”, aspirando à curiosidade fabuladora de uma criança na oportuna descoberta do mundo. A escrita atua como condição-condução para se “entrar em contato” com as “coisas”, e contar conta por conta, tateando os pontos de tensão do corpo em feitura, desviando o entendimento de modo a apreender aquilo que escapa. Pois nada parece impedir o alcance de um tema quando ele é também a força “misteriosa” que impele a linha criadora, o desejo no desenho das palavras, a torção

⁴²¹ LISPECTOR. Temas que morrem. *A descoberta do mundo*, p. 197-198. [Grifos da autora]

⁴²² LISPECTOR. Temas que morrem. *A descoberta do mundo*, p. 198.

indivisível do fio, a lição de que nos somamos às coisas, de que as coisas morrem e delas vivemos. “É como se o pacto com Deus fosse este: ver e esquecer, para não ser fulminada pelo saber.”⁴²³

As tentativas humanas mais ou menos pretensiosas de tematizar o entrelaçamento vida-morte resistem através dos tempos nos gestos de contar, contornar, controlar, explicar, identificar, classificar, conceituar a fragilidade de uma condição involuntariamente transitória. Para o giro incômodo do problema, para o atrito da questão, há um vasto repertório e um constante exercício. Das verdades criadas, derivam reelaboraões e releituras, teorizações e doutrinas; respostas abertas e diversamente vivenciadas em práticas, ritos, danças e cantos; iconografias migratórias entre tratados e versos; materialidades incorporadas em modos de permanência: gravuras, grafias, escrituras, esculturas, impressões em pedra, metal, pele, película, tecido, papel, madeira.

É comum que o domínio de um saber busque modos seguros de fazer, mensurar, projetar, construir, erguer, derrubar, arruinar, escavar e restaurar. Para melhor dominar as forças indomáveis da criação, seja em um processo artístico ou em uma abordagem crítica, a tendência é a adesão segura às divisões normativas, o cumprimento dos protocolos, o preenchimento de lacunas, a obtenção de um resultado bem-sucedido, a decodificação precisa dos sentidos. Nesses casos, exige-se do corpo mais estrutura do que a óssea, mais permanência do que a que um corpo efêmero oferece, mais completude do que o entendimento parcial concede, mais coerência do que a fome do desejo autoriza. O “tema atemático” propõe um outro trato com os perigos do entrelaçamento vida-morte. A simultaneidade da relação “corpo-alma” afirmada por Clarice em “Temas que morrem” implica a conversão do impedimento doloroso dos afetos passivos em matéria criadora, de modo que a vitalidade neutra das fibras transfigure a opressão em alívio e a incapacidade de agir em alegria de realização.

A *ideia* de “tema”, em Clarice Lispector, é desenvolvida em um ensaio pouco conhecido, escrito para uma conferência de nome “Literatura de vanguarda no Brasil”. A questão-título demanda uma elaboração gradual, partida do problema mesmo da abordagem. Clarice começa relatando a difícil tarefa de entender a coisa nomeada “literatura” e resume o embaraço em uma frase: “é o modo como os outros chamam o que

⁴²³ LISPECTOR. *Temas que morrem. A descoberta do mundo*, p. 197.

nós, os escritores, fazemos”⁴²⁴. A experiência de falar “sobre o fenômeno literário” como alguém “alistado” por dentro parece gerar uma confusão propriamente atemática, criadora de avanços e recuos em torno dos termos em questão, incluindo o “tema”, mas também a “experimentação”.

Clarice parte da constatação de que “vanguarda” seria o mesmo que “experimentação”, para, em seguida, tocar o desafio da abordagem: “O que me confundiu um pouco a respeito de vanguarda como experimentação é que toda verdadeira arte é também uma experimentação, e, lamento contrariar muitos, toda verdadeira vida é experimentação, ninguém escapa”⁴²⁵. Então a “verdadeira” via de experimentação “seria aquela que revertesse valores formais e tentasse, por assim dizer, um oposto ao que se estivesse no momento sendo formalmente feito?”⁴²⁶. Mas isso seria algo previsível, ela conclui: “simplório demais, além de tão raso quanto as modas”⁴²⁷. Ou então bastaria fazer a experimentação de uma nova forma, usá-la “para rebentar a visão estratificada e forçar, pela arrebentação, a visão de uma realidade outra – ou, em suma, da realidade”⁴²⁸? Assim, a via da “experimentação” poderia funcionar como recurso para alcançar “maior autoconhecimento, o que significaria: conhecimento”⁴²⁹. Um “instrumento avançado de pesquisa”⁴³⁰ implicaria o abandono dos velhos modos de aproximação, verificando (ou redescobrimo) as coisas pelo alcance (ou invenção) de “novas formas” de expressão. A expressão “novas formas” seria a subversão ou a inversão de uma “forma clássica”? Mas “isso já contrariava o conceito de vanguarda em estrito senso, como é geralmente configurado”, prossegue Clarice.

Foi então que percebi que minha dificuldade era muito mais funda. É que eu estava lidando com um assunto que é afim a duas palavras cujo significado nunca tivera muito sentido para mim: refiro-me à expressão “fundo e forma”. São palavras usadas em contraposição ou em justaposição, não importa, mas significando de qualquer maneira divisão. E essa expressão “fundo-forma” sempre me desagradou vitalmente – assim como me incomoda a divisão “corpo-alma”, “matéria-energia” etc.⁴³¹

⁴²⁴ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 97.

⁴²⁵ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 97.

⁴²⁶ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 97.

⁴²⁷ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 97.

⁴²⁸ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 97.

⁴²⁹ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 97.

⁴³⁰ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 97.

⁴³¹ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 98.

Embora o uso da dicotomia “fundo e forma” seja considerado por Clarice para o fim instrumental de um estudo sobre a experiência criadora, ela se posiciona como quem pensa pela via da experimentação e expõe a razão de sua recusa: “Se também eu usasse esse instrumento, vanguarda, então, seria inovação de forma? Mas inovação de forma podia implicar conteúdo ou fundo antigo? mas que conteúdo é esse que não poderia existir sem a chamada forma?”⁴³². O emaranhado do problema é erguido nesse ponto, e a abordagem toca, enfim, no que se busca compreender aqui como tema “atemático” em Clarice: “qual é a existência que é anterior à própria existência? Vendo-me tão confusa, então, eu me propus, apenas para hipótese de avanço meu, que para mim a palavra ‘tema’ seria aquela que substituiria a unidade indivisível que é fundo-forma”⁴³³.

A apreensão “fundo-forma” na obra de Clarice envolve o “tema” da criação que desdobra o espaço compositivo do texto em um ensinamento inseparável da própria condição criadora. Quando o “tema atemático” se realiza, condensando um corpo novo no mundo, ecoam os ruídos das forças atuantes, disponibilizam-se os restos da experimentação como um convite ao gesto. “Um ‘tema’, sim, pode preexistir, e dele se pode falar antes, durante e depois da coisa propriamente dita, e do fundo-forma só se sabe do ler, ver, ouvir, experimentar. Eu me propus: tema e a coisa escrita; tema e a coisa pintada; tema e a música; tema e viver.”⁴³⁴ O termo “tema”, em Clarice, resume o ato de criação cuja capacidade centrífuga se enlaça a todos os outros temas pensáveis em acordes de fundo-forma. Em um outro texto, publicado em sua coluna no *Jornal do Brasil*, a escritora trata do “tema e a coisa escrita”, “unidade indivisível” de sua prática criadora, problematizando o velho modo de abordagem que insiste em separar forma e conteúdo.

Fala-se da dificuldade entre a forma e o conteúdo, em matéria de escrever; até se diz: o conteúdo é bom, mas a forma não... etc. Mas, por Deus, o problema é que não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. Assim seria fácil: seria como relatar através de uma forma o que já existisse livre, o conteúdo. Mas a luta entre a forma e o conteúdo está no próprio pensamento: o conteúdo luta por se formar. Para falar a verdade, não se pode pensar num conteúdo sem sua forma.

Só a intuição toca na verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda flexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. Parece-me que a

⁴³² LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 98.

⁴³³ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 98.

⁴³⁴ LISPECTOR. *Outros escritos*, p. 98.

forma já aparece quando o ser todo está com o conteúdo maduro, já que se quer dividir o pensar e o escrever em duas fases. A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única.⁴³⁵

⁴³⁵ LISPECTOR. Forma e conteúdo. *A descoberta do mundo*, p. 254.

2.5. A criação como teima

Se as linguagens artísticas se distinguem por materialidades e códigos próprios, elas se aproximam pelo “constituir-se do conteúdo”⁴³⁶, pelo processo de criação capaz de engendrar um corpo sustentado nele mesmo. Os frutos difíceis dessas experimentações passam pela curva da pergunta, afirmam o duvidoso, vibram na ambiguidade dos fragmentos, movem-se na lógica do improviso, renovam-se em dobras acidentais, conservam a potência do efêmero. A criação como tema implica o “constituir-se do conteúdo” pelo vigor transitório dos processos em obra, seja na composição de um texto ou de uma imagem, importa fazer a escuta dos passos e suportar a passagem. Ante o clarão das descobertas, surge a visão aguçada e também a condição de tropeço.



437

No texto “Atualidade do ovo e da galinha”⁴³⁸, Clarice escreve o mistério do “ovo” como qualidade de força atemática. O texto começa no empenho descritivo de uma cena doméstica: o ovo visto, parado sobre o horizonte de uma superfície. “De manhã na cozinha, sobre a mesa, está o ovo. Olho o ovo com um só olhar.”⁴³⁹ Uma potência súbita

⁴³⁶ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 254.

⁴³⁷ BOURGEOIS. *The fragil goddess*, 2002. Escultura em tecido, 31,7 x 12,7 x 15,2 cm.

⁴³⁸ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

⁴³⁹ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 206.

abre a estabilidade da cena, desata as proporções: “Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo apenas: ver o ovo é sempre hoje: mal vejo o ovo e já se torna ter visto um ovo, o mesmo, há três milênios”⁴⁴⁰. O texto parece seguir a amplitude do ovo visto

– No próprio instante de se ver o ovo, ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. Como um homem que, para entender o presente, precisa ter tido um passado. – Ao ver o ovo é imediatamente tarde demais: ovo visto, ovo perdido: a visão é um calmo relâmpago. – Ver um 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. – O olhar é o necessário instrumento, que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei sem o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe.⁴⁴¹

O “si-mesmo” negativo do ovo parece indicar o acoplamento do ovo como coisa visível, e o lance do olhar sobre ele, como coisa sensível. “Assim como não se vê o mundo porque ele é óbvio, não se vê o ovo porque ele é óbvio. O ovo não existe mais? Está existindo neste instante.”⁴⁴² A visão do ovo insta e propaga-se em uma compulsão migratória, ou uma migração compulsória. “O cão vê o ovo? Só as máquinas vêem o ovo. O guindaste vê o ovo.”⁴⁴³ “O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pousou.”⁴⁴⁴ O pouso do olhar sobre o ovo se deixa levar e conduz a fuga. O pensamento acompanha a fabulosa instabilidade de um “olho único aberto sempre como olho solto no espaço”⁴⁴⁵, lançado continuamente de um lugar ao outro, de um tempo ao outro, de uma dimensão à outra, tangenciando o imperceptível que se dá a ver. O ovo e o olho tornam-se uma espécie de eclipse de corpos opacos e luminosos:

Ovo é coisa que precisa tomar cuidado. Por isso a galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravessasse os tempos, a galinha existe. Mãe é para isso. – O ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para sua época: ele é mais do que atual: ele é no futuro. – O ovo por enquanto será sempre revolucionário. – Ele vive dentro da galinha para que não o chamem de branco. O ovo é branco mesmo, mas não pode ser chamado de branco. [...] Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade. A verdade sempre destrói a humanidade. Uma vez um

⁴⁴⁰ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 206.

⁴⁴¹ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 206.

⁴⁴² LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

⁴⁴³ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

⁴⁴⁴ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

⁴⁴⁵ LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 58.

homem foi acusado de ser o que ele era e foi chamado de Aquele Homem. Não tinham mentido: ele era. Mas até hoje ainda não nos recuperamos. A lei geral para continuarmos vivos: pode-se dizer “um rosto bonito”, mas quem disser “o rosto” morre por ter esgotado o assunto.⁴⁴⁶

Entre a dispersão e a convergência de múltiplos e pequenos condensados narrativos, o texto pode ser lido e partido em uma série de frases começadas por “o ovo é” e definições alinhadas acerca de “o que é” ou “de onde veio” o ovo. “Invisível aos olhos” talvez seja a mais recorrente dentre elas: “Nossa vantagem é que o ovo é invisível para a enorme maioria das pessoas. E quanto aos iniciados, os iniciados disfarçam o ovo como numa maçonaria”⁴⁴⁷. O ovo como potência prolífera e fecunda, fugidia e secreta, significa que não vê-lo seria um dos modos preferenciais de vê-lo. Isso evidencia o mistério que tudo inclui e incorpora.

“Por devoção ao ovo eu o esqueci.”⁴⁴⁸ “Mas – e o ovo?”⁴⁴⁹ Pois, “enquanto eu falava sobre o ovo, eu tinha esquecido do ovo. ‘Falai, falai’ [...] E o ovo fica inteiramente protegido por tantas palavras”⁴⁵⁰. A trama escrita como casca protetora é uma superfície opaca e porosa, garante a permanência do novo, e o disfarce do ovo, abriga a anterioridade póstuma e a intimidade da matéria viva em seu meio nutritivo. O ovo, como coisa criadora, é uma das figuras preferenciais do “tema atemático”. O ovo porta o enigma do próprio deslocamento. E quem porta o ovo? Sabe-se: “mãe é para isso”⁴⁵¹. Assim como a enorme maioria de nós, a galinha é atual ao ovo, embora não saiba. “Quanto a quem veio antes, foi o ovo que achou a galinha como um bom disfarce. A galinha não foi sequer chamada. [...] A galinha sofre de um mal desconhecido. O mal desconhecido da galinha é o ovo.”⁴⁵² A escrita do ovo assume a órbita de um “olho solto no espaço”⁴⁵³, simula/efetua, oculta/revela, avança/recua, lança/preserva. O incessante torna e retorna de movimentos díspares, serve “exatamente para que o ovo se cumpra? É liberdade ou estou sendo mandada? Pois venho notando que tudo o que é erro meu tem sido aproveitado”⁴⁵⁴. O

⁴⁴⁶ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 208.

⁴⁴⁷ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 208.

⁴⁴⁸ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 213.

⁴⁴⁹ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 213.

⁴⁵⁰ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 213.

⁴⁵¹ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 208.

⁴⁵² LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 209.

⁴⁵³ LISPECTOR. *Onde estivestes de noite*, p. 58.

⁴⁵⁴ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 212.

proveito do ovo é a provisão de uma possível e única escolha: a de viver operando no limite da ignorância, no vislumbre do novo consentido. “Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Pois, sendo impossível entendê-lo, sei que, se eu o entender, é porque estou errando. Entender é a prova do erro.”⁴⁵⁵ O proveito do ovo não implica assimilar “o que é” o ovo, pois o transitório da coisa viva em sua potência migratória não permite esse domínio de uma vez por todas. “Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito.”⁴⁵⁶ A variedade de modos e estados de corpo assumidos pelo ovo desfaz a nitidez dos focos, implode os referentes de tempo e espaço. Um “o que é” sobreposto a outro “o que é”. Apenas o movimento imperceptível coincide com o ovo. A convergência do olhar com o ovo é o instante fugidivo que se dá a ver no ovo.



457

E se, diante dessa potência em curso, trocássemos a pergunta “o que é o ovo?” para “como o ovo se dá?” “Como um projétil parado no ar. Pois o ovo é ovo no espaço.”⁴⁵⁸ Como o ovo se dá? “O ovo é um dom. – Ele é invisível a olho nu, De ovo em ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu.”⁴⁵⁹ Como o ovo se dá? “O ovo é basicamente um jarro fechado? Terá sido o primeiro jarro moldado pelos etruscos? Não.

⁴⁵⁵ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

⁴⁵⁶ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

⁴⁵⁷ BOURGEOIS. *Hanging figure*, 2000. Gravura em metal, ponta seca sobre papel, 38.1 x 30.48 cm.

⁴⁵⁸ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

⁴⁵⁹ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

O ovo é originário da Macedônia.”⁴⁶⁰ Como o ovo se dá? “– Quando eu era antiga, um ovo pousou no meu ombro.”⁴⁶¹ Como o ovo se dá? “O amor pelo ovo também não se sente, o amor pelo ovo me é supersensível, não dá pra chegar a saber que se sente. A gente não sabe que ama o ovo.”⁴⁶² “O ovo é um dom”⁴⁶³ lançado em sua atualidade imperceptível, “o ovo por enquanto será sempre revolucionário”⁴⁶⁴ porque suporta um incessante tornar-se. Como o ovo se dá? O ovo fecunda o pensamento: “se é que há pensamento: não há: há ovo”⁴⁶⁵, Uma experiência desagregadora pousada no horizonte. A essa criação prolifera poderíamos chamar “pensamento do ovo” ou a figuração matricial do “tema atemático”⁴⁶⁶ em Clarice Lispector.

O que pode o mistério “atemático” em sua potência inventiva? A pergunta poderia ser respondida por Louise Bourgeois na sentença: “o mistério reside naquilo que você faz com ele”⁴⁶⁷. É preciso fazer do chamado a amplitude da escuta; fazer da amplitude da escuta a disponibilidade ao processo; fazer da disponibilidade ao processo o desafio da criação; fazer do desafio da criação a tessitura de um *corpo em obra*; fazer da tessitura de um *corpo em obra* o interminável do gesto; fazer do gesto interminável aquilo de que não se pode dispor; fazer daquilo de que não se pode dispor o despojamento do ovo, pois “o ovo é um dom”. Acerca do “dom”, Louise escreve em uma nota de diário:

Sou responsável por meu dom. Minha comida é um dom, minha geleia com chá é um dom, minha saúde, minha disposição (hoje sorrindo), o sol entrando pela janela é um dom, o telefonema de meu amigo é um dom, a satisfação de ter cumprido um dever é um dom. Minha blusa azul cor do céu está limpa e é um dom, muito especialmente o tempo lá fora e a calefação são um dom, o estado do meu estômago, um dom das alturas, a presença dos meus amados.⁴⁶⁸

Tornar-se responsável por seu próprio “dom” seria um modo de viver na amplitude de cada coisa tomada como matéria de criação. Seja qual for a natureza do encontro com o que existe, importa confiar o próprio corpo ao misterioso do abre-

⁴⁶⁰ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

⁴⁶¹ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

⁴⁶² LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

⁴⁶³ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 207.

⁴⁶⁴ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 208.

⁴⁶⁵ LISPECTOR. Atualidade do ovo e da galinha. *A descoberta do mundo*, p. 206.

⁴⁶⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 14.

⁴⁶⁷ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: desenhos/drawings*, p. 16.

⁴⁶⁸ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*. p. 366.

caminho surtido “no ponto em que o mundo se torna sonoro e resistente em nós, com os olhos de quem sente em si as coisas se refazerem, de quem se apega e se fixa no começo de uma nova realidade”⁴⁶⁹. A escuta sensível aos modos de existência implica estar à altura das coisas mais ordinárias, assimilando a espessura das superfícies, captando as contingências nas quais a vida se reinaugura a cada instante. Não se trata, obviamente, de compor uma representação das coisas ou “o volume das coisas”, escreve Antonin Artaud,

[...] mas o sentimento e sua repercussão em mim: a repercussão ao cabo da qual está o pensamento. Deixar-se levar pelas coisas em lugar de se fixar sobre certos lados especiosos, de pesquisar sem fim definições que não nos mostram senão os pequenos lados / mas para isto ter em si a corrente das coisas, estar ao nível de sua corrente, estar enfim ao nível da vida, [...] estar ao nível dos objetos e das coisas, ter em si sua forma global e sua definição, ao mesmo tempo que as localizações de tua substância pensante entrem em movimento, ao mesmo tempo que seu sentimento e sua visão em ti.⁴⁷⁰

Se, como se vê, é difícil determinar o modo como a criação acontece, é possível abordar as forças da “substância pensante” por uma escuta sensível, deixar-se levar pela abertura do gesto compositivo, mover-se na repercussão do mundo que “se torna sonoro e resistente em nós”. É preciso não se fixar para “ter em si a corrente das coisas” e “estar enfim ao nível da vida”. Se não se sabe o limite de um corpo, sabe-se: ele é “uma experimentação inevitável”⁴⁷¹. Quando os devires de passagem atuam, a sujeição do sujeito e a passividade do objeto colidem, as categorias fracassam. O que não quer dizer que um empenho realizador deixe de ser também “o lugar onde se conquista o nome próprio”⁴⁷².

⁴⁶⁹ ARTAUD, *Linguagem e vida – Antonin Artaud*, p. 247.

⁴⁷⁰ ARTAUD, *Linguagem e vida – Antonin Artaud*, p. 247- 248.

⁴⁷¹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, vol. 3, p. 11.

⁴⁷² ZOURABICHIVILI. *O vocabulário de Deleuze*, p. 32. (Verbetes “corpo sem órgãos”)

3. “Qual é a forma desse problema?”⁴⁷³ – “é orgânico e é o que me inquieta”⁴⁷⁴

O começo de um livro é precioso. Muitos começos são preciosíssimos. Mas breve é o começo de um livro – mantém o começo prosseguindo. Quando este se prolonga, um livro seguinte se inicia. Basta esperar que a decisão de intimidade se pronuncie. Vou chamar-lhe fio _____ linha, confiança, crédito, tecido.

Maria Gabriela LLansol

A urgência é a guardiã da entrada e a saída. A condição vice-versa da abertura ensina que todo começo é recomeço, na impermanência do curso corrente, da permeabilidade ao fio da lâmina. O começo já nasce afiado como as patas de um filhote à beira do mundo. O animal apreende o passe, parte do estado passivo ao próximo passo, cava e revela a matéria da qual se alimenta o atrito passante. Seu ímpeto cresce na tentativa insistente de se acertar com o erro. A matriz do alcance inicial é também o impasse de um corpo, aquele que, por estar de passagem, precisa passar.

Se a *ideia* de começo evoca a emergência, toma formas de iniciativa, resistência e expansão, também opera por desistência, entrega-se ao adiamento, acolhe a inação. A deriva de uma linha se ancora na permanente chance de partir, e as direções tomadas se confundem com o começo das coisas. São exemplares os regimes da espera, o fracasso como modo de ir e a suspensão do corpo pela véspera. O adiamento pode parecer recusa, mas é um modo de sustentar o pulso dos começos. É como trocar a expansão imediata pelo potencial de conter: algo muito maior do que o cabimento vai se acomodando e ameaça transbordar. A contenção insiste em fazer da voracidade o jejum: algo devorador vai agindo em segredo a ponto de a fome comer a si mesma. A espera ensaia continuamente às margens do começo, envolve a escuta do inaudito e a avidez de uma condição gestante. O repouso concentra um excesso de vida, uma ocupação intensiva, uma prece sem pressa, abrindo por dentro o próprio cabimento. “Retardar faz parte, tanto quanto enfrentar ou resistir.”⁴⁷⁵

⁴⁷³ BOURGEOIS. *What is the shape of this problem?*, 1999. Título/capa do portfolio.

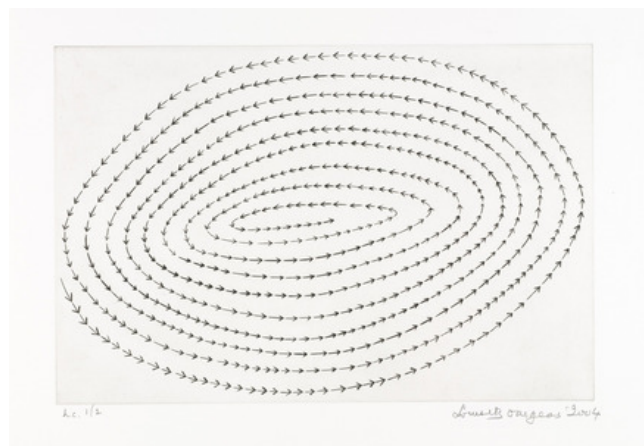
⁴⁷⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 34.

⁴⁷⁵ SANTOS. *Na cavidade do rochedo: a pós-filosofia de Clarice Lispector*, p. 34.



476

O animal do começo avança, recua, guarda o que lhe é próprio: o calço dos pés, o movimento interrogativo das mãos na matéria-matriz de que as coisas são feitas. Embora a solidão, não se começa só, mas na companhia do ambiente, no envolvimento com o meio, na via em desvio, no andar ao redor, na marca dos encontros, na aproximação das distâncias, no desejo de ir, na potência movente, no gesto habitual, no esteio das bordas, no tato do corpo, na linha do desenho, no risco da palavra, no tecer da trama.



477

⁴⁷⁶ BOURGEOIS. *Untitled*, 2004. Ponta seca sobre papel, 18.1 x 12.5 cm.

⁴⁷⁷ BOURGEOIS. *Spiraling arrows*, 2004. Número 2 de 2. Gravura em metal sobre papel, 30.5 x 45.7 cm.



478

Em 1989, Louise Bourgeois grava uma matriz litográfica a partir da qual imprime a imagem *Reaching* (Alcançando). A gravação reproduz, sobre um papel azul, o desenho (sem-título), originalmente concebido em 1968. O nome dado pela artista ao impresso parece se alinhar ao apelo da composição: duas espirais emergem “alcançando” uma aproximação. As linhas periféricas marcam uma volumetria de propagação circular cujos vórtices se deslocam, insinuando a tangência de um alcance pelo meio. Essa cena de alcance não abole o distanciamento entre as figuras nem favorece uma confusão entre elas. Não há o cruzamento de linhas, mas uma proximidade sustentada no intervalo sensível, na passagem veloz entre um círculo e outro.

Ao desenho original, em guache vermelho e sem título, Louise atribui o seguinte comentário: “Este é o *toi et moi* (você e eu). Veja, as espirais parecem estar isoladas. Elas existem apenas através do fato de estarem se alcançando”⁴⁷⁹. Se o encontro entre *toi et moi* é o que permite a existência de *toi et moi*, é porque os limiares se conservam (no conflito) entre o isolamento, a repulsa e a atração. Como ensina o tempo verbal no título da obra, a aproximação é “continuamente” atualizada, “alcançando” a potência movente e sustentando a distância.

⁴⁷⁸ Louise Bourgeois. *Reaching*, 1989. Litografia sobre papel azul, 30.4 x 25.5 cm.

⁴⁷⁹ BOURGEOIS; BERNADAC. Drawings and observations. *Louise Bourgeois*. p. 130. [Tradução minha]

O título *Reaching*, vertido para o português como “alcançando”, traz o verbete “alcançar” cuja raiz latina, *ancalçar*, resulta da junção dos termos *acalçar* e *encalçar*, ou *incalciare*, que quer dizer: dar coices, “perseguir a unhas de cavalo”⁴⁸⁰. Alcançar é atingir, mas “alcançando” é seguir continuamente, sem atingir. O quê? Talvez o animal do começo tenha a tarefa de sustentar o ignorado e se apropriar do alcance justamente por não assimilar o domínio da posse. O que se tem em mãos? Qual é a matriz desse alcance interminável? A unha? A aderência? O atrito? A lâmina? O talho? A palavra? O risco? O apelo? O chamado? A escuta? O desejo? A distância? O passo? O trote?

Nenhuma resposta para a matriz do alcance. Ela é o animal que se move, via em desvio, matéria continuamente em obra, comendo por dentro o próprio cabimento. No encalce rasteiro de um gesto-ferramenta, criado e recriado à medida que avança, seja como for seu “modo de ir”, um *corpo em obras* vai rompendo seus rumos e superfícies encaçadas. Até que “algo a dizer” se alcance no curso-recurso dessa linha. Mas não se trata de uma linha destinada a alcançar um ponto ou a cumprir o trajeto de um ponto ao outro. A matriz do alcance é *linha-cria*, cria da trajetória, criada na trajetória.



481

⁴⁸⁰ HOUAISS; VILLAR. Alcançar. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2017.

⁴⁸¹ BOURGEOIS. *Untitled*, 1968. Guache sobre papel, 30.5 x 22.9 cm.



482

São muitos os gestos com os quais se alcança uma linha de começo. A ferramenta em punho a disparar um trajeto. A curva da pergunta que suspende as certezas. O lance insistido de uma interrogação. O anzol como isca viva. O êxito inicial. O termo alcançado. A posição de ambiguidade que é chegada e partida. A chance içada. A resposta eriçada e provisória. A diagonal de força passando por entre as fibras. As tramas lisas e estriadas da musculatura. O pulso desse alcance inicial. A confiança hesitante se vai ou se fica. Os gestos ofertam o entorno da pergunta, o retorno da questão, a revolução do corpo cavo e gerador que interroga a si mesmo. Qual é o modo de alcance? Como se move um *corpo em obra*? Ele tem sua *linha-cria* na trajetória. Ela corre pelo meio, é o começo pelo meio ou a “linha de devir”, na concepção de Deleuze e Guattari:

Um ponto é sempre de origem. Mas uma linha de devir não tem nem começo, nem saída nem chegada, nem origem nem destino; e falar de ausência de origem, erigir a ausência de origem, é um mau jogo de palavras. Uma linha de devir só tem um meio. O meio não é uma média, é um acelerado, é a velocidade absoluta do movimento. Um devir está sempre no meio, só se pode pegá-lo no meio. Um devir não é nem um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois.⁴⁸³

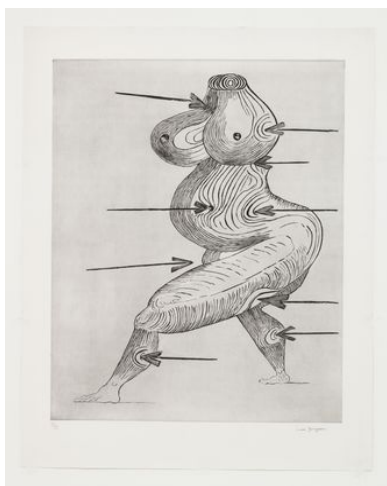
⁴⁸² BOURGEOIS. *Dagger child*, 2001. Ponta seca com adições de nanquim sobre papel, 29.9 x 25.1 cm. 2001.

⁴⁸³ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.4, p.91.



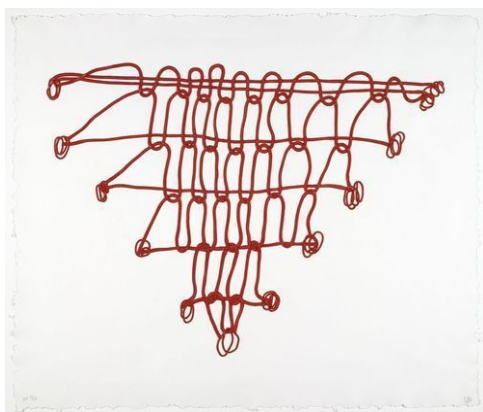
484

A cada alcance, a chance de partir se refaz. A cada avanço de um *corpo em obra*, as fibras recuam espiraladas, conservando o começo em sua condição elástica, fugidia. A fibra é um elemento capaz de oferecer diferentes graus de flexibilidade e resistência aos tecidos. Ela se apresenta através das formas de vida animal, vegetal e mineral. A arte de tecer começa no miúdo movimento da fibra, que vai ganhando tónus pela contínua torção geradora de um fio que se estabiliza, faz um novelo contínuo, alia-se ao esforço do gesto convertido em recurso para produzir a trama tecida. Parte da obra se resume em fazer, compor, arranjar determinado modo de permanência ou forma de expressão, mas uma “linha de devir”, como força intensiva, continua seu começo rompendo a trama, abrindo o tecido em recomeço pelo meio. Tal é a síntese criadora do interminável em Louise Bourgeois, que faz, desfaz, refaz.

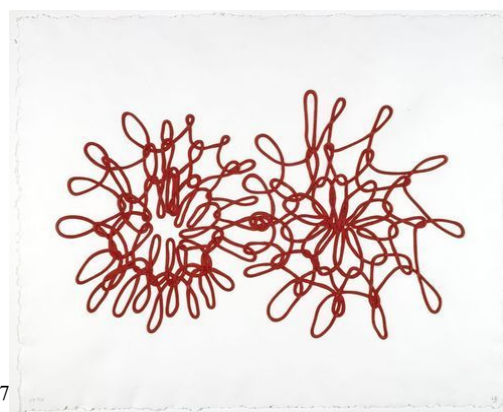


485

⁴⁸⁴ BOURGEOIS. *Sainte Sébastienne*, 1998. Fotocópia com adições de nanquim azul e vermelha sobre papel, 186.7 x 160 cm



486



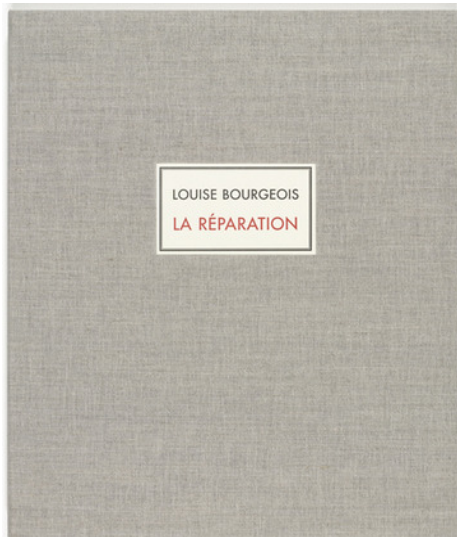
487

O *modo de vida-artista* começa a se ensaiar cedo para Louise Bourgeois, nascida na França em 1911. O uso de recursos técnicos e gestos envolvidos na arte da tecelagem seguiram se desdobrando como aprendizagem ao longo de uma vida, no curso corrente de quase um século. Certos modos de usar a linha e a matéria tecida vieram a se tornar sua assinatura, como o trabalho manual com as iniciais L.B. bordadas. Louise foi iniciada como artesã ainda criança. Aos doze anos de idade, ela já trabalhava na empresa de sua família: uma oficina de restauro de tapeçarias antigas. Sua mãe conduzia o trabalho no ateliê como uma exímia reparadora. Com ela, Louise aprendeu o ofício de coser para o reparo de fibras rompidas. Talvez, na antiguidade desse traço biográfico, resida algo da singularidade prolifera de sua obra, feita, desfeita e refeita na confiança do começo pelo meio, na qualidade alcançada de ato em ato, atualizada no incessante de uma vasta e duradoura produção.

⁴⁸⁵ BOURGEOIS. *Sainte Sébastienne*, 1992. Gravura em metal, ponta seca sobre papel, 98.9 x 78.4. cm.

⁴⁸⁶ BOURGEOIS. *Crochet III*, da série *Crochet I - V*, 1998. Mixografia sobre papel, 70 x 84cm.

⁴⁸⁷ BOURGEOIS. *Crochet IV*, da série *Crochet I - V*, 1998. Mixografia sobre papel, 70 x 84 cm



488



489

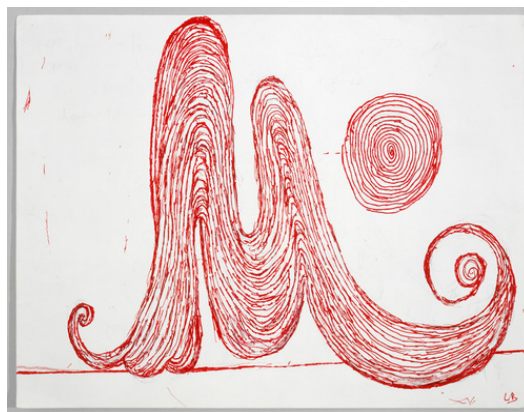
Louise publica um portfólio no ano de 2003 contendo uma série de sete gravuras em folhas soltas sob o título *La réparation* (A reparação). Não há uma ordem determinada entre as imagens. Talvez porque cada uma tenha sido concebida sem vínculo com a outra, em datas distintas, como se pode confirmar nos registros dos desenhos originais a partir dos quais foram geradas as matrizes para compor esse portfólio. *M is for mother* (M é de mãe) é o nome de uma dessas gravuras cuja versão original homônima foi feita a lápis e nanquim vermelho, no ano de 1998. Se não fossem algumas diferenças de densidade nas tramas, o desenho seria idêntico ao impresso gerado cinco anos depois para *La réparation*: um feixe largo de linhas torcidas como meadas que se dobram na forma da letra “M”. Uma linha atravessa o espaço do papel e projeta, de ponta a ponta, um horizonte sobre o qual parecem se mover os “pés” encaracolados da figura/letra. Uma espiral flutua suspensa ao lado direito da composição. O movimento artesanal do risco dá uma textura fibrosa ao desenho; encarna a sensação das linhas torcidas, vibrando em um feixe de feixes; evoca a matéria do novelo; atualiza a matriz da costura; sustenta a razão da trama.

Uma mulher tecelã, restauradora de tecidos desfeitos, e uma criança aprendiz dessa linguagem: o traço da linhagem materna de Louise Bourgeois parece ter deixado como herança a matéria do restauro: a ternura da curva no trabalho com o resto pelo gesto

⁴⁸⁸ BOURGEOIS. *La réparation*, 2003. Capa do portfólio, cobertura em tecido de linho. Contém sete gravuras impressas sobre papel de algodão. Dimensões variadas, folhas soltas, assinadas e numeradas.

⁴⁸⁹ BOURGEOIS. *M is for mother*, imagem 4 de 7, do portfólio *La réparation*, 2002 - 2003. Ponta seca com adição de nanquim vermelho sobre papel de algodão, 25 x 30.2 cm.

de coser. Da convergência etimológica entre os verbetes “matéria” e “matriz”, deriva também a palavra “mãe”. A raiz comum aos três é o termo latino *mater-tris*, e implica o começo gestante de um corpo, “aquilo de que algo é feito”, “fêmea que está criando os filhos”, “útero e ventre”⁴⁹⁰, espaço matricial e nutritivo, “mãe do corpo”⁴⁹¹, “pau, rebento de uma árvore”⁴⁹², madeira.



493

O filósofo Giorgio Agamben, em “Ideia de matéria”, busca a raiz comum aos termos matéria-madeira para tratar da “substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam *silva* (floresta)”⁴⁹⁴. Ele fala de uma “experiência decisiva” com a matéria que acontece quando se experimenta a proximidade com a morte. Se é difícil contar o que houve, como tudo e nada se passou, é porque “onde acaba a linguagem começa não o indizível, mas a matéria da palavra. Quem nunca alcançou, como num sonho, essa substância, [...] ainda que se cale, está prisioneiro das representações”⁴⁹⁵. Aqueles que alcançam tal matéria de começo, passando pela experiência da morte, não se livram da necessidade de um dia ter que morrer de fato, mas se libertam da representação da morte. “Por isso, interrogados sobre aquilo que lhes aconteceu, não têm nada a dizer sobre a morte, mas encontram matéria para muitas histórias”⁴⁹⁶ e a emergência de prolíferas fabulações sobre a vida.

⁴⁹⁰ HOUAISS; VILLAR. Matriz. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2017.

⁴⁹¹ HOUAISS; VILLAR. Útero. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2017.

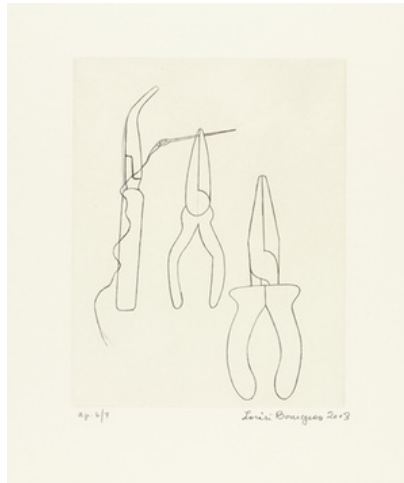
⁴⁹² HOUAISS; VILLAR. Matéria. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2017.

⁴⁹³ BOURGEOIS. *M is for mother*, 1998. Grafite e nanquim vermelho sobre papel, 22.9 x 29.8 cm.

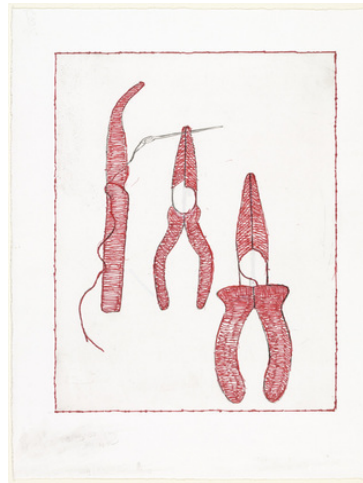
⁴⁹⁴ AGAMBEM. *Ideia de prosa*, p. 27.

⁴⁹⁵ AGAMBEM. *Ideia de prosa*, p. 27.

⁴⁹⁶ AGAMBEM. *Ideia de prosa*, p. 27.



497



498

A matriz do começo envolve partir e voltar, tecer o alcance de entradas que são também saídas, tramar com a matéria viva de que coisas são feitas, confiar na linha. A arte da reparação consiste em recolocar alguma coisa em condição de uso, “preparar de novo, tornar a começar”⁴⁹⁹. A agulha leva o fio, atravessa o tecido, faz a laçada de um falso nó atado à carne da trama. Detido de seu livre curso, o fio retorna, torna-se tensão em movimento: é esse o teor do gesto. O fluxo negado se aninha e se ancora no rastro da costura. Toda a condução da fibra passa pela fenda do metal pontiagudo. A condição de coser dá ao fio sua participação na trama, junta as partes, sutura fragmentos, repara o rasgo, faz dos restos uma condição de superfície, “mortalha de vida – cicatriz”⁵⁰⁰.

A gravura que dá nome ao portfólio *La réparation* vem de um desenho original de 2001, feito em nanquim sobre papel, com o título descritivo: “Ferramentas com agulha e fio”. De acordo com Jerry Gorovoy⁵⁰¹, assistente de Louise Bourgeois, ela utilizava alicates para puxar e empurrar a agulha através do estofado de suas esculturas macias modeladas em tecido, como na costura de *Spiral woman* (Mulher espiral), de 2003. A figura é um dos híbridos recorrentes do corpo feminino em sua obra, e é também uma variação tardia da conhecida escultura homônima, em bronze, de 1984.

⁴⁹⁷ BOURGEOIS. *La réparation*, imagem 3 de 7, do portfólio *La réparation*, 2003. Gravura em metal, ponta seca sobre papel, 27.9 x 21.6 cm.

⁴⁹⁸ BOURGEOIS. *La réparation*, imagem 3 de 7 do portfólio *la réparation*, 2001. Gravura em metal, ponta seca com adição de nanquim vermelho grafite e corretivo de caneta sobre papel, 43 x 38 cm.

⁴⁹⁹ HOUAISS; VILLAR. Reparar. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2017.

⁵⁰⁰ COSTA; LABANCA. *Rés: o livro das contaminações*, p. 29.

⁵⁰¹ GOROVOY. Descrição técnica da obra no site do MoMa.. Disponível em: <http://www.moma.org/collection_lb> Acesso em: jun. 2017.



502

Spiral woman combina partes do corpo feminino com a espacialidade geométrica do casulo. Na maioria das esculturas dessa espécie, veem-se apenas os pés e pernas da figura humana pendendo para além do envoltório. Em alguns casos, os braços também aparecem por entre as abas. O eixo vertical é sustentado pelo fio de arame, elemento pontual, que suspende e reforça a sensação giratória do volume espiralado. O ato de pendurar dá condição pendular ao corpo. Há inúmeras peças em suspensão no repertório de Louise. Esse gesto, ela diz, “é importante porque permite que as coisas girem [...], muda a hierarquia da obra, a base desaparece”⁵⁰³.



504

⁵⁰² BOURGEOIS, *Spiral woman*, 2003. Escultura de tecido e haste de metal, 175.3 x 35.6 x 34.3 cm.

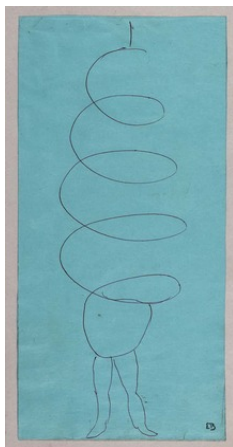
⁵⁰³ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 266.

⁵⁰⁴ Louise Bourgeois, *Spiral woman*, 1984. Escultura de bronze, haste de metal, 35.6 x 11.4 x 14 cm.

505

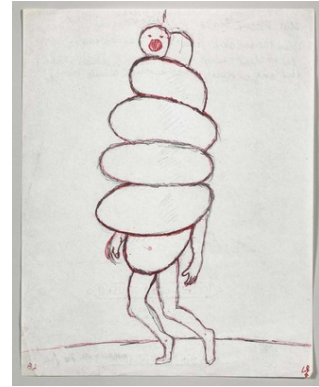


O comentário, destacado de uma entrevista, responde especificamente a um questionamento acerca de *Spiral woman*. A artista parece dizer da suspensão das peças feitas a partir de 1980, referindo-se à peça que inaugura a série, uma *Spiral woman* de 1952. Essa versão primeira foi composta por pedaços de madeira espiralados em torno de uma haste metálica, como uma escada caracol, que cumpre a função de espinha dorsal unida à base que sustenta a escultura. Exceto por esse primeiro exemplar da série, em cada uma das demais versões tridimensionais, bem como nos desenhos e gravuras, há o fio de suspensão atado ao topo da espiral, de modo que a peça se mantém no ar como um pingente que informa a força de propagação vertical, dispensando a estrutura tradicional que a apoiaria sobre o piso.



506

⁵⁰⁵ Louise Bourgeois, *Spiral woman*, 1952. Escultura de madeira, tinta e aço, 124 x 30.6 x 30.6 cm.



507

Há um exemplar de *Spiral woman* no portfólio *La réparation*. Os esboços e variantes de tiragem dessa gravura mostram qualidades constantes do híbrido escultórico e também o acréscimo de outros elementos incomuns. O casulo corrompe por dentro a integridade de um corpo feminino ao mesmo tempo em que este se integra ao casulo como a uma veste. As características incomuns às esculturas homônimas da série são o desenho da face e o contorno da cabeça, ornada por longos cabelos pendentes, ao modo de meadas desfeitas. A combinação desses elementos atípicos nas figuras da série *Spiral woman* reincide em uma outra gravura do mesmo portfólio. Trata-se da figura feminina em *The couple* (O casal), que aparece acompanhada por uma figura masculina.



508

⁵⁰⁶ Louise Bourgeois, *Spiral woman*, 2002. Desenho, nanquim sobre papel, 34.9 x 16.8 cm

⁵⁰⁷ BOURGEOIS. *Spiral woman*, 2002. Desenho, nanquim e grafite sobre papel, 27.9 x 21.6 cm.

⁵⁰⁸ BOURGEOIS. *Spiral woman*, imagem 2 de 7, do portfólio *La réparation*, 2003. Gravura em metal, ponta seca limpeza seletiva, 29.2 x 22.9 cm.



509

Uma versão da série *The couple* integra também o portfólio *La réparation*. Nessa imagem, os longos cabelos da figura feminina insinuam o começo de uma espiral. O encaixe dos corpos pela alça dos braços funciona como índice espiralado. Nas inúmeras variações de peças bi e tridimensionais da série, feitas ao longo dos anos, o casal em cena não apenas se une pelo abraço, no enlace mínimo dos membros atados, como o gesto do abraço se torna, tantas vezes, um embaraço entre dois casulos. Na variação desse traço, convergem as séries *Spiral woman* e *The couple*.



510



511

⁵⁰⁹ BOURGEOIS. *The couple*, imagem 5 de 7, do portfólio *La Réparation*, 2003. Ponta seca, água tinta e limpeza seletiva com adições de nanquim preto, 25.2 x 20 cm.

⁵¹⁰ BOURGEOIS, *The couple*, 2003, alumínio, 121.9 x 66 x 38.1 cm

⁵¹¹ BOURGEOIS, *Couple*, 2001, tecido e estofa, peça suspensa, 48.3 x 15.2 x 16.5 cm



512

Spiral woman II (Mulher-espíral II), datada de 2006, é uma gravura em metal com adição manual de tinta guache sobre o papel. Essa é a única imagem da série com a cena da gestação visível. A ausência dos braços na figura evidencia algo da vulnerabilidade e da passividade que a condição gestante implica. A supressão dos membros colabora com o destaque dos demais atributos dessa *Spiral woman*: seus cabelos em extensão tentacular se tornam espiras protetoras expandidas como invólucro. A face da figura não apresenta identidade, é um borrão opaco combinando com o tom da forma ovalada ao centro da composição. É notável a simultânea tessitura da cena: os cabelos formam o entorno de uma espiral excêntrica, enquanto o feto se conserva como um pequeno casulo uterino, fechado nele mesmo.

Louise fez algumas esculturas em 2002 sob o título *The woven child* (A criança tecida). Elas têm em comum o ambiente uterino visível. Uma delas mostra uma pequena figura modelada em tecido, na forma completa de um bebê em posição fetal, envolta por um saco de véu azul escuro apoiado sobre um outro corpo modelado na forma de um dorso materno. A condição gestacional da criança ocupa de tal modo o movimento em cena, que os demais elementos da composição parecem servir como sustentáculo à pequena figura tecida, secundários e reduzidos ao mínimo, se comparados à integridade de uma anatomia humana.

⁵¹² BOURGEOIS. *Spiral woman II*, 2006. Gravura em metal com adições manuais, 62.9 x 50.2 cm.



513

Assim como a bolsa embrionária está dada por uma única camada translúcida, a mãe é apenas um dorso passivamente disponível, sem membros ou cabeça, ao modo de uma geografia talhada e retalhada para sustentar o protagonismo da “criança tecida”. Em outra versão homônima, também de 2002, não há figura materna, mas uma haste com aro metálico atada ao envoltório suspenso, que cumpre a função de véu protetor. A criança está só, na intimidade encasulada da própria feitura.



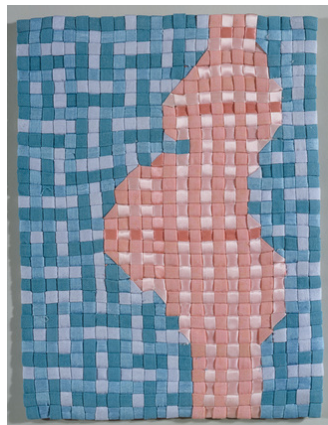
514

⁵¹³ BOURGEOIS. *The woven child*, 2002. Tecido e estofado, 27.0 x 73.7 x 36.8 cm.

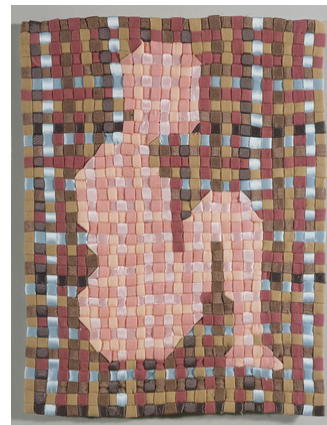
⁵¹⁴ BOURGEOIS. *The woven child*, 2002. Tecido, aço e alumínio, 39.3 x 17.7 x 17.7 cm



515



516



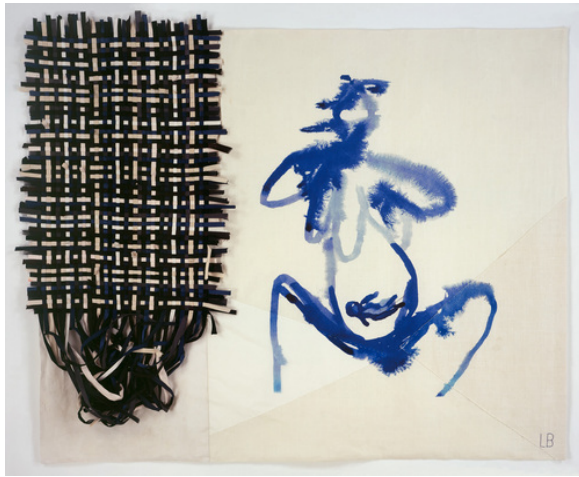
517

Dentre as peças agrupadas sob o título *The woven child*, há um portfólio de 2003 com o nome impresso em litografia sobre tecido. Esse livro é composto por um conjunto de seis imagens tecidas, cada qual apresenta uma figura tramada pelo entrecruzamento de tiras. A primeira mostra um perfil de mulher grávida, sem cabeça e braços. A segunda apresenta um corpo encolhido em posição fetal. Há, porém, uma tonalidade rosada comum às silhuetas das duas figuras. Há também uma diferença nas cores que ocupam a contra-forma da composição. Essa diferença pode ser compreendida como índice de uma polaridade dentro/fora, de um ambiente claro e extrauterino e de outro, escurecido, que corresponderia ao ponto de vista intrauterino.

⁵¹⁵ BOURGEOIS. *The woven child*, 2003. Impressão em litografia e seis composições em tecido de algodão tramado, 28.6 x 22.9 x 5.1 cm.

⁵¹⁶ BOURGEOIS. *Untitled*, número 1 de 6 do portfólio *The woven child*, 2003. Tecido de algodão tramado, 27.9 x 21 cm.

⁵¹⁷ BOURGEOIS. *Untitled*, número 2 de 6 do portfólio *The woven child*. Tecido de algodão tramado, 27.9 x 21 cm.



518

A última versão da série *The woven child*, datada de 2007, é uma composição de dois elementos distintos: uma trama de fitas e um desenho impresso. A trama é interrompida nas bordas laterais e no topo, tendo em sua base um emaranhado pendente de suas próprias linhas desfeitas. A impressão digital do desenho reproduz uma figura feminina agachada com as pernas abertas. Em seu ventre arredondado, vê-se a silhueta de um bebê. Os seios são dispostos como pétalas ou grandes pingentes de um colar. A cabeça é apenas um contorno borrado, sem expressão facial. É possível vislumbrar o gesto dessa pincelada, contínuo e veloz, depositando sobre a superfície manchas de tinta que evidenciam a qualidade do desenho original. Esse corresponde à quarta imagem da série *The passage*, concebida em guache sobre papel, também em 2007.



519

⁵¹⁸ BOURGEOIS. *The woven child*, 2007. Impressão digital com colagem de tecido tramado, 128.3 x 157.5 x 6.4 cm.

⁵¹⁹ BOURGEOIS. *Untitled*, 2007. Número 4 de 6 da série *The Passage*. Guache sobre papel. Dimensões: 29.8 x 22.9 cm



520

Corpo gestante e um corpo em feitura são matérias de começo. Ao mesmo tempo fragilidade e potência, há aí um meio de atividade, ocupado em proteger a condição processual. O ambiente do invólucro de um *corpo em obra*, fazendo e sendo feito evoca uma outra imagem que integra o portfólio *La réparation*: a gravura *Cocoon* (Casulo). Essa figura expressa uma síntese de elementos comuns às outras imagens do mesmo portfólio: as fibras, a linha, a tessitura, a espiral, a suspensão. É próprio ao animal do começo coincidir com sua matéria-prima: gastar a seiva, tramar o abrigo, abrir uma condição de saída, deixar o resto.



521

⁵²⁰ BOURGEOIS. *Untitled*, 2002. Nanquim, grafite e corretivo líquido sobre papel, 28.9 x 22.9 cm.

⁵²¹ Louise Bourgeois. *Cocoon*, 2003. Imagem 6 de 7, do portfólio *La Réparation*. Gravura em metal, ponta seca, 43.2 x 38.1 cm.

522



Pelo desenho, título e funcionalidade, a figura do “casulo” se aproxima da peça em bronze *Fée couturière* (Fada costureira), feita quarenta anos antes, em 1963, e também da escultura *Lair* (Covil), fundida em borracha preta no ano de 1986. Invólucro tecido, cavidade escavada, ninho esculpido: as três diferentes obras apresentam formas de morada animal. Quando interrogada acerca de *Lair*⁵²³, Louise formula a orientação lógica de seu gesto escultor: um refúgio deve ter ao menos duas entradas para não se tornar uma armadilha sem saída, caso seja invadido por um predador.



524

⁵²² Louise Bourgeois. *Fée couturière*, 1963. Escultura de gesso, 100.3 x 57.2 x 57.2cm

⁵²³ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois* (org. Francis Morris), p. 166. (Verbete *Lair*)

⁵²⁴ BOURGEOIS. *Lair*, 1986. Escultura de borracha fundida, 109.2 x 53.53 x 53.3 cm.

O trabalho de cavar um covil ou tecer o casulo dá ao animal a condição de acolhimento que inclui os limites seguros de uma entrada e a abertura de saídas, a chance de salvar-se e a desapareição súbita. Uma ameaça de invasão força o gasto de recursos próprios, deserta o esconderijo habitual, faz do escape a ruptura com o constrangimento de se tornar presa, lança o corpo em fuga para além do previsto. As articulações são possibilidades de sim, alternativas de não, transformam a manutenção do mesmo, o medo do outro e a opressão da clausura em desejo de encontro, captura e evasão. A espécie mais articulada do bestiário de Louise é a aranha, animal que tira de si a matéria para tecer um território aderente, encasular e carregar seus ovos, armar saltos, capturar o invasor, transformá-lo em alimento, alimentar a trama, tramar o alcance.



525

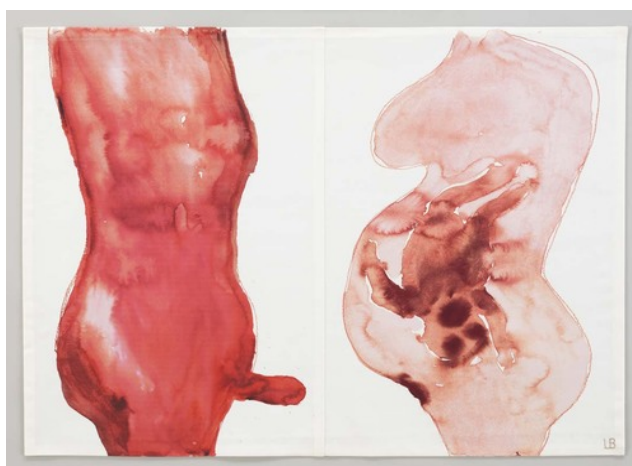
A escultura em bronze *Maman* (Mamãe) é a obra pela qual Louise se torna mundialmente conhecida. A partir da primeira aranha da série, datada de 1999, é feita uma edição de seis peças. *Maman* mede quase dez metros de altura e pesa cerca de dez toneladas. Os pedaços da escultura são de bronze fundido e as junções de aço inoxidável. O centro pendente do corpo é modelado por uma tela de aço através da qual se veem 26 peças de mármore esculpidas em forma de ovo. A ambição da tiragem, a imponência da escala, o peso da matéria que caracterizam a peça *Maman* contrastam com a fragilidade e a delicadeza do corpo da artista aos quase 90 anos de idade.

⁵²⁵ BOURGEOIS. *Maman*, 1999. Bronze, aço inoxidável e mármore, 9.25 x 8.92 x 10.24 m.



526

A aranha carrega os ovos, a fêmea sustenta o ventre, o corpo feminino tem a vitalidade de uma lógica geradora. É nessa vertente que o tema da maternidade parece atravessar a obra de Louise, das primeiras às últimas peças, passando por diversas figuras, técnicas e modos de expressão. Sob um mesmo eixo temático, múltiplas versões se atualizam, sendo notável o vigor alcançado com a proximidade da morte da artista, em 2010. Nas últimas criações de Louise, a proliferação do tema apresenta esculturas macias, modeladas em retalhos de tecido, além de inúmeros desenhos, aquarelas e guaches destinados às edições gráficas⁵²⁷ de impressos avulsos e livros.



528

⁵²⁶ BOURGEOIS, *The woven child*, 2002. Escultura, tecido e estofa, 35.6 x 68.6 x 35.6 cm.

⁵²⁷ Boa parte dessa produção tardia vem sendo gradualmente publicada no *website Louise Bourgeois – prints and books*, mantido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMa, a partir da doação de acervo feita ao Museu pela própria artista.

⁵²⁸ BOURGEOIS, *Couple*, 2009, Colagem de tecido com duas impressões digitais, 59.7 x 81.3 cm.



529



530

“As primeiras imagens surgidas na década de 40 ligavam-se ao nascimento, infância e maternidade. Elas aludiam de várias maneiras ao ciclo da vida e morte, geração e fecundação – um modo, talvez, de sugerir a correlação entre criação e procriação.”⁵³¹ Assim a curadora Marie-Laure Bernadac aborda as “*Primeval images*”⁵³² (Imagens primaveras) – desenhos mais antigos da produção de Louise, dentre os quais se destaca uma imagem que poderia ser considerada a primeira da série, a matriz dessa matéria: uma cena de parto, sem título, datada de 1941, coincidindo com o ano em que a artista teve seu primeiro filho biológico e pôde refazer, na experiência da posição materna, a passagem literal pela cena do nascimento.

O desenho em linhas finas de nanquim e grafite sobre papel quadriculado apresenta a figura de uma mulher franzindo o rosto em expressão de esforço. Os braços estão flexionados junto ao dorso, as mãos se apoiam e empurram a barriga. Sobre ele Louise comenta: “pode-se dizer que é um autorretrato, mas estou numa posição realmente difícil. Não é lisonjeira, e não é simples”⁵³³. A cabeça da mãe ocupa o topo do desenho, a cabeça da criança, meio parida, aponta para a base da composição, as duas cabeças possuem a mesma escala, mas a figura materna apresenta uma estranha característica. Embora dotada de todos os atributos da fêmea adulta, sua cabeça mede 1/3 do tamanho do corpo, equivalendo à constituição física de um bebê. O pequeno corpo da mãe em ponto

⁵²⁹ BOURGEOIS. *Untitled*, 1941. Nanquim sobre papel quadriculado, 27.9 x 21.6 cm.

⁵³⁰ BOURGEOIS. *Untitled*, 1994. Imagem 2 de 14 do porifólio *Autobiographical Series*. Ponta seca sobre papel, 23.8 x 18.2 cm.

⁵³¹ BERNADAC. *Louise Bourgeois*. p.61. [Tradução minha]

⁵³² BERNADAC. *Louise Bourgeois*. p.61. [Tradução minha]

⁵³³ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois*: destruição do pai, reconstrução do pai. p. 294.

de expulsão, incapaz de portar a intensidade de forças que o atravessa, exhibe sua condição. Seus cabelos descem ao longo do tronco diminuto, encasulando a cabeça da criança. Algo se desenha no limite de uma inadequação conflituosa, entre o contido e sua promessa de expansão.

A cena do parto de 1941 foi retomada em 1994 para integrar o portfólio *Autobiographical series* (Séries autobiográficas), um volume de folhas soltas que reúne 14 desenhos antigos editados e impressos em escala de cinzas. Uma outra imagem desse conjunto mostra uma tesoura grande sustentando uma tesoura menor pelo eixo articulado de suas lâminas abertas. A pequena flutua suspensa entre os cabos da maior por uma linha curta e fina. No desenho original, de 1984, as tesouras são coloridas: a maior em tons de azul, a menor em vermelho claro. No verso do papel, lê-se a anotação: “Minha mãe e eu”⁵³⁴. A composição oferece um acorde dos elementos: o cordão é o índice de ligação, as lâminas abertas precedem o corte, a suspensão sustenta a iminência da interrupção processual. Sobre esse desenho, Louise diz, em entrevista: “Ele deveria ser intitulado ‘O cordão umbilical’, a corda que liga o pequeno ao grande. Como você vê, isso é uma arma. Esse é um instrumento de corte”⁵³⁵.



536



537

⁵³⁴ BOURGEOIS. *Untitled*, 1994. Inscrição original no verso: *My mother and I*. Disponível em:

<http://www.moma.org/collection_lb> Acesso em: jun. 2017. [Tradução minha]

⁵³⁵ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: drawings and observations*, 1995, p. 139. [Tradução minha]

⁵³⁶ BOURGEOIS. *Untitled*, 1994. Imagem 1 de 14 do portfólio *Autobiographical Series*. Ponta seca e água tinta sobre papel, 57 x 38.3 cm.

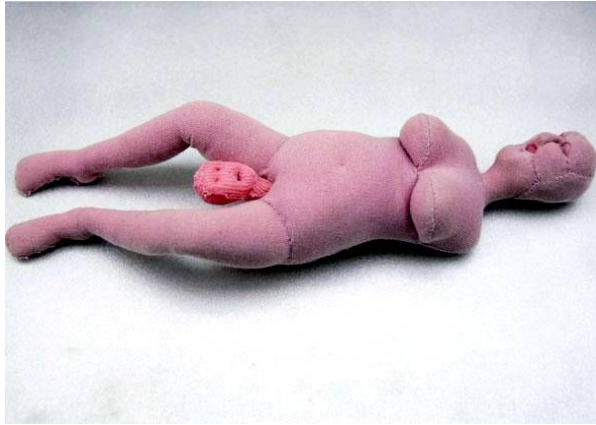
⁵³⁷ BOURGEOIS. *Untitled*, 1986. Óleo e aquarela sobre papel, 60.6 x 48.3 cm.



Na recorrência da maternidade como campo temático, a obra de Louise se vale de um extenso repertório, como as cenas da cópula, o corpo grávido, o ambiente uterino, o invólucro placentário com o bebê, a ligação pelo cordão umbilical, a cena do parto, da amamentação. A gravura *The cross-eyed woman giving birth* (Mulher vesga dando à luz), datada de 2005, é uma variação tardia das cenas de parto. Os longos cabelos da figura feminina são traçados como um invólucro, na forma oval.



⁵³⁸ BOURGEOIS. *The cross-eyed woman giving birth*, 2005. Ponta seca com adições de nanquim vermelho sobre tecido, 34.5 x 24.6 cm.



540

O corpo materno e o ponto de expulsão no instante de uma criança sendo parida: a combinação desses elementos na cena do parto aparece em inúmeras esculturas em tecido e versões bidimensionais. Os cabelos da figura materna estão presentes nos desenhos e ausentes nas esculturas, mas uma característica particularmente notável em muitas cenas de parto é a ausência de braços. Essa supressão parece evocar a condição passiva e, ao mesmo tempo, intensamente ativa implicada no ato de parir e deixar partir, fazendo a individuação do corpo nascido.



541

⁵³⁹ BOURGEOIS. *The reticent child*, 2003, detalhe. Tecido e estofado, 182.8 x 284.4 x 91.4 cm.

⁵⁴⁰ BOURGEOIS. *Oedipus*, 2003, detalhe. Tecido e estofado. 177.8 x 192.8 x 91.4 cm.

⁵⁴¹ BOURGEOIS. *The birth*, 2008. Guache sobre papel, 37.1 x 27.9 cm.

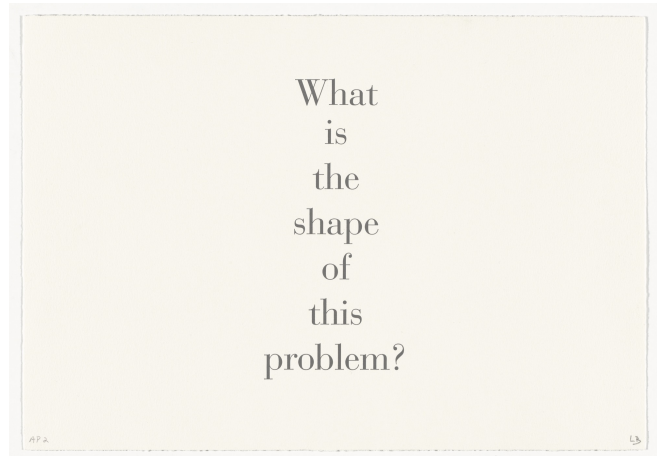
Com a frequência diária aliada à superfície imediata do desenho, os temas de Louise foram ganhando materialidade, variações e conjugações que se desdobraram em múltiplos de edições impressas. É importante notar a relação estreita e permanentemente criativa entre o desenho e a gravura na produção dos livros, séries e impressos. Mas é a tridimensão que parece reger o pulso destinatário de seu empenho inventivo, sobretudo na escultura e nas instalações com objetos antigos. Isso não significa dizer que os desenhos sejam menos importantes, menos necessários, menos dignos de interesse do que a verdade expressa pelo corpo tridimensional de sua obra. O desenho tem sua autonomia de linguagem, e o pouso das ideias talvez não acontecesse na demora processual que o trabalho com a escultura implica, no tempo dilatado que o exercício compositivo da instalação envolve. O desenho, a escrita, a gravura, o livro são, em Louise, recursos e espaços criadores que enredam uma constante diversidade de funções, prestam-se ao uso repetido e cambiante das mesmas figuras, dão margem periférica ao *pensamento criador*, projetam a experimentação dos riscos, ultrapassam os limites da página. Assim a artista resume a relação intrincada e não hierárquica entre suas linguagens: “como os temas recorrem, o que é expresso num desenho muito provavelmente já foi expresso de alguma outra forma. Os temas são os mesmos da escultura”⁵⁴².



⁵⁴² BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 294.

⁵⁴³ BOURGEOIS. *The feeding*, 2007. Guache sobre papel, 59.4 x 45.7 cm.

⁵⁴⁴ BOURGEOIS. *The feeding*, 2008. Ponta seca com adição de guache sobre papel, 25.8 c 20.5 cm.



O termo “tema” designa, na raiz latina, *thēma*, “assunto, proposição, argumento, matéria, tese”⁵⁴⁶. e, na raiz grega, *thēma*, é “aquilo que se propõe, porção, parte, [...] tema ou assunto do desenvolvimento oratório, tema ou raiz de uma palavra, posição dos astros na época do nascimento”⁵⁴⁷. Seja no subsolo etimológico ou no céu astrológico, a inserção da letra “i” gera a variação da palavra “tema” para “teima”, mantendo as mesmas raízes (latina e grega). Embora não se explique satisfatoriamente a adição da letra “i”, é clara a variação usual de sentido abarcada pela palavra “teima”. Além do assunto a ser desenvolvido, uma “teima” coloca ênfase na vontade, indicando um estado acentuado de disposição e “perseverança ao perseguir um objetivo”⁵⁴⁸, obstinação e tenacidade para alcançá-lo. As temáticas, na obra de Louise Bourgeois, se conservam porque se atualizam, alternadas e insistidas, através de décadas, em diversas formas de expressão. Cada série, plural e prolífica, apresenta a recorrência de um tema variável tecnicamente, em escalas mínimas ou monumentais, em qualidades sólidas ou macias, em duas ou três dimensões. A fidelidade se extrema nos gestos de manter o tema em obra, retomado e relançado, como se, em torno desses movimentos, ouvíssemos ecoar a “teima” na repetitiva pergunta: *What is the shape of this problem?* (Qual é a forma desse problema?) – que pode ser lida sobre a capa de um portfólio publicado por Louise Bourgeois em 1999.

⁵⁴⁵ BOURGEOIS. *What is the shape of this problem?*, 1999. Página título/capa do portfólio/série homônimo. (Página *single* que acompanha a série de quatro dípticos impressos em tipografia e litografia) Galerie Lelong: New York., 30.5 x 43.2 cm.

⁵⁴⁶ HOUAISS; VILLAR. Tema. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2017.

⁵⁴⁷ HOUAISS; VILLAR. Tema. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2017.

⁵⁴⁸ HOUAISS; VILLAR. Tema. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2017.

3.1 Fazer diário



549



550

A partir de 1999, Louise Bourgeois cria a maior parte de sua obra gráfica, incluindo livros em tecido, portfólios, séries e peças avulsas. Seus últimos múltiplos impressos são gravuras em ampla escala, retrabalhadas à mão em grafite, nanquim, guache e aquarela. Em seus últimos experimentos gráficos, já não se tratava apenas de reproduzir tecnicamente a imagem gravada em uma matriz. As cópias retornavam à mesa do ateliê, onde eram manualmente alteradas, produzindo séries de peças semelhantes entre si e, ao mesmo tempo, preciosamente distintas. Essa prática gerou uma riqueza em variantes de tiragem, como se pode ver nos desdobramentos das gravuras *À Baudelaire* e *The unfolding*, impressas respectivamente em 2007 e 2008.



551

⁵⁴⁹ BOURGEOIS. *The unfolding*, 2007. Gravura em metal sobre papel, 151.5 x 96 cm.

⁵⁵⁰ BOURGEOIS. *À Baudelaire*, 2008. Gravura em metal sobre papel, 150 x 95.1 cm.

O uso criador da relação matriz/cópia se desdobra em uma constante experimentação sobre as superfícies impressas. Consta, nos memoriais⁵⁵² descritivos das publicações, que Louise tenha recorrido aos escritos e desenhos de seus diários íntimos. Assim como consta o uso criativo de seu vasto acervo em tecido, heranças de família guardadas ao longo da vida, roupas antigas, enxovais de casamento, guardanapos de linhos, lenços, lençóis, atoalhados, rendas, tapeçarias. Como pele cambiante da obra, a superfície macia do tecido é um traço recorrente, não apenas nos impressos e livros editados mas também nas esculturas.



553

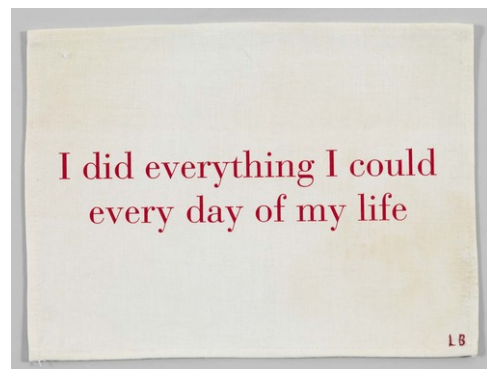
Louise morreu em 2010, aos 98 anos de idade. O vigor da produção decorrente de sua última década de vida passa pela natureza da matéria trabalhada, pela insistente variação dos gestos acerca dos mesmos temas, pela fragilidade de seu corpo físico, pelo impacto da obra publicada, pelo recurso da reprodução impressa, pela tendência ao tridimensional, pelo desenvolvimento das séries, pela mobilidade dos fragmentos, pelo que não se perde por esperar, pelo processo sem pressa, pelo literal recurso do diário.

⁵⁵¹ BOURGEOIS. *À Baudelaire n.1*, 2008. Gravura em metal com adição de nanquim, aquarela, guache, caneta e lápis colorido sobre papel, 151.8 x 101 cm cada peça desse políptico.

⁸¹ BOURGEOIS. *The child*, 2003. Escultura em tecido e estofa, 33 x 19.1 x 27.9 cm.

A prática artística de Louise se desenvolveu em um ritmo diário de trabalho em ateliê, associado ao uso do objeto diário propriamente dito. Nessa combinação de hábitos, vigora uma *linha-cria* intensamente gerada e regenerada ao modo d’Ela⁵⁵⁴. *I did everything I could every day of my life*. A frase foi destacada de um de seus cadernos de notas para se tornar imagem-texto impressa tipograficamente. Nessa peça confluem características recorrentes de sua produção gráfica tardia. O tecido antigo e a palavra escrita, o gesto gráfico e o material receptivo, o “recurso diário” e o tema de uma vida implicada no fazer da obra. Se uma aranha pudesse escrever algo para reivindicar sua assinatura de incansável tecelã, Ela talvez formulasse a sentença: “Eu fiz tudo o que pude todos os dias da minha vida”.

555



556

⁵⁵⁴ Entre 2014 e 2015, conduzi uma série de cursos intensivos em meu ateliê, nomeados “Corpo ao modo d’Ela”. As oficinas envolviam exercícios de desenho e escrita, articulando as artes gráficas, plásticas e literárias a partir de imagens/textos de Louise Bourgeois e textos/imagens de Clarice Lispector. Parte desse material experimentado e imantado coletivamente no ambiente do ateliê coincide com a seleção e colabora com a abordagem apresentada neste capítulo.

⁵⁵⁵ BOURGEOIS. *I did everything a could every day of my life II*, 2004. Litografia sobre tecido, 21.6 x 29.2 cm.

Bordadas com linha vermelha ou traçadas a lápis grafite, as iniciais “LB”, de Louise Bourgeois, parecem marcar uma autoria animal tramada em fio incessante: ter feito tudo aquilo que pôde “todos os dias” a cada dia de uma vida centenária. Qual pista o encadeamento desses termos revela de sua condição realizadora? O “tudo” talvez desobrigue o alcance de um “todo” ideal, pautado pela projeção de uma produtividade plena. “Eu fiz tudo o que pude” inclui a condição real do que não pude; a falha e a lacuna do que não sei; a tentativa fracassada; o improvisado como modo de ir; a expressão do gesto e os modos de tocar o indizível; a captura das forças que povoam o mundo; a disponibilidade do corpo no recurso tateante da obra.



557



558

O fazer diário mantém o começo prosseguindo pelo meio, ensaia e cultiva o empenho tentador a tirar de si o fio, até exaurir. O quê? A autoria do ato? A matriz do alcance? A matéria do nome? As iniciais? A lição do tato? O recomeço? O fazer diário oferece pouso compositivo ao pensamento, os restos processuais assumem uma condição de notável emergência, a inventividade se alia aos fragmentos, a deriva criadora torna possível a dissolução do eu-artista no corpo da obra. “Processo significa eliminação”⁵⁵⁹, formula Louise Bourgeois. Mas o movimento não se exaure no desprendimento. A coisa feita e, no limite, a obra publicada mantêm as bordas disponíveis ao tecer da trama criadora, tendem a retornar ao processo de feitura como peça autônoma, na suspeita de que fazer não se encerra em ter feito. Não basta nascer. Ter em mãos a melhor das hipóteses significa: “fazer, desfazer, refazer”.

⁵⁵⁶ BOURGEOIS. *Untitled (spider and snake)*, 2003. Gravura em metal. Ponta seca e gravura em metal e limpeza seletiva com adição de guache vermelho e nanquim preto, 44.5 x 48.3 cm.

⁵⁵⁷ BOURGEOIS. *Eyes*. 2004. Aguatinta com adições de aquarela preta e azul e lápis de cor vermelho, 25.1 x 32.1 cm.

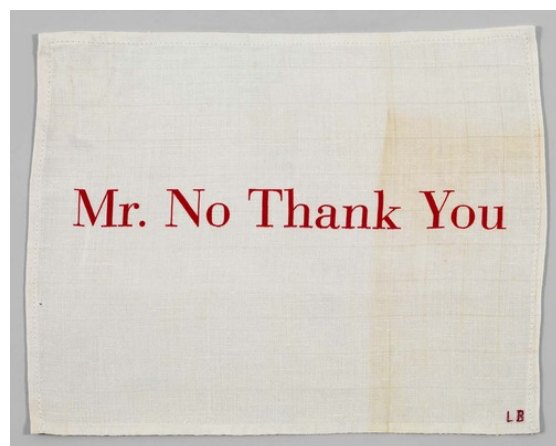
⁵⁵⁸ BOURGEOIS. *Spider*, 1994. Aquarela, grafite e guache sobre papel, 25.4 x 20.3 cm.

⁵⁵⁹ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 249.

Na prática diária sobre o caderno, há o regresso ao contínuo diminuto de um mesmo espaço criador. É como se fosse um ateliê portátil e disponível, basta abrir uma nova página. Sejam as superfícies pautadas, milimetradas ou lisas, a encadernação garante a linearidade compulsória de um dia depois do outro, ensina o uso da paisagem sucessiva das páginas, dá a urdidura cronológica, acolhe a emergência criadora, aprofunda o processo no acordo cambiante com o recomeço. Já no diário de folhas soltas, a anotação e o desenho acontecem sem a vizinhança fixa do volume unificador, restando um conjunto de fragmentos avulsos.

Ao modo de Louise, as peças criadas e os procedimentos criadores parecem conduzidos a uma tensão continuamente em órbita, aderindo termos discordantes, assumindo figuras e transfigurações. É como se a força do fio, a prática diária, a matéria da aranha, a ferramenta tecelã e a curva da espiral perguntassem, incessantemente: “Qual é a forma desse problema”⁵⁶⁰? Como contornar o que se apresenta? Bastaria mirar o cerne da questão, forçar o alcance, mover a abordagem, visitar pontos de vista, analisar posições, escavar entendimentos, medir o desmedido? Como dar lugar ao incômodo sem se acomodar? Como recusar o conforto de um ponto fixo? Como acolher o indomável sem aprisioná-lo? Talvez o apreço pela pergunta seja um modo de negar o domínio das certezas, pois a liberdade do tema, em seu casamento com a teima, precisa relançar o processo *em obra* a atmosferas imprevisas, avançando o enigma, até que o movimento alcance o condensado expressivo da coisa feita.

561

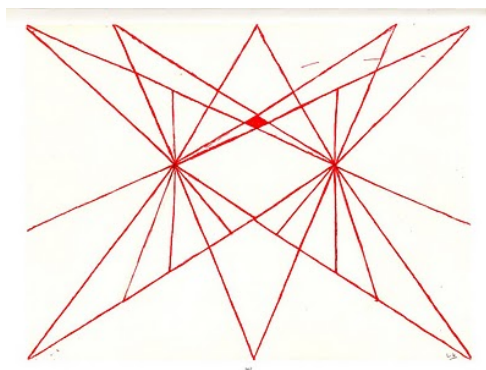


⁵⁶⁰ BOURGEOIS. *What is the shape of this problem?* [Título/capa do portfólio homônimo.. Texto impresso em tipografia, 30.5 X 43.2 cm. 1999.

⁵⁶¹ BOURGEOIS. *Mr. No thank you.* 2002. Litografia e costura sobre tecido, 21.6 x 29.2 cm.

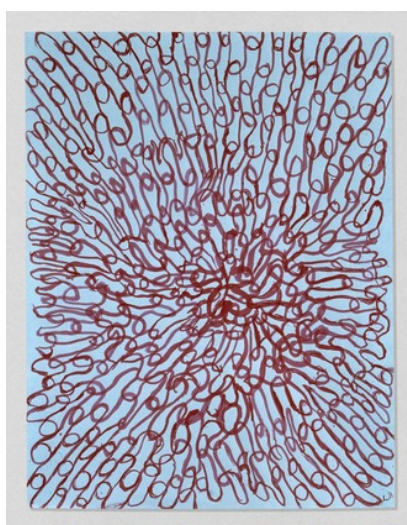


562

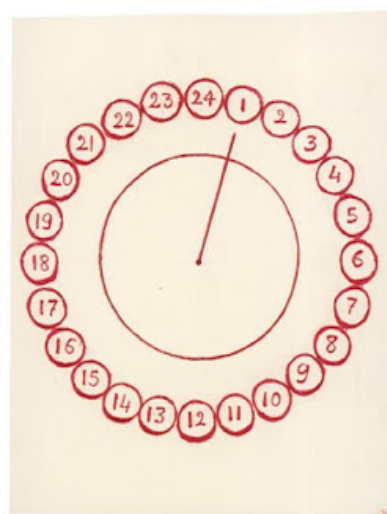


563

Dentre os livros de imagem de Louise Bourgeois, há um volume impresso no ano 2000 sob o título *Insomnia drawings* (Desenhos de insônia). É a edição fac-similar de um conjunto de desenhos feitos sobre folhas soltas. O material foi produzido originalmente entre novembro de 1994 e junho de 1995. Nesse conjunto de desenhos, a artista transformou um de seus tormentos mais recorrentes em potencialidade criadora, usando noites de insônia para compor essa série de 220 desenhos em uma diversidade de formas de expressão, entre a representação de objetos, paisagens e figuras humanas, linhas, tramas, irradiações, espirais, geometrias e visões especulares. Embora predomine o desenho, há texto inscrito no verso de muitas folhas.



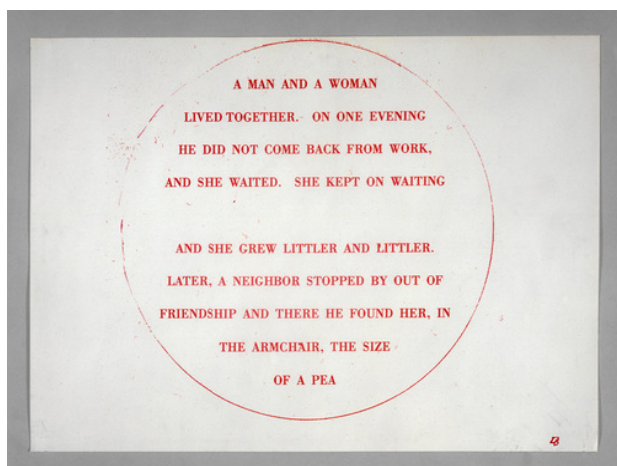
564



565

⁵⁶² BOURGEOIS. *Untitled*, 1994 - 1995. N° 57 de 220 da série *The Insomnia drawings*. Nanquim e lapis sobre papel, 26.6 x 20.3 cm.

⁵⁶³ BOURGEOIS. *Untitled* (n° 103 de 220 da série *Insomnia drawings*), 1995. Nanquim e grafite sobre papel, 26.6 x 20.3 cm.



566

A matéria-palavra está enfaticamente expressa e literalmente impressa na produção de Louise. Há uso de texto nos títulos, há uso de texto/imagem grafado no corpo das peças, há uso de texto caligráfico e tipográfico, escavado e bordado, impresso e performado. Tal relação com a palavra parece se nutrir criativamente da escrita nos diários. *She lost it*⁵⁶⁷ (Ela perdeu) é um exemplo desse trânsito que vai do diário íntimo à composição publicável da obra. O texto impresso na peça, traduzido a seguir, é uma parábola escrita por Louise Bourgeois em um diário de 1947: “Um homem e uma mulher viviam juntos. Um dia ele não voltou do trabalho. Ela esperou, continuou esperando, e foi ficando menor e menor. Mais tarde, quando um vizinho passou, por amizade, ali a encontrou sobre a poltrona, do tamanho de uma ervilha”⁵⁶⁸.



569

⁵⁶⁴ BOURGEOIS. *Untitled*, 1995. Número 66 de 220 da série *The Insomnia drawings*. Nanquim sobre papel, 27.9 x 21.6 cm.

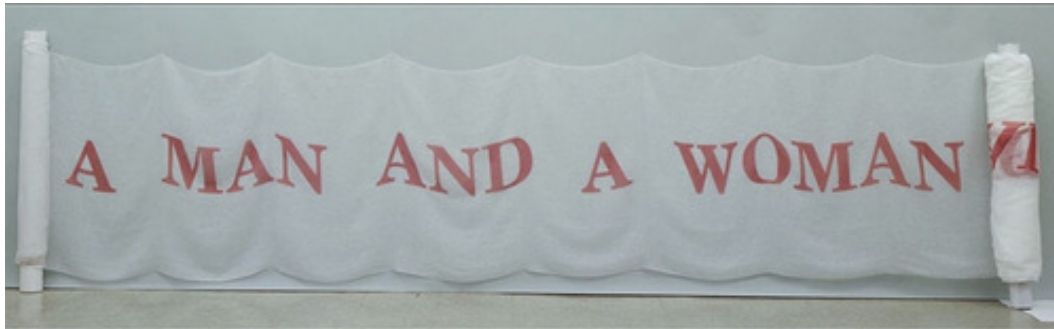
⁵⁶⁵ BOURGEOIS. *Untitled*, 1995. Número 174 de 220 da série *The Insomnia drawings*. Nanquim, lápis, carvão sobre papel, 29.6 x 22.8 cm.

⁵⁶⁶ BOURGEOIS. *She lost it*, 1992. Serigrafia sobre papel, 29.2 x 44.5 cm.

⁵⁶⁷ BOURGEOIS. *She lost it*, 1992.

⁵⁶⁸ BOURGEOIS. *She lost it*, 1992. [Tradução minha do poema impresso]

⁵⁶⁹ BOURGEOIS. *She lost it 2*, 1992. Serigrafia sobre seda, 51 x 182.9 cm.



570

O reencontro gráfico com o escrito *She lost it* se deu no ano de 1992, quando Louise foi convidada a produzir uma obra comissionada pelo *The Fabric Workshop and Museum*. A artista gravou o texto para gerar impressões serigráficas sobre tecido, valendo-se de escalas, diagramas e extensões distintas. Uma das versões apresenta os versos divididos em duas estrofes com alinhamento central, de modo a caber toda a tipografia dentro de um círculo, como se pode ver na prova de teste sobre papel e na edição final, impressa sobre lençóis de seda. Em outra versão dessa série, o diagrama estende as palavras linearmente sobre uma faixa de tecido. A impressão do texto, em quase seis metros de comprimento, foi destinada à performance homônima *She lost it*. Seis *performers*, vestidos com roupas desenhadas por Louise, acionam um sistema semelhante ao das bobinas de linhas nas máquinas de costura. A dinâmica dos corpos sustenta o desenrolar e o enrolar da faixa, dando a ler toda a extensão do texto.



571

⁵⁷⁰ BOURGEOIS. *She lost it I*, 1992. Serigrafia sobre tecido, 87.2 x 5435.6 cm.

A relação entre o “recurso diário” de Louise Bourgeois e o desenvolvimento intenso de seu processo criativo inclui o uso do desenho e da escrita, tanto sobre a superfície de cadernos quanto em séries de folhas avulsas, como nos “desenhos de insônia”. A manutenção dos diários parece cumprir a função de interromper a corrente das horas e dilatar a contagem dos tempos, dando ritmo às linhas e formas de expressão às forças que povoam seu *pensamento criador*. O “recurso diário” intensifica o processo, coloca as ideias em movimento, atualiza as tentativas, força o pouso do pensamento a deixar seu rastro, evidencia as variações de um traço. O plano compositivo do papel funciona como ateliê portátil, o pequeno formato oferece o espaço criador ao alcance das mãos, inaugurando o leito sobre o qual repousa a ameaça do anoitecer e desperta a promessa de um novo dia. Em um pequeno texto datado de 1990, Louise escreve:

mundo fechado cujos
limites eu vejo e que eu
posso controlar. Estou
à vontade nele.

A vida está passando em branco?
é isso que o medo faz.
estabelecer a distância entre o
imediate e o eterno

o evanescente e o eterno⁵⁷²

Seus escritos tematizam uma diversidade de aspectos ligados ao processo de criação, evocam a paisagem da página, o ambiente do ateliê, a matéria da *obra em obra*, o desejo no desenho movente, o sentido formativo das emoções, o risco da aprendizagem, a amplitude das perguntas, o corpo informe das sensações, o ensinamento da *linha-cria*, os traços do fazer diário. O fragmento transcrito a seguir, datado também de 1990, concede, ao ordinário das pequenas coisas, uma consideração extraordinária, associa digressivamente dimensões distintas, tece uma prece ao pulso que mantém o começo prosseguindo, elabora os termos de uma súplica para que o ritual jamais a abandone.

Senhor, minha gratidão não tem limites

⁵⁷¹ BOURGEOIS. *She lost it*, 1992. Registro fotográfico da performance de Louise Bourgeois realizada em colaboração com *The Fabric Workshop*, na Filadélfia, realizada no dia 5 de dezembro de 1992.

⁵⁷² BOURGEOIS. *O retorno do desejo proibido*, p. 155. (Pontuação de acordo com transcrição publicada.)

Olha para meu desenho. Ninguém podia contar
Meus montículos dessa paisagem Como bati-
mentos cardíacos eles se movem infinitamente
Como as ondas do mar eles pulsam
Infinitamente, para sempre, invioláveis imutáveis
Como minha gratidão por ti, essa sequência
interminável de elementos representam. Tento
fazer que entendas o quanto sou
grata. é meu reconhecimento, meus
agradecimentos, meu apreço por tua
bondade que te tocarão e te farão saber
que não me podes abandonar.
o infinito em [] ou na quantidade
de pratos que tenho de lavar na infinita
poeira do ateliê – Como as manhãs
gélidas, como a multidão interminável do
metrô, como todos os micróbios trazidos por
infinitos hálitos, como todos os fenômenos
eternos, meu agradecimento pela bondade
me cobre o corpo como escamas, ou
penas, ou pelos. Mato-me para tentar
fazer que entendas, é minha responsabilidade
fazer que entendas. O ônus da prova é meu. Sei
disso e vou tomar cuidado.⁵⁷³

A poeira do ateliê e as linhas do desenho entram na escala de importância dos “infinitos hálitos” e “todos os fenômenos eternos”. Nessa ode ao “Senhor” da criação, há uma fidelidade ao fio sobre o qual se equilibra o *corpo em obra*. A aprendizagem nascida no ritual de um ateliê diário traz consigo a combinação de elementos distintos, o empenho cardíaco da captura, o enredo delirante em modos de existência, o senso de responsabilidade sobre os restos. No conjunto de gestos alistados por Louise nesse texto, estão as ações de confiar, renunciar, produzir, realizar, compreender, observar, dever, explicar, medir, conceder, perdoar, crer, cuidar. Louise escreve ao modo de um testemunho, no empenho de um relatório, às margens do poema, na prece a celebrar o movimento incessante, as dimensões simultâneas e a mobilidade dos gestos que acionam a força realizadora.

Em uma nota de 1981, Louise afirma: “Tenho um temperamento religioso, por isso as coisas são difíceis para mim. Fui criada numa postura antirreligiosa. Existem cerca de 140 religiões, por isso uma a mais não faz diferença. E minha religião é a arte. Ela me

⁵⁷³ BOURGEOIS. *O retorno do desejo proibido*, p. 157. (O sinal [] indica trecho ilegível, e os grifos são transcritos conforme o manuscrito de Louise Bourgeois, pontuação de acordo com transcrição publicada.)

permite entender tudo”⁵⁷⁴. O empenho por confiar o próprio corpo à natureza prolifera do processo implica a necessária continuidade da obra e parece trazer a solidão como aliada. Talvez a arte como religião, ao modo de Louise, realize-se na intensidade dessa companhia, tendo a confiança da obra como um modo de ir. Um escrito datado de 1990 revela algo de sua crença no encaminhamento produzido e na aprendizagem realizadora:

Faço questão do meu método
é só nisso que posso ter confiança
renúncia:
toda a minha produção
é uma desculpa, é
muito difícil realizar
compreender essa
observação é meu
dever me explicar
ela tem o compasso
no olho e a medida
no cu
A concessão da absolvição
A concessão do perdão
A crença nesse poder
pai nosso que estais no céu⁵⁷⁵

Essa ode ao método parece abarcar o curso processual, a confiança no gesto, as dificuldades da realização observadora, o pensamento que pensa a si mesmo, o despojamento aprendiz, a responsabilidade amadora da criação, a reverência à *linha-cria*, a referência no corpo, o humor empenhado em se explicar: “ela tem o compasso / no olho e a medida / no cu / A concessão da absolvição / A concessão do perdão / A crença nesse poder / pai nosso que estais no céu”⁵⁷⁶. Das dificuldades enfrentadas pelo percurso incerto do processo criador, ecoam pistas de uma vida religiosamente implicada na prática artística.

Em um escrito diário de 1968, Louise ensaia um problema relativo à prática da escultura: “Quero chegar a uma conclusão quanto a uma preocupação de muitos anos – planos curvos, como existiam no mundo industrial das formas moldadas vazadas prensadas produzidas industrialmente”⁵⁷⁷. Daí emerge a curvatura da questão: “como se

⁵⁷⁴ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 215.

⁵⁷⁵ BOURGEOIS. *O retorno do desejo proibido*, p. 158.

⁵⁷⁶ BOURGEOIS. *O retorno do desejo proibido*, p. 158.

⁵⁷⁷ BOURGEOIS. *O retorno do desejo proibido*, p. 157.

pode fazer esse vocabulário expressar emoções”⁵⁷⁸? É possível desdobrar o desafio em muitos outros: como abordar as produções do mundo, como alterar os termos de uma matéria moldada, como diferir curvas prontas, como desfazer o funcionamento pleno dos planos, como vergar as bordas de uma realidade imposta, como criar “um vocabulário de formas”⁵⁷⁹? Para que se chegue à produção de um “vocabulário de formas”, seria preciso pôr em desvio o produto reproduzido das fôrmas. O texto insiste no desafio de expressar “emoções elementares”⁵⁸⁰ a partir do problema que se tem em mãos, não se tratando de uma mera solução técnica, mas do empenho em alcançar os elementos mobilizadores da criação e o que suas forças formativas podem fazer.



581

Quais seriam os temas desse vocabulário criado e disponível aos “olhos do século vinte”⁵⁸²? O texto de Louise segue enumerando um inventário temático dos dramas humanos de seu tempo: “a fome / a inveja / a repulsa / a indignação / a violência / a vingança / a perplexidade / a dúvida / o querer / a cólera / o dilema”⁵⁸³. A criação mobiliza qualidades afirmativas, como a abundância, a generosidade, a atração, a hospitalidade, a ternura, o despojamento, a decisão, a despreensão, o cuidado, a escolha. O fragmento de 1968 se encerra nos seguintes versos: “mesmo que a figura humana / não seja representada / ninguém poderia deixar de ser / afetado pela emoção transmitida /

⁵⁷⁸ BOURGEOIS. *O retorno do desejo proibido*, p. 157.

⁵⁷⁹ BOURGEOIS. *O retorno do desejo proibido*, p. 157.

⁵⁸⁰ BOURGEOIS. *O retorno do desejo proibido*, p. 157.

⁵⁸¹ BOURGEOIS. *Femme couteau*, 2002. Tecido, aço e madeira, 22.9 x 69.9 x 15.2 cm.

⁵⁸² BOURGEOIS. *O retorno do desejo proibido*, p. 157.

⁵⁸³ BOURGEOIS. *O retorno do desejo proibido*, p. 157.

expressa”⁵⁸⁴, a obra de Louise, inaugura-se um impressionante “vocabulário de formas”. Destacam-se as figuras híbridas que subvertem a estabilidade da representação, dentre as quais predominam as derivas do corpo feminino como porta de entrada e saída para alianças com as naturezas não humanas.



585

A categoria da figura humana, vinculada ao empenho da representação, cede lugar, em Louise Bourgeois, à “emoção transmitida”, aos motivos engendrados, às formas de expressão cambiantes. Em suas peças, combinam-se formas de vida divergentes, seres de linguagem nascidos de uma deriva irresistível que a tudo incorpora, corrompendo os limites das categorias que separam nitidamente os modos de existência, como o humano, o animal, o vegetal, o objeto. Em uma entrevista concedida no ano de 1981, a artista aborda o problema da representação da figura humana e afirma a visão de uma amplitude geográfica, do desenho de paisagem que o corpo é: “Nosso próprio corpo pode ser considerado, de um ponto de vista topográfico, um terreno com montes e vales, cavernas e buracos. Assim, parece-me evidente que nosso corpo é uma figuração que aparece na mãe terra”⁵⁸⁶.

⁵⁸⁴ BOURGEOIS. *O retorno do desejo proibido*, p. 157.

⁵⁸⁵ BOURGEOIS. *Instruction*, 2004. Nanquim sobre papel, 15.3 x 25.1 cm.

⁵⁸⁶ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 126.



587

“Compulsões carinhosas” é um texto de Louise publicado originalmente em 1995, na revista *World Art*. A abordagem trata das funções prolíferas do fazer diário, e também dos modos estéreis de usar esse recurso. A artista descreve, sobretudo, seus modos de funcionar na aliança com a linha criadora, no empenho aprendiz de uma vida intensamente dedicada à prática artística, aos fragmentos restantes, aos elementos processuais, às particularidades compositivas de seu ritual diário.

Escrevi diários durante toda a vida, desde que era criança, desde que pude olhar alguém no rosto – e captar emoções visuais e lembrar das minhas próprias. Os diários são para minhas reflexões particulares. [...]

Bem, não estou falando dos diários que registram aspectos banais da vida: quando você jantou e com quem, ou as estreias de exposições a que foi, e as pessoas famosas que estavam lá. Recentemente me pediram que revisse um livro de diários de certo escritor que também compõe. Pareceu-me que seus “diários” eram feitos com o único objetivo de se gabar das celebridades que ele conhecia, das grandes casas que visitava e de todas as pessoas tituladas – reais ou imaginárias – que ele seduziu. Esse tipo de diário me *repugna*. É um registro de superfluidades, um manual de superfluidades [...]

Mantenho três tipos de diário: o escrito, o falado (num gravador) e meu diário de desenhos, que é o mais importante. Ter esses diários variados significa que gosto de manter minha casa arrumada. Eles devem estar atualizados para eu ter certeza de que a vida não passou por mim. [...]

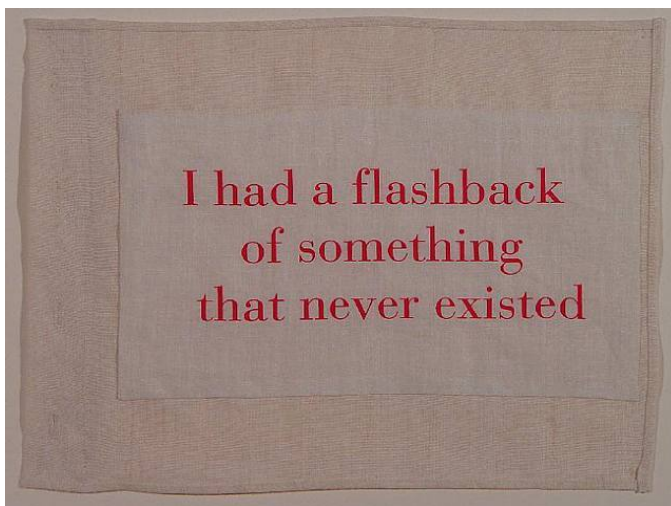
Mas o único diário que conta é o de desenhos. Faço os desenhos à noite, quando me reclino na cama, apoiada em travesseiros. Pode haver um

⁵⁸⁷ BOURGEOIS. *Untitled*, 1994 – 1995. Número 188 de 200 da série *Insomnia drawings*. Nanquim e Grafite e nanquim sobre papel, 26.6 x 20.3 cm.

pouco de música, ou simplesmente escuto o zumbido do tráfego na rua. Mantenho preciosamente meus diários de desenhos. Eles me descontraem e me ajudam a dormir.

Faço os desenhos em papéis do tamanho de cadernos, que é confortável de manusear na cama. Às vezes os desenhos são em papel pautado, ou uso o papel quadriculado de um caderno francês. O quadriculado é muito pacífico. Gosto das diversas qualidades de papel. Silenciosamente preparo minhas imagens.⁵⁸⁸

Paulo Herkenhoff, curador e amigo de Louise, analisa a relação da artista com a prática dos diários, descrita por ela mesma “tanto como uma ‘compulsão carinhosa’ quanto como um exorcismo da raiva. Ela escreveu seu primeiro diário [...] em 1923, com 12 anos de idade, e continuou mantendo o hábito até 2004”⁵⁸⁹. No ambiente dos diários, confluem achados e perdidos, lembrança e esquecimento, traços descontínuos que se aliam e se traem continuamente. A “compulsão carinhosa” seria uma elaboração afirmativa dos impedimentos e dores, uma recriação dos impulsos destrutivos em trama produtiva. Assim, Louise teria se tornado capaz de “transformar vulnerabilidade em potencialidade”⁵⁹⁰, como conclui Herkenhoff em sua abordagem.



591

⁵⁸⁸ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois*: destruição do pai, reconstrução do pai, p. 304.

⁵⁸⁹ HERKENHOFF. In: BOURGEOIS. *Louise Bourgeois*, p. 104. [Tradução minha]

⁵⁹⁰ HERKENHOFF. In: BOURGEOIS. *Louise Bourgeois*, p. 104. [Tradução minha]

⁵⁹¹ BOURGEOIS. *I had a flashback of something that never existed*, 2002. Número 18 de 34 do livro ilustrado *Ode a l'oubli*. Litografia sobre tecido, 27.3 x 30.7 cm.

A manutenção do “hábito diário” gera um acúmulo de fragmentos heterogêneos entre si. Esse é também um modo de processar recursos entre a prova e o proveito de uma economia criadora em experimentação. Uma nota sem nenhuma importância pode ser conservada e permanecer preterida enquanto convém ao esquecimento e pode ganhar preferência, emergindo como coisa ao alcance das mãos, como lembrança oportuna ao instante criador.



592

Pensée-plumes (Pensamento-plumas) é o nome de uma exposição dedicada aos desenhos de Louise Bourgeois, instalada no Centro Georges Pompidou, em 1991. No depoimento que integra o catálogo, Louise formula a sentença-título da mostra: “desenhos são plumas pensadas, são ideias que agarro em pleno voo e ponho no papel. Todos os meus pensamentos são visuais. Mas os temas de meus desenhos muitas vezes só se traduzem em esculturas muitos anos depois”⁵⁹³. O lapso entre a captura e o gesto de elaboração aponta, precisamente, a variedade movente de sua produção ancorada nos restos de um fazer diário. Quando um determinado tema assume a condição de teima, ele ganha versões e subversões em série, são desenhos que ensaiam esculturas, esculturas que pedem palavras, palavras que ganham corpo de imagem, imagem impressa que atualiza o conjunto das notas. O ato criador em seu “modo diário” leva consigo o enredo dessa potência em obra.

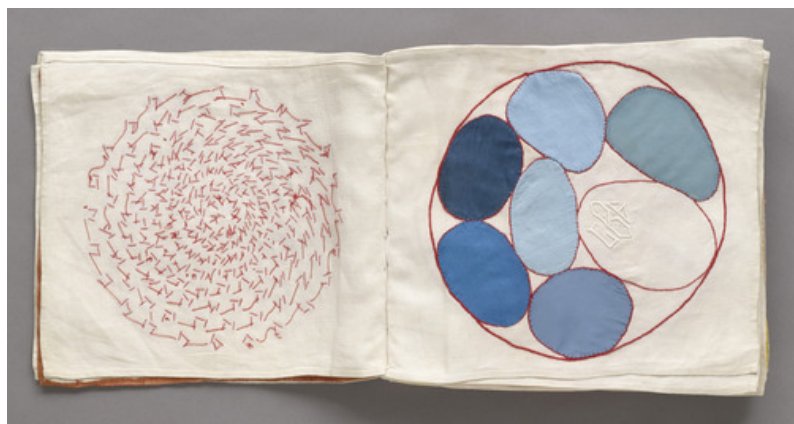
⁵⁹² BOURGEOIS. *Femme maison*, 2005. Tecido e estofado, 16.5 x 38.1 x 12.7 cm.

⁵⁹³ BOURGEOIS. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*, p. 293.



594

O proveito dos restos disponíveis e o bom uso do esquecimento dependem daquilo que se pode extrair deles, no recuo, na retomada, na reescrita, no retorno, na revisão, na revolução, na repetição, na revelação. Não se trata de buscar uma continuidade ou uma integridade pela junção das partes, mas tangenciar as vertentes descontínuas, enlaçar indícios dispersos, projetar o traço da coisa que escapa, deixar escapar um projeto, dar pouso provisório ao *pensamento criador*. No livro *Ode à l'oubli* (Ode ao esquecimento), de 2004, Louise compõe colagens de tecido. São retalhos costurados e palavras impressas sobre guardanapos de linho de seu enxoval de casamento. O título sobre a capa dessa publicação foi apropriado de um de seus diários.



595

⁵⁹⁴ BOURGEOIS. *Ode à l'oubli*, 2002. Litografia sobre tecido, 29 x 32.5 cm.

⁵⁹⁵ BOURGEOIS. *Ode à l'oubli*, 2002. Páginas 4 de 34. Colagem de tecido, costura, 27.3 x 30.7 cm.



596

Escrever ou desenhar diariamente é tecer uma teia de intensa sensibilidade ao que se apresenta. “*You can stand anything if you write it down*”⁵⁹⁷, afirma Louise Bourgeois. Você pode suportar qualquer coisa se você a escreve. Você pode suportar qualquer coisa se você a coloca no papel. Você pode suportar qualquer coisa quando se torna capaz de dar corpo às pulsações criadoras, pois o fazer diário fortalece a amizade com o processo, mais do que com o progresso, da obra. Você pode suportar a emergência do processo no atrito com a matéria, no aprofundamento curioso, na precária condição inventiva de um não saber ao certo. O curso de um processo se faz no arranjo dos fragmentos, nas rasuras impúblicáveis, na condução dispersiva, no mergulho entre lembrança e esquecimento, conhecido e o desconhecido. A criação, em Louise Bourgeois, parece cultivar o traço amador das tentativas, o trato dos elementos mais ínfimos, disponíveis e relançados ao enredo da obra *em obra*.

⁵⁹⁶ BOURGEOIS. *Ode a l'oubli*, 2002. Páginas 5, e 6 de 34. Colagem de tecido, 2004. 27.3 x 30.7 cm.

⁵⁹⁷ BOURGEOIS. *You can stand anything if you write it down* Nota em um diário da artista. Disponível em: <<https://www.moma.org/explore/collection/lb/themes/words>> Acesso em: jun. 2017.

3.2 O recomeço

Como conjugar o problema chamado começo? Eu começo? Tu comesas? Elas começam? Nós começamos? Nós, os nascidos vivos, começamos na ruptura involuntária da partida, no aberto do corpo, na condição impermanente de que a vida é feita, na alteração de uma matéria em obra, no desejo realizador, no projeto inacabado que somos. Um começo é o guardião da entrada e a saída – “essa distância nos iguala”⁵⁹⁸ porque nos lança nus, íntimos da vida e sem posses. Um começo é uma passagem ao desconhecido que produz, ao mesmo tempo, o desamparo e o estado de graça, a perda inconsolável e a capacidade de amar nascida com a “intensidade da descoberta, essa partilha é o amor. O amor é comunhão na perplexidade, partilha do enigma de que estamos descobrindo o mundo”⁵⁹⁹, escreve Juliano Pessanha. *A descoberta do mundo* é essa abertura processualmente instaurada, é uma forma de começar diante do que não sabemos, é um dos modos de tocar o começo das coisas.

*A descoberta do mundo*⁶⁰⁰ é o nome do livro que reúne os textos de Clarice Lispector publicados em jornal. É também o título de um desses fragmentos que começa por anunciar a “descoberta” de algo “tão delicado quanto a própria vida”⁶⁰¹. Trata-se, ainda, daquilo que “os americanos chamam de fatos da vida. Essa expressão se refere à relação profunda de amor entre um homem e uma mulher, da qual nascem os filhos”⁶⁰². O texto aborda a perplexidade de uma menina ao ser informada acerca dos “fatos da vida”, da concepção até o nascimento. A explicação lhe foi dada por uma outra criança que, assim como ela, nada sabia sobre o amor envolvido nessa “equação natal”⁶⁰³. A menina ficou “escandalizada” por alguns meses e anos, até descobrir, por suas próprias experiências, como acontece o “amor de corpo”. E, mesmo depois de conhecer de perto o mistério dessa matéria, mesmo já sabendo “que de uma planta brota uma flor”, conclui Clarice, “continuo surpreendida com os caminhos secretos da natureza”⁶⁰⁴. A descoberta da condição criadora que povoa o mundo (em modos de vida humano, animal, vegetal) parece incluir a visão dos processos de gestação e nascimento, a escuta do tecido amoroso

⁵⁹⁸ LISPECTOR. Perdoando Deus. *A descoberta do mundo*, p. 311.

⁵⁹⁹ PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 30.

⁶⁰⁰ LISPECTOR. A descoberta do mundo. *A descoberta do mundo*, p. 311.

⁶⁰¹ LISPECTOR. A descoberta do mundo. *A descoberta do mundo*, p. 311.

⁶⁰² LISPECTOR. A descoberta do mundo. *A descoberta do mundo*, p. 311.

⁶⁰³ PESSANHA. *Instabilidade perpétua*, p. 30.

⁶⁰⁴ LISPECTOR. A descoberta do mundo. *A descoberta do mundo*, p. 311.

se fazendo entre as forças de vida e de morte. O tema dessa descoberta aparece, com frequência, nos escritos de Clarice. É oportuno retomar um trecho do texto “Temas que morrem”, que conjuga os termos dessa questão:

nunca se inventou nada além de morrer. E me acrescento: deve ser um gozo natural, o de morrer, pois faz parte essencial da natureza humana, animal, vegetal, e também as coisas morrem. E, como se houvesse uma ligação com essa descoberta, vem a outra óbvia e espantosa: nunca se inventou um modo diferente de amor de corpo que é estranho e cego. Cada um vai naturalmente em direção à reinvenção da cópia, que é absolutamente original quando realmente se ama. E de novo volta o assunto morrer. E vem a ideia de que, depois de morrer, não se vai ao *paraíso*, morrer é que é o *paraíso*.⁶⁰⁵

A condição existencial de um corpo nascido inclui a morte. A qualidade de força envolvida no instante do nascimento voltará a se pronunciar no acontecimento impessoal e excessivo da morte. Os excessos experimentados no curso de uma vida flertam com a morte e, por isso mesmo, tendem a convocar o gesto da prudência⁶⁰⁶, a medida de vida e a cautela no trato daquilo que se tem em mãos. Parece importante reconhecer os perigos e as vantagens que se podem extrair de um acordo com o desconhecido, porque é com ele que viemos (e é com ele que vivemos) enquanto vamos conhecendo (e dando a conhecer) o valor da vida em seu fluxo cambiante. Há certas contenções e medidas essenciais à sobrevivência de um corpo, assim como há certos alimentos necessários para que a vida não morra de inanição, inibição, tédio, descaso, descuido ou desatino. É possível, por isso mesmo, viver uma vida nos limites do bom senso e do cuidado, tentando evitar que algo de estranho, de errado, de difícil, de dolorido, de extraordinário nos aconteça. Ou, ao contrário, é possível passar uma vida buscando se perder e encontrando na perdição o único motor do corpo. É possível que uma vida, por excesso de intensidade provada, se torne um giro em falso, uma submissão ao vício, um turbilhão, um horizonte desabado, uma ruína. Mas um desastre tende a ocorrer involuntariamente, dissociado de uma vontade autodestrutiva ou de um modo desastrado de agir. A natureza dessa espécie de acontecimento é impessoal, embora possa atuar sobre uma ou mais pessoas. Portanto, as perguntas a serem feitas são: como tratar a impessoalidade desse acontecimento? O que ensina a natureza involuntária? Como tirar proveito dessa força? Como convocar o gesto

⁶⁰⁵ LISPECTOR. Temas que morrem. *A descoberta do mundo*, p. 197-198. [Grifos da autora]

⁶⁰⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p.52.

de prudência de que fala Deleuze? Para as crianças, por exemplo, os escombros são chances. Seria preciso, talvez, seguir as pistas do que se apresenta inventando modos de compor com os restos, alimentando a possibilidade nascida e renascida, a cada dia, na relação criadora com as pequenas coisas.

O nascimento, como começo de um corpo, se manifesta na fome, não apenas na fome que se encerra pelo estômago saciado, mas na “fome maior”⁶⁰⁷, na fome de mais vida, na “fome-mais”⁶⁰⁸, como formula Roberto Corrêa dos Santos acerca do modo de existência de *G.H.*, personagem de Clarice Lispector.

Sofremos por ter tão pouca fome, embora nossa pequena fome já dê para sentirmos uma profunda falta do prazer que teríamos se fôssemos de fome maior. O leite a gente só bebe o quanto basta ao corpo, e da flor só vemos até onde vão os olhos e a sua saciedade rasa. Quanto mais precisarmos, mais Deus existe. Quanto mais pudermos, mais Deus teremos.⁶⁰⁹

É de fome em fome que as urgências se tornam descobertas, que as descobertas se tornam perigos, que os perigos podem se tornar limites, e que os limites nos cobrem, pouco a pouco, por costumes protetores, tramas sensíveis, gestos cuidadosos, hábitos de pensamento. Provamos e nos colocamos à prova, criando novos hábitos e apetites próprios, segredos e secreções, modos de ir que nos distinguem, misturas que nos aproximam. A distância não nos abandona, porque é matéria de criação movente, de partida e de passagem entre aquilo que nos impede e aquilo que nos impele.

Em “Medo do desconhecido” Clarice Lispector escreve:

Então isso era a felicidade. E por assim dizer sem motivo. De início se sentiu vazia. Depois os olhos ficaram úmidos: era felicidade, como sou mortal, como o amor pelo mundo me transcende. O amor pela vida mortal a assassinava docemente, ao poucos. E o que é que eu faço? Que faço da felicidade? Que faço dessa paz estranha e aguda, que já está começando a me doer como uma angústia, como um grande silêncio? A quem dou minha felicidade, que já está começando a me rasgar um pouco e me assusta? Não, não quero ser feliz. Prefiro a mediocridade. Ah, milhares de pessoas não têm coragem de pelo menos prolongar-se

⁶⁰⁷ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 150.

⁶⁰⁸ SANTOS. *Fome-mais*, 2014. Fala concedida ao Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Tqoej17V6A>> Acesso em: jun. 2017.

⁶⁰⁹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 150.

*um pouco mais nessa coisa desconhecida que é sentir-se feliz e preferem a mediocridade.*⁶¹⁰

Duas vozes se alternam nesse fragmento. A primeira delas (em itálico) traz o tom de quem observa de longe e constata: “*Então era isso a felicidade*”, um estado de graça, a impressão de uma passagem, um instante vazio umedecendo os olhos, sem razão aparente. Esse movimento sensível anuncia a entrada da segunda voz (a dos trechos sem grifo), que confirma, em primeira pessoa, o já dito: “era felicidade, como sou mortal, como o amor pelo mundo me transcende”. A voz do começo retoma a palavra: “*O amor pela vida mortal a assassinava docemente, aos poucos*”. A segunda voz prossegue, formulando perguntas acerca de seu estado incômodo: a quem dar essa “paz estranha”, o que fazer dessa condição transitória que começa a me “doer como uma angústia, como um grande silêncio?” Sua resposta para a questão é, afinal, uma escolha assustada e um pouco triste: “Não, não quero ser feliz. Prefiro a mediocridade”. A primeira voz então conclui, lamentando-se pelas “milhares de pessoas” que preferem evitar o prazer de um gosto estranho, recusando o prolongamento “dessa coisa desconhecida” e controversa que é sentir-se feliz.

Em “O que é angústia”, Clarice escreve:

Um rapaz fez-me essa pergunta difícil de ser respondida. Pois depende do angustiado. Para alguns incautos, inclusive, é palavra de que se orgulham de pronunciar como se com ela subissem de categoria – o que também é uma forma de angústia.

Angústia pode ser não ter esperança na esperança. Ou conformar-se sem se resignar. Ou não se confessar nem a si próprio. Ou não ser o que realmente se é, e nunca se é. Angústia pode ser o desamparo de estar vivo. Pode ser também não ter coragem de ter angústia – e a fuga é outra angústia. Mas angústia faz parte: o que é vivo, por ser vivo, se contrai.

Esse mesmo rapaz perguntou-me: você não acha que há um vazio sinistro em tudo? Há sim. Enquanto se espera que o coração entenda.⁶¹¹

⁶¹⁰ LISPECTOR. Medo do desconhecido, *A descoberta do mundo*, p. 35. [Todos os grifos foram inseridos para indicar a alternância das duas vozes. No fragmento original, não há espaçamento ou sinais gráficos que marquem essa distinção.]

⁶¹¹ LISPECTOR. O que é a angústia. *A descoberta do mundo*, p. 113.

“Angústia faz parte” participa da experiência de se ter um corpo envolvido pelas sensações de estreitamento, de perda do contorno, de desamparo. Mas o embate com essas emoções parece ser, justamente, a condição limiar para uma coragem de agir. Uma vez que não se trata de simplesmente se desvencilhar delas, também é preciso ter coragem de agir. *A descoberta do mundo* faz parte de se ter um corpo e se torna uma razão amorosa para seguir, inclusive, quando se sente angústia. Sem que se faça ouvidos moucos para ela. A esperança de “que o coração entenda” esse “vazio sinistro” seria uma alternativa medíocre, segundo Clarice, à possibilidade de ir na companhia do desconhecido, de sorrir para a estranha felicidade “sem razão aparente”. A torção da angústia para um estado de alegria teria a ver não com a compreensão apaziguadora nem com evitar o enfrentamento da compressão que a angústia provoca, mas com a capacidade de se criar certos acordos vitais com o inesperado, de traçar uma saída para a vida.

O fragmento “O que é angústia” foi publicado por Clarice em sua coluna semanal no *Jornal do Brasil*, no ano de 1967. O “rapaz” que formulou a questão-título é o jornalista *Yllen Kerr*, que a entrevistou em 1963, a serviço do mesmo jornal. Além dessa interlocução, a entrevista traz outros trechos que, somados, colaboram para a amplitude do começo como tema:

Você acredita em Deus?

A resposta seria longa demais.

O que é angústia?

Depende do angustiado. Para alguns incautos. Inclusive, é palavra de que se orgulham como se com ela subissem de categoria, o que é também uma forma de angústia. Pode ser não ter esperança na esperança; conformar-se sem resignar; não se confessa a si próprio; não ser realmente o que se é, e nunca se é; sentir o desamparo de estar vivo; pode ser não ter coragem de ter angústia. Angústia faz parte: o que é vivo por ser vivo se contrai.

A janela de sua vida é voltada para dentro?

Se você acha, significaria que olho de fora para dentro? O que significaria que estou, como é a realidade, dos dois lados. É que o mundo de fora também é íntimo. Quem o trata com cerimônia e não o mistura a si mesmo, não o vive, e é quem realmente o considera estranho e de fora. A palavra dicotomia é uma das mais secas do dicionário.

[...]

Para onde vamos?

Não sei.

Deus escreve torto?

A esperança é que, em ordem maior de paciência mais larga, as linhas tortas sejam o modo dele escrever direito: acreditar nisso é o trabalho de viver. Mas antes é preciso dar a César o que é de César, o torto de César, e a Deus o torto de Deus; acreditar nisso é o trabalho de viver.

O gênio do homem é a bondade?

Também acho. Só que nem você nem eu definimos, de antemão, o que seria bondade.

Você come gato por lebre?

A toda hora. Por tolice, por distração, por ignorância. Por delicadeza: me oferecem gato e agradeço a lebre, e quando a lebre mia, finjo que não ouvi. A variedade do assunto está exigindo uma enciclopédia. Quando o gato se imagina lebre, por exemplo, já que se trata de gato profundamente insatisfeito, então lido com a lebre dele: é direito de gato mesmo, mas *lebresse oblige*, o que cansa muito. Há também os que não querem admitir que gostam mesmo é de gato, e nos obrigam a chamar de lebre o gato que lhes oferecemos, só para poder comer em paz com tempos e costumes. No tratado sobre o assunto, um professor de melancolia diria que já serviu de lebre a muito gato ordinário. Um professor de irritação diria o que não deve dizer. Etc. Tenho vergonha é quando não aceito lebre pensando que era gato, é o preço da desconfiança; quando aceito gato por lebre, o verdadeiro problema é dos outros. Você vê, gostei muito da pergunta: é que várias lebres andaram miando no telhado, e você me deu a oportunidade de miar de volta. Gato também é hidrófobo.

Existe sexo sem pecado?

Quando as pessoas envolvidas não consideram pecado.

Há um vazio sinistro em tudo?

Enquanto se espera que o coração entenda.

E a alegria, ainda existe?

A alegria também faz parte: o que é vivo por ser vivo se descontraí.

[...]

O que é autêntico?

Quem imitasse a si mesmo? Mas isto é frase, e também definiria tédio, por exemplo. Digamos: quem, apesar de procurar o ideal de si mesmo,

também procura o real de si mesmo? Enfim, é outra frase. A resposta mais autêntica a quase tudo que você me perguntou seria: não sei.⁶¹²

No curso da entrevista, alternam-se respostas mínimas para perguntas grandes demais e elaborações complexas para questões aparentemente banais. Algumas respostas curtas parecem relançar a pergunta, outras sustentam o *não-saber* com um simples e cortante “não sei”. Há uma interessante equação entre os temas da angústia e da alegria que aponta o limiar desses estados de corpo: “A angústia faz parte: o que é vivo por ser vivo se contrai”; “Alegria também faz parte, o que é vivo, por ser vivo, se descontra”. Clarice problematiza, com o senso de humor que lhe é próprio, a expressão “comer gato por lebre”; coloca em desvio o preceito moral que considera o sexo um pecado; questiona a ideia da bondade humana como um atributo predeterminado; tece uma crítica ao entendimento dicotômico que supõe que o “mundo de fora” e o “mundo de dentro” sejam coisas separadas, uma vez que o mundo de dentro lhe parece feito de uma mistura com “o mundo de fora [que] tem também seu dentro”, que “também é íntimo”. Na última pergunta, sobre o que é “ser autêntico”, Clarice questiona a busca identitária de um “ideal de si mesmo” afastado de um “real de si mesmo”. O “não sei”, como resposta para a maioria das perguntas, parece evocar o *não-saber* relativo ao problema do começo.

Para se falar em começo, é preciso *ter nascido*. Dizer isso é óbvio como um ovo. É preciso *ter nascido* para que se possa perguntar alguma coisa; para que se possa responder, simplesmente – não sei; para que se possa exclamar uma surpresa a cada gesto; para que se possa abrir uma saída a cada nova entrada; para que se possa ter as “vantagens de ser bobo”: “Ser bobo é uma criatividade e, como toda criação, é difícil”⁶¹³. *Ter nascido* coincide com a oportunidade de “ver, ouvir e tocar no mundo”⁶¹⁴, fazendo reverberar o toque, o olhar, a escuta e o mistério do ovo. *Ter nascido* é também a incorporação involuntária de um desejo elástico que busca “liberdade e sabedoria para viver”⁶¹⁵. *Ter nascido* se torna uma experiência corporal, alegre de si, boba de si, angustiada de si, perdida e encontrada entre o pulso contido e a expansão do gesto que não cessa de se atualizar criativamente enquanto se realiza.

No conjunto de textos publicados por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*, é possível ler a insistente formulação *ter nascido* como um acorde que se repete inúmeras

⁶¹² LISPECTOR. *Clarice Lispector*, p. 26- 30. [Grifos meus]

⁶¹³ LISPECTOR. Das vantagens de ser bobo. *A descoberta do mundo*, p. 310.

⁶¹⁴ LISPECTOR. Das vantagens de ser bobo. *A descoberta do mundo*, p. 310.

⁶¹⁵ LISPECTOR. Das vantagens de ser bobo. *A descoberta do mundo*, p. 310.

vezes: “Sei que meus pais me perdoaram eu *ter nascido* em vão e tê-los traído na grande esperança”⁶¹⁶; “*Ter nascido* é um dom, existir, digo eu, é um milagre”⁶¹⁷; “*Ter nascido* me estragou a saúde”⁶¹⁸; “Talvez valha a pena *ter nascido* para que um dia mudamente se implore e mudamente se receba”⁶¹⁹; “Não *ter nascido* bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias”⁶²⁰; “O susto de *ter nascido* do nada. E nenhum pensamento, apenas sensações”⁶²¹; “E que eu use o formalismo que me afasta. Porque o formalismo não tem ferido a minha simplicidade, e sim meu orgulho, pois é pelo orgulho de *ter nascido* que me sinto tão íntima do mundo, mas este mundo que eu ainda extraí de mim de um grito mudo”⁶²².

A forma de expressão *ter nascido*⁶²³ passa pelo perdão de “meus pais”, pelo milagre de existir, pela avareza em gastar o corpo, pela mudez dos encontros, pelo animal que se é, pelo susto de cada sensação, pela intimidade com o mundo, pelo “grito mudo” e terreno, entranhado, estranhado e extraído de si. Pois há o corpo, e “a primeira verdade está na terra e no corpo”⁶²⁴. Enlevo, dom, avareza, dor, esperança, orgulho, fatalidade, fome, ajuda, gratidão, nostalgia, segredo, chamado, silêncio. Os diversos modos de ir e as sensações evocadas por esse acontecimento não definem ou encerram a sentença de se *ter nascido*, mas elaboram verdades provisórias, oferecem verdadeiras provisões à ânsia fabuladora e inquieta de se ter um corpo. A escrita de Clarice parece crer no que ensina a criação: vale a pena *ter nascido* para a aprendizagem de um vasto e desafiador *não-saber*, vale a pena *ter nascido* para a condição instável de um “pensar-sentir”⁶²⁵, vale a pena *ter nascido* para se manter à beira das coisas, vale a pena *ter nascido* para consumir a vida e consumir um *corpo em obra*, neste caso, a escrita.

“O que te escrevo não tem começo: é uma continuação.”⁶²⁶ O fio da escrita, assumido no curso corrente das sensações, faz o encalce do que ainda não pensa, desempenha uma incisão contínua que se afia, enquanto desafia por dentro o ato de

⁶¹⁶ LISPECTOR. Pertencer. *A descoberta do mundo*, p. 110. [Grifo meu]

⁶¹⁷ LISPECTOR. As maravilhas de cada mundo. *A descoberta do mundo*, p. 288. [Grifo meu]

⁶¹⁸ LISPECTOR. Antes era perfeito. *A descoberta do mundo*, p. 408. [Grifo meu]

⁶¹⁹ LISPECTOR. Uma experiência. *A descoberta do mundo*, p. 112. [Grifo meu]

⁶²⁰ LISPECTOR. Bichos. *A descoberta do mundo*, p. 335. [Grifo meu]

⁶²¹ LISPECTOR. Um pintinho. *A descoberta do mundo*, p. 75. [Grifo meu]

⁶²² LISPECTOR. Perdoando Deus. *A descoberta do mundo*, p. 313. [Grifo meu]

⁶²³ Os trechos citados nesse parágrafo alinham as ocorrências da expressão *ter nascido* nas crônicas publicadas semanalmente por Clarice no *Jornal do Brasil*, entre agosto de 1967 e dezembro de 1973.

⁶²⁴ LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*, p. 68.

⁶²⁵ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 55.

⁶²⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p.44.

pensar: “O gume da minha faca está ficando cego? Parece-me que o mais provável é que não entendo porque o que vejo agora é difícil”. Escreve, ainda, Clarice: “tem gente que cose para fora, eu coso para dentro”⁶²⁷, para tornar sensível o incessante alinhavo das forças recém-nascidas, para misturar o fio da escrita ao começo das coisas.

Na escrita de Clarice, há um *pensamento criador* em flagrante recomeço. É como se o movimento da obra *em obra* insistisse em se apresentar, como se uma nascente de fluxos se mostrasse sempre em atividade. Assim anuncia a personagem sem nome, em *Água viva*: “estou entrando sorrateiramente em contato com uma realidade nova para mim que ainda não tem pensamentos correspondentes e muito menos ainda alguma palavra que a signifique: é uma sensação atrás do pensamento”⁶²⁸.

Não se aborda alguma coisa sem pôr em risco as bordas da coisa, sem lançar as sensações sem rumo, rompendo os limites da própria abordagem. Escreve-se numa curiosidade intensa “sobre aquilo que se busca, e não sobre o que se sabe”⁶²⁹. Quando a busca alcança o “saber não saber”⁶³⁰, a necessidade faz ecoar o vazio da fome, faz reverberar o labirinto da escuta. Essa intimidade côncava permite o deslize da matéria *em obra*, e as palavras assumem o fluxo vivo da água a escavar sua passagem entre as pedras. Os elementos formativos recuam a cada frase e turbilhonam o interminável recomeço da abordagem, de modo que a escrita se torna a variedade nascente de um tema atemático em sua linha-cria.

O saber ignorado, em experimentação, pronuncia-se: “A vida oblíqua é muito íntima. Não digo mais sobre essa intimidade para não ferir o pensar-sentir com palavras secas. Para deixar esse oblíquo na sua independência desenvolta”⁶³¹. A abordagem toca um espaço negativo, tateia as margens simultâneas, estranha a forma conhecida, torna visível a contra-forma, desenha no entremeio, assume a linha criadora como modo de ir.

Vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós

⁶²⁷ LISPECTOR. *A hora da estrela*, p. 5

⁶²⁸ LISPECTOR. *Água viva*, p. 44.

⁶²⁹ DELEUZE. *Conversações*, p. 173.

⁶³⁰ CIXOUS. *La risa de la medusa*, p. 172. [Tradução minha]

⁶³¹ LISPECTOR. *Água viva*, p. 63.

somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida que te falo.⁶³²

“Nós”, os fios do começo pelo meio, renunciamos ao dizer explicativo que encerraria a trajetória pelo constrangimento de um contorno fixo. Isso porque priorizamos uma forma de abertura, porque o corpo se move entre o conhecido e o desconhecido, na curiosidade de um *não-saber*. Está bem explicado até aqui? Aqui, “nessa vida que te falo”, não se destrincha um *modo de vida* sobrepondo a ele um discurso. “Mas isso é frase.”⁶³³ O próprio discurso sobre a insuficiência dos discursos segue sendo um discurso. “Enfim, é outra frase. A resposta mais autêntica a quase tudo”, segundo (e seguindo) Clarice, “seria: não sei”⁶³⁴.

O que se impõe à voz é “a intimidade do silêncio”⁶³⁵, de onde se extrai a delicada trama das palavras. O silêncio empresta às palavras o curso vivo de instantes fugidios que se aglutinam e abreviam distâncias, assegurando a matéria necessária ao oblíquo fio do recomeço que se escreve em uma “independência desenvolta”⁶³⁶. A palavra recusa e autoriza “a decisão de emudecer, para que, nesse silêncio, adquira forma, coerência e entendimento daquilo que fala sem começo nem fim”⁶³⁷.

Escreve-se na companhia dessa liberdade sem forma fixa, no trato com as forças que povoam e desertam o espaço criador. “O pré-pensamento é em preto e branco. O pensamento com palavra tem cores outras. O pré-pensamento é o pré-instante. O pré-pensamento é o passado imediato do instante. Pensar é a concretização, materialização do que se pré-pensou.”⁶³⁸ O “pré-pensamento” capta a percussão da vida nas coisas: “porque está intimamente ligado”⁶³⁹ ao silêncio da “muda inconsciência. O pré-pensar não é racional, é quase virgem”⁶⁴⁰. O “pré-pensamento” tem a virtude do que é ainda virtual, do que não passou pela “tortuosa criação que se debate nas trevas e que só se liberta depois de pensar – com palavras”⁶⁴¹.

⁶³² LISPECTOR. *Água viva*, p. 64.

⁶³³ LISPECTOR *Clarice Lispector: encontros*, p. 26- 30.

⁶³⁴ LISPECTOR *Clarice Lispector: encontros*, p. 26- 30.

⁶³⁵ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 18.

⁶³⁶ LISPECTOR. *Água viva*, p. 63.

⁶³⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 18.

⁶³⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 23.

⁶³⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 23.

⁶⁴⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 23.

⁶⁴¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 23.

Um fragmento de texto condensa o começo como um meio em expansão, fazendo coincidir o fim com o recomeço. A experiência com esse meio movente evoca a “sentença do nascimento” e convoca o *ter nascido* para que se provem as possibilidades criadoras de um *corpo em obra*. Talvez porque o ato de nascer se torne uma dívida, uma dúvida, uma dádiva, uma generosidade, uma evidência, uma provação, uma reivindicação, uma descoberta compulsoriamente implicada em se ter aquilo que se tem.

Um cachorro tem que ter cheiro de cachorro. Pois foi esse o pensamento iluminado que ocorreu ao homem no meio de um dia em que, há vários dias, ele se achava num nevoeiro morno de sentimentos. O pensamento sobre o cachorro iluminou-o de repente e abriu de repente uma clareira. O homem ficou muito alegre – talvez tivesse acabado de pôr os pontos nos is. Ficou alegre e passou a olhar cada coisa como se enfim tivesse acordado de uma longa doença. Um cachorro tem que ter cheiro de cachorro. O homem, através desse pensamento, aceitou-se totalmente como ele era, como se admitisse que um homem tem que ter cheiro de homem, e que a vida de um homem é a sua vida nua. Na rua, por onde caminhava para ir ao trabalho, passou por uma mulher que, inocente do passante, carregava um embrulho de compras. Ele sorriu porque ela não sabia que ele sabia que, assim como um cachorro é um cachorro, aquela mulher era aquela mulher. O homem se emocionou com o fato de ele ter acabado de lavar o mundo, as águas ainda escorriam frescas. Ele ia trabalhar no Banco. E o Banco, é horrível, por Deus. Mas, lavado com águas frescas, um banco é um banco.⁶⁴²

Ter aquilo que se tem é um “tema de vida”, uma questão em curso na escrita de Clarice. Esse questionamento se altera continuamente em diversas formulações. Dentre elas, há *algo* notável: o entendimento de que não se sabe o que pode um corpo nascido no exercício de sua capacidade criadora, no livre uso das próprias evidências, no trato com a matéria de que as coisas são feitas. A *linha-cria* desempenha a maleabilidade repetida e alterada, fracassada e resistente, antiga e recém-nascida na profusão de ensinamentos e aprendizagens. Nascimento e criação se movem no livro imenso de sua obra, saltando de uma cena a outra, de uma personagem a outra, de uma publicação a outra.

Afeita à emergência do ovo, feita no viés do saber ignorado, essa escrita “já não pertence ao domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites”⁶⁴³. O *pensamento*

⁶⁴² LISPECTOR. Águas frescas. *A descoberta do mundo*, p. 293.

⁶⁴³ BLANCHOT. *O espaço literário*, p. 16.

criador e a aproximação do que “ainda não sabemos ou que sabemos mal”⁶⁴⁴ alcança diversas formulações: “sensação atrás do pensamento”⁶⁴⁵, “pensamento antes do pensamento”⁶⁴⁶, “pré-pensamento”⁶⁴⁷, “pouco mais que uma atmosfera”⁶⁴⁸, “instante já”⁶⁴⁹, “vislumbres”⁶⁵⁰, “posse do silêncio”⁶⁵¹, “vagalhões de mudez”⁶⁵², “rapidíssima ideia muda”⁶⁵³. Nesses estágios sensíveis, o pensar é imperceptível, e o pensamento é apenas uma “farpa de madeira intensa”⁶⁵⁴, uma busca inquieta por uma forma de expressão provisória que capture o inapreensível e incorpore o inesperado. Restam do empenho compositivo a feitura alcançada e o generoso ensinamento de uma aprendizagem capaz de sustentar a centelha da pergunta – o que se passou?

Helene Cixous escreve:

Dos textos de Clarice Lispector deslizam sobre o nosso colo todas as lições do saber, mas do saber viver, não do saber-saber. Um dos primeiros saber-viver consiste no saber não saber, não em não saber, mas em saber não saber, em não desejar encerrar-se em um saber, em não desejar encerrar um saber, em saber mais ou menos só o que se sabe, em saber não compreender [...]. Não se trata de não haver compreendido nada, mas de não se deixar encerrar pela compreensão. Saber algo supõe, a cada vez, um avanço. Em seguida há um lançar-se ao não saber, avançar no escuro com “uma maçã na mão”, avançar no escuro tendo uma maçã, como a uma vela, na mão. Ver o mundo com os dedos: acaso não seria essa a escritura por excelência?⁶⁵⁵

A vida recomeça, sobretudo, quando cai a noite, e a matéria em obra secreta seu fio de luz fluorescente. Desenham-se a delicada distância entre os achados e os perdidos, o ricocheteio entre a vigília e a insônia, o vão entre o silêncio e a palavra, o reflexo instantâneo entre o que se move “atrás do pensamento”⁶⁵⁶ e a clarividência de um corpo pensante: “Eu tenho que ser legível quase no escuro”⁶⁵⁷, escreve Clarice em *Um sopro de vida*. Pois, afinal, trata-se de “ver o mundo com as mãos”. Em *Um sopro de vida*, a

⁶⁴⁴ DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 18.

⁶⁴⁵ LISPECTOR. *Água viva*, p. 44.

⁶⁴⁶ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 22.

⁶⁴⁷ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 23.

⁶⁴⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 22.

⁶⁴⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 18.

⁶⁵⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 24.

⁶⁵¹ LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 15.

⁶⁵² LISPECTOR. *A paixão segundo G.H.*, p. 119.

⁶⁵³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 22.

⁶⁵⁴ PASSÔ. *Por Elise*, p.53.

⁶⁵⁵ CIXOUS. *La risa de la medusa*, p. 172. [Tradução minha]

⁶⁵⁶ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 28.

⁶⁵⁷ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 28.

aliança entre *Autor*, personagem-escritor, e *Ângela*, personagem de sua escrita, engendra o protagonismo do “saber não saber”⁶⁵⁸, tateia a condição da espera e conduz o inesperado. Entre as personagens conjuga-se a matéria do começo e a véspera da morte, a finitude sem pressa e a inquietude nascente.

EU tenho medo de quando a terra se formou. Que tremendo estrondo cósmico.

De camada em camada subterrânea chego ao primeiro homem criado. Chego ao passado dos outros. Lembro-me desse infinito e impessoal passado que é sem inteligência: é orgânico e é o que me inquieta.

Eu não comecei comigo ao nascer. Comecei quando dinossauros lentos tinham começado. Ou melhor: nada se começa. É isso: só quando o homem toma conhecimento através do seu rude olhar é que lhe parece um começo. Ao mesmo tempo — aparento contradição — eu já comecei muitas vezes. Agora mesmo estou começando.⁶⁵⁹

Uma pergunta de *Autor* recoloca a questão em outros termos: “Como começo? Estou tão assustado que o jeito de entrar nesta escritura tem que ser de repente, sem aviso prévio. Escrever é sem aviso prévio. Eis portanto que começo com o instante igual ao de quem se lança no suicídio: o instante é de repente”⁶⁶⁰. O instante é o “tema atemático” em Clarice, continuamente partido e reatado ao recomeço da escrita. Dois trechos exemplares mostram esse modo de sustentar o começo em recomeço. O primeiro deles é um fragmento de *Autor*, personagem que escreve seu último livro. O segundo é um fragmento de *Ângela*, personagem que ignora *ter nascido* no esforço derradeiro de um escritor. Ela encena o desamparo de se ter um corpo e a condição de “saber não saber”⁶⁶¹, a perplexidade dos gestos e o deserto da experimentação.

AUTOR: Vejo que *Ângela* não sabe como começar. Nascer é difícil. Aconselho-a a falar mais facilmente sobre fatos? Vou ensiná-la a começar pelo meio. Ela tem que deixar de ser tão hesitante porque senão vai ser um livro todo trêmulo, uma gota d’água pendurada quase a cair e quando cai divide-se em estilhaços de pequenas gotas espalhadas. Coragem, *Ângela*, comece sem ligar para nada.⁶⁶²

ÂNGELA: Eu nasci amalgamada com a solidão deste exato instante e que se prolonga tanto, e tão funda é, que já não é minha solidão mas a Solidão de Deus. Alcancei afinal o momento em que nada existe. Nem

⁶⁵⁸ CIXOUS. *La risa de la Medusa*, p. 182. [Tradução minha.]

⁶⁵⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 34.

⁶⁶⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 30.

⁶⁶¹ CIXOUS. *La risa de la Medusa*, p. 182. [Tradução minha.]

⁶⁶² LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 39.

um carinho de mim para mim: a solidão é esta a do deserto. O vento como companhia.⁶⁶³

Entre *Autor* e *Ângela*, há uma matéria disfarçada e assumida, amalgamada e em ruptura, ruptura em pulsações, não nas factuais e tangíveis, mas nas fractais, atmosféricas, especulares, faiscantes, percussivas. Nesse seu último e inconcluso livro, Clarice escreve um personagem-*Autor* que coincide com a função de escrever um livro no qual sua última personagem está, também, a escrever um livro, “O livro de Ângela”⁶⁶⁴. Esse é o título da última parte de *Um sopro de vida*. A cena impressa sobre a página derradeira reverbera um “senão” trêmulo, um traçado que é também a fuga do gesto, o inacabamento restante, a perplexidade diante da própria condição abissal e palpável de se ter um corpo. Um corpo nascido vivo já não é um corpo qualquer, mas um corpo habitado pelo vigor incessante de sua linha, mas não de uma linha qualquer, de uma *linha-cria*, de uma singularidade criada, de um minúsculo grão nascido na trajetória. Talvez seja ele o que importa. Talvez seja importante fazer um acordo com ele. Torná-lo um acorde.

ÂNGELA – Está amanhecendo: ouço galos.

Eu estou amanhecendo.

– O resto é a implícita tragédia do homem – a minha e a sua? O único jeito é solidarizar-se? Mas “solidariedade” contém, eu sei, a palavra “só”.

[Quando o olhar dele vai se distanciando de Ângela e ela fica pequena e desaparece, então o AUTOR diz:]

Quanto a mim também me distancio de mim. Se a voz de Deus se manifesta no silêncio, eu também me calo silencioso. Adeus.

Recuo meu olhar, minha câmera, e Ângela vai ficando pequena, pequena menor – até que a perco de vista.

E agora sou obrigado a me interromper porque Ângela interrompeu a vida indo para a terra. Mas não a terra em que se é enterrado e sim a terra em que se revive. Com a chuva abundante nas florestas e o sussurro das ventanias.

Quanto a mim, estou. Sim.

“Eu... eu... não. Não posso acabar.”

Eu acho que...⁶⁶⁵

Esses fragmentos são as últimas pulsações de *Um sopro de vida*, um dos livros reticentes de Clarice. E justamente aquele que, por força da vida, não poderia se encerrar

⁶⁶³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 39.

⁶⁶⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 103.

⁶⁶⁵ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 167.

por outro gesto gráfico senão... pelo sinal de uma ausência, pelo rastro de uma passagem. O índice das reticências, as frases e elaborações começadas pelo meio, o alcance súbito de um pensamento são qualidades comuns aos fragmentos publicados em sua coluna de crônicas. São centenas de frutos descabidos, trechos de contos reescritos, frases de entrevistas transcritas, a sorte dos perdidos, o mistério dos achados, traduções e notas, cópias alteradas, frases mínimas, ensinamentos brutos, restos “*a mais*”⁶⁶⁶, pedras partidas em pedaços de palavra, pausa, prece.

Os fragmentos, mais ou menos invisíveis na intenção da costura, encenam a fidelidade às múltiplas dimensões dobradas dessa escritura. Ela, a criação, também em Clarice Lispector, se escreve endereçada e envelopada como coisa (vital), implicada na finalidade (errante) de um corpo (*em obra*). Em *Um sopro de vida*, ou (Pulsações), Clarice ilumina pelo avesso o tecido vivo do texto a cada vez que o personagem de nome *Autor* interrompe uma elaboração, seja sua ou de sua personagem, para reiterar que sua *linharia* será como nasce: fatalmente fragmentária.

Este ao que suponho será um livro feito aparentemente por destroços de livro. Mas na verdade trata-se de retratar rápidos vislumbres meus e rápidos vislumbres de meu personagem Ângela. Eu poderia pegar cada vislumbre e dissertar durante páginas sobre ele. Mas acontece que no vislumbre é às vezes que está a essência da coisa. Cada anotação tanto no meu diário como no diário que eu fiz Ângela escrever, levo um pequeno susto. Cada anotação é escrita no presente. O instante já é feito de fragmentos. Não quero dar um falso futuro a cada vislumbre de um instante. Tudo se passa exatamente na hora em que está sendo escrito ou lido. Este trecho aqui foi na verdade escrito em relação à sua forma básica depois de ter relido o livro porque no decorrer dele eu não tinha bem clara a noção do caminho a tomar. No entanto, sem dar maiores razões lógicas, eu me aferrava exatamente em manter o aspecto fragmentário tanto em Ângela quanto em mim.⁶⁶⁷

O protagonismo dos começos na escrita de Clarice é notável, sobretudo quando ele se apresenta como *algo a dizer*, como nele se apresenta *algo a dizer*, “sem saber como e por quê – é por fatalidade da voz”⁶⁶⁸. O involuntário dessa condição ensina que é possível começar de muito longe, alinhar os fragmentos em curso desde o primeiro “estrondo cósmico”. É possível, em Clarice, escutar os ruídos de uma ruína anterior à linguagem, o

⁶⁶⁶ LABANCA. *A mais*: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos.

⁶⁶⁷ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 24.

⁶⁶⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 20.

“supremo etc. das vozes”⁶⁶⁹ que um dia se ouviu, os reinos extintos sobre o sem fundo de uma anterioridade-póstuma, o eco de uma atualidade dissonante de todos timbres, dos gritos humanos e não humanos.

Essa disjunção de tempos e espaços, modos de existência em abundância e simultaneamente implicados, evocados, convocados, já não permite a pronúncia de um “eu” estável, nem a expressão de uma narrativa linear. Essa *linha-cria* permite apenas que se leia aquilo que se escreve: pulsações fugidias de um começo pelo meio. “Eu não comecei comigo ao nascer.” Essa obviedade enigmática, tão recorrente na escrita de Clarice, não pede nem dá explicações. Mas não porque é desinteressada ou desinteressante, mas porque prefere a autonomia fragmentária e “sem inteligência”, a ameaça nascente de um recomeço, a borda esfarrapada pelo corte seco, o desfiladeiro dos sentidos escoando por entre as frases, a queda livre das palavras, o vão das entrelinhas.

Assim começa *Um sopro de vida*, com voo solo do personagem *Autor* em seu monólogo inaugural:

Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquila.
Um beijo no rosto morto.
Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida. Viver é uma espécie de loucura que a morte faz.
Vivam os mortos porque neles vivemos.
De repente as coisas não precisam mais fazer sentido. Satisfaço-me em ser. Tu és? Tenho certeza que sim. O não sentido da coisa me faz ter um sorriso de complacência. De certo tudo deve estar sendo o que é.⁶⁷⁰

A trama aberta por essas palavras mostra uma inclinação ao invisível, às coisas vistas de longe, à captura do murmúrio inaudível, ao enredo de reverberações intangíveis, à escuta aguçada que faz a margem de contorno impreciso, aos elementos periféricos, ao corpo tátil, à sentença de vida sussurrante: “Cada invenção minha soa-me como uma prece leiga – tal é a intensidade de sentir, escrevo para aprender”⁶⁷¹. A aprendizagem desenha a órbita de um corpo: “Escrever é uma pedra lançada em um poço fundo”⁶⁷².

⁶⁶⁹ HELDER. *Ofício cantante* – poesia completa, p. 460.

⁶⁷⁰ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 17.

⁶⁷¹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 24.

⁶⁷² LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 18.

Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro. Tempo para mim significa a desagregação da matéria. O apodrecimento do que é orgânico como se o tempo tivesse como um verme dentro de um fruto e fosse roubando a este fruto a sua polpa. O tempo não existe. O que chamamos de tempo é o movimento de evolução das coisas, mas o tempo em si não existe. Ou existe imutável e nele nos transladamos. O tempo passa depressa demais e a vida é tão curta. Então – para que eu não seja engolido pela voracidade das horas e pelas novidades que fazem o tempo passar depressa – eu cultivo um certo tédio. Degusto assim cada detestável minuto. E cultivo também o vazio silêncio da eternidade da espécie. Quero viver muitos minutos num só minuto. Quero me multiplicar para poder abranger as áreas desérticas que dão ideia de imobilidade eterna. Na eternidade não existe tempo. Noite e dia são contrários porque são o tempo e o tempo não se divide. De agora em diante o tempo vai ser sempre atual. Hoje é hoje. Espanto-me ao mesmo tempo desconfiado por tanto me ser dado. E amanhã eu vou ter de novo um hoje. O paroxismo da mais fina e extrema nota de violino insistente. Mas há o hábito e o hábito anestesia. O agulhão de abelha do dia fluorescente de hoje. Graças a Deus, tenho o que comer. O pão nosso de cada dia.⁶⁷³

[...]

Sinto que não estou escrevendo ainda. Pressinto e quero um linguajar mais fantasioso, mais exato, com maior arroubo, fazendo espirais no ar.

Cada novo livro é uma viagem. Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados — a mordaca nos olhos, o terror da escuridão é total. Quando sinto uma inspiração, morro de medo porque sei que de novo vou viajar e sozinho num mundo que me repele. Mas meus personagens não têm culpa disso e eu os trato o melhor possível. Eles vêm de lugar nenhum. São a inspiração. Inspiração não é loucura. É Deus. Meu problema é o medo de ficar louco. Tenho que me controlar. Existem leis que regem a comunicação. A impessoalidade é uma condição. A separatividade e a ignorância são o pecado num sentido geral. E a loucura é a tentação de ser totalmente o poder. As minhas limitações são a matéria-prima a ser trabalhada enquanto não se atinge o objetivo.

Eu vivo em carne viva, por isso procuro tanto dar pele grossa a meus personagens. Só que não agüento e faço-os chorar à toa.⁶⁷⁴

Fazer chorar a personagem e “dar pele grossa” à carne viva, pois as “minhas limitações são a matéria-prima a ser trabalhada enquanto não se atinge o objetivo”. É possível ler todo esse fragmento, refazendo a trajetória do fim ao começo, e ele ensinará aquilo que encena, seu drama, sua própria “sentença de nascimento”⁶⁷⁵: “Todos nós que escrevemos estamos fazendo *do túmulo do pensamento* alguma coisa que lhe dê vida”⁶⁷⁶.

⁶⁷³ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 18.

⁶⁷⁴ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 21.

⁶⁷⁵ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 34.

⁶⁷⁶ LISPECTOR. Declaração de amor. *A descoberta do mundo*, p. 100. [Grifos da autora]

Fazer, desfazer, refazer significa conceber um *corpo em obra*, habitar inventivamente os entremeios dos instantes, mover-se “ao longo dos próprios intervalos”⁶⁷⁷ e dar vida ao pensamento de passagem pela abertura criadora. Interessa ao gesto criador a sorte de encontrar soluções provisórias, recém-nascidas, que se experimentam enquanto estão sendo pensadas.

A cada vez que o começo pelo meio interrompe o movimento da personagem e se dobra como questão em obra, os sentidos são subitamente suspensos, e os desdobramentos se tornam suspeições: suspeita-se que há um texto em cena sendo escrito. O começo pelo meio compactua com um certo tipo de leitura enviesada, pois ilumina o desfiladeiro dos gestos compositivos, pesa o pensamento, pausa o acelerado, vai e vem, ziguezagueando, para que se possa determinar quais são as medidas de vida ali engendradas. Mas acontece que a vitalidade da obra é confiada menos à engenhosidade estratégica da curiosidade realizadora do que ao tato cego, aos interesses adivinhatórios do pensar por fragmentos, aos vislumbres que se movem, imperceptíveis e “atrás do pensamento”.

Tirei deste livro apenas o que me interessava – deixei de lado minha história e a história de Ângela. O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações – pensadas, e não a pose imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua.

Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo. E, ao ter lido o livro cortei muito mais que a metade, só deixei o que me provoca e inspira para a vida: estrela acesa ao entardecer.

Não ler o que escrevo como se fosse um leitor. A menos que esse leitor trabalhasse, ele também, nos solilóquios do escuro irracional.

Se este livro vier jamais a sair, que dele se afastem os profanos. Pois escrever é coisa sagrada onde os infiéis não têm entrada. Estar fazendo de propósito um livro bem ruim para afastar os profanos que querem “gostar”. Mas um pequeno grupo verá que esse “gostar” é superficial e entrarão adentro do que verdadeiramente escrevo, e que não é “ruim” nem é “bom”.

A inspiração é como um misterioso cheiro de âmbar. Tenho um pedacinho de âmbar comigo. O cheiro me faz ser irmã das santas orgias do Rei Salomão e a Rainha de Sabá. Benditos sejam os teus amores. Será que estou com medo de dar o passo de morrer agora mesmo? Cuidar para não morrer. No entanto eu já estou no futuro. Esse meu futuro que será para vós o passado de um morto. Quando acabardes este livro chorai por mim um aleluia. Quando fechardes as últimas páginas

⁶⁷⁷ BERGSON. *Evolução criadora*, p. 10.

deste malgrado e afoito e brincalhão livro de vida então esqueci-me. Que Deus vos abençoe então e este livro acaba bem. Para enfim eu ter repouso. Que a paz esteja entre nós, entre vós e entre mim. Estou caindo no discurso? que me perdoem os fiéis do templo: eu escrevo e assim me livro de mim e posso então descansar.⁶⁷⁸

A escrita, também personagem desse livro, parece descansar no dom da abertura infinita, que talvez descansa na linha inacabada “que se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo”, fome e comida, avesso humorado, mau gosto capaz de afastar “os fiéis do templo”: aqueles “que querem ‘gostar’”. Escreve-se na infiel generosidade e na fidelidade sem gênero. O que importa é manter o fino trato com a matéria criadora. Coser para dentro, como faz a escrita de Clarice, não é de modo algum repisar os termos, temer a palavra, suprimir irregularidades ou negar as marcas da experiência, muito menos excluir as imperfeições da errância digressiva, tampouco substituir o sabor da ambiguidade pelo gosto da explicação.

Levada adiante no fio da escrita, a continuidade do começo acolhe condições das mais adversas. O “pré-pensar”⁶⁷⁹ é um fio de começo, instante expansivo e perigoso que pode mobilizar toda uma intempérie criadora, forçando o pouso que precipita sobre sua superfície de contato. Escreve-se, também, no cuidado com a organicidade do que se tem em mãos. Pensar criativamente inclui o atrito, o deslize e o emaranhado desfeito; o alinhamento dos nós em continuidade e a quebra recomposta em ritmo; a renda de um empenho compositivo e o tecido que se pode extrair dela. Quando a linha de uma escrita rende a busca por um pouso realizador, as palavras criam a margem imediata, e o gesto se articula com a evidência material de cada página composta. O voo rasante faz o texto se render, o abismo-superfície mancha as páginas, e as rasuras descansam, restantes.

Um sopro de vida se sustenta no torna e retorna do processo criador de um livro, do processo criador como tema de um livro, desse livro que recomeça a cada fragmento do livro. O personagem *Autor* faz seu livro ao modo de um diário sobre o processo da escrita, a escrita segue destacando sua objetividade, seu interesse em criar um texto. Não se trata de um texto qualquer. Esse texto desprenderá frases como quem coleta pistas enquanto escreve a si mesmo. Dessas pistas nasce o vazio de sua condição fecunda. Com a falta de outro assunto, o texto vai se esgotando, aos poucos, até formular uma

⁶⁷⁸ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 26.

⁶⁷⁹ LISPECTOR. *Um sopro de vida*, p. 23.

necessidade criadora inadiável, aquela em torno da qual a escrita irá orbitar, engendrando, até o fim, o pulso de suas pulsações. De mínimos lampejos começa a surgir um desenho cego, um desejo que engendra os traços de uma personagem. E será a última. Seu nome: *Ângela*. De onde ressoa Anjo – aquele que não tem sexo... *Ângela* seria o nome feminino para Anjo? Mas não apenas. Em *Um sopro de vida*, o protagonismo é da *linha-cria*. A linha também atende pelo nome *Autor*. Esse, masculino. Em primeira e última instância, no limite suprimido da assinatura, a linha atende pelo nome de Clarice Lispector e deixa inscrita, anonimamente, a frase: “quero escrever movimento puro”, como epígrafe de seu último livro. Talvez o mais inacabado de seus começos.

Um sopro de vida parece ser protagonizado, enfim, pelo *não-saber*, mostrando os limiares confundidos de quem escreve o corpo de quem: *Autor* escreve seu último livro, *Ângela* escreve seu primeiro. Ambos escrevem no livro escrito por Clarice. Ela, a criação, seria, assim, apenas uma escrita fiel ao movimento, uma cerzidura aprendiz da ruptura, uma linha bruxa, grito mortal que se expande, abrindo a cena difícil do nascimento. Ou será da morte? O que importa? O que importa ao entremeio são os fragmentos moventes, as pulsações do começo, as sensações atrás do pensamento.

3.3 Começo pelo meio

O começo não corresponde ao início nem ao final, ele se mantém começo no corpo lançado em incessante partida. Suas terminações escapam, recomeçando para além da finalidade. Resta um contínuo sem rédeas e enredado, resta a exigência de *não-saber* ao certo o destino da partida. Resta ter “minações”⁶⁸⁰, deixar minar, deixar ser fonte até no fim. “Onde é o começo? É alguém ou alguma coisa que começa?”⁶⁸¹ O ato de nascer encena um acontecimento inacabado. *Ter nascido* é um começo inevitavelmente aberto. Assim Maurice Blanchot aborda o enigma do nascimento em “Anacruse”:

O filho, arrancado de sua mãe (daquilo que acredita ter sido uma união imediata), que termina por expulsá-lo de forma prematura (mas, se ele ainda não é grande o suficiente para a existência no mundo, é grande demais para a urgência materna, para a “mátria” [*matrîe*]), o filho simboliza o começo no entremeio. Ele superou o enigma de estar-ali, apresentando aos outros a vivacidade de uma presença estarrecedora, mas, com essa vivacidade, EXPIANDO-a através das decepções, das perguntas vãs, do silêncio ao mesmo tempo obtido e perdido. Ele está EM DÍVIDA com o começo [...], não pode portanto parar de nascer; trata-se de uma SENTENÇA DE NASCIMENTO.⁶⁸²

Se o uso corrente da palavra “sentença” indica o juízo maior, a decisão irrevogável, a superioridade moral, o poder de uma verdade imposta, a raiz latina ensina que o primeiro sentido implicado no termo “sentença” é “sentimento” e “impressão do espírito”⁶⁸³. A sentença-sentimento seria uma espécie de marca impressa sobre o corpo, um enigma incorporado em modos de viver, sentir, ver, perguntar, pensar, criar. Um fio de começo se abre como curiosidade intensa e avança como vontade realizadora, move-se na vivacidade de uma existência humana, animal, vegetal. Mas também na linha de um desenho ou na escrita de uma frase.

Ana Cristina Cesar formula a “Cartilha da cura” em uma única sentença: “Mulheres e crianças são os primeiros a desistirem de afundar navios”⁶⁸⁴. Qual seria a tangência entre essa sentença de desistência e a “sentença de nascimento”⁶⁸⁵ da qual fala

⁶⁸⁰ LABANCA. *Ter terminações nervosas no pensamento*. Texto inédito.

⁶⁸¹ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 35.

⁶⁸² BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 34.

⁶⁸³ HOUAISS; VILLAR. Sentença. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em abr. 2017.

⁶⁸⁴ CESAR. *Poética*, p. 87.

⁶⁸⁵ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 34.

Blanchot? Talvez o encontro das figuras a bordo dessa frase levante a suspeita de que desistir de desistir seja o ato necessário à manutenção da vida. Talvez o fio indecível entre a galinha e o ovo ensine que não se sabe o que pode um corpo quando se carrega um limite ignorado. Talvez o enigma do nascimento e a partida do corpo estejam compulsoriamente vinculados a uma associação entre mulheres e crianças. Talvez o começo no “entremeio” se imponha como aprendizagem comum às mulheres e às crianças. Talvez porque elas estejam mais enfaticamente em “dívida com o começo”, carregando no corpo a marca do novo em experimentação. Talvez a potência flutuante e o destino ignorado passem pela escuta do ventre ecoando um espaço criador. Talvez resida aí a comunhão com oceanos possíveis e o campo aberto a outros modos de existência. Talvez o devir galinha do ovo tenha o dom de incluir tudo aquilo que lhe é estranho, e o devir ovo da galinha entranhe as alterações como movimentos próprios. Talvez o espaço disponível ao ato criador venha a nascer dessa desistência. Talvez o combustível de um começo incessante seja responsável pela alegria dos naufragos. Talvez o trajeto de um *corpo em obra* renove a oportunidade mantendo a bordo a *linha-cria* da trajetória, com a qual não se para de chegar enquanto não se inventa um cais. E nunca se o inventa de uma vez por todas.

Em um fragmento escrito por Clarice Lispector, publicado sob o título “Alegria mansa”, há uma personagem capaz de ler os sinais da chuva e falar o idioma dos trigais. O texto começa com a camponesa diante da atmosfera evaporada, condensada, precipitada sobre os grãos da terra, envolvendo o terreno dos termos em um estado de espírito vidente.

Apenas isso: chove e estou vendo a chuva. Que simplicidade. Nunca pensei que o mundo e eu chegássemos a esse ponto de trigo. A chuva cai não porque está precisando de mim, e eu olho a chuva não porque preciso dela. Mas nós estamos tão juntas como a água da chuva está ligada à chuva. E eu não estou agradecendo nada. [...] A chuva também não agradece nada. Não sou uma coisa que agradece ter se transformado em outra. Sou uma mulher, sou uma pessoa, sou uma atenção, sou um corpo olhando pela janela. Assim como a chuva não é grata por não ser uma pedra. Ela é uma chuva. Talvez seja isso que se poderia chamar de estar vivo. Não mais que isto, mas isto: vivo. E apenas vivo é uma alegria mansa.⁶⁸⁶

Aquilo que “apenas é” se torna, por isso mesmo, a capacidade de apreender o excesso de vida em sua simplicidade, como a visão turva apreende a atmosfera em

⁶⁸⁶ LISPECTOR. Alegria mansa. *A descoberta do mundo*, p. 98.

turbulência, que também, e apenas, é. “Chove e estou vendo a chuva”, tal é a sensação escrita por Clarice em “ponto de trigo”. A chuva ensina o vivo porque inacabado, o nascente porque nascido, as sentenças em deslize porque sensíveis aos modos de existência em travessia: o ar, a água, a terra, o animal, o vegetal. O condensado dos elementos escapa, misteriosamente, no escrito dessa escrita do mistério. Para se fazer a captura do “apenas vivo”, não é preciso estar preparada, basta ter a ponta do lápis feita e uma superfície de contato disponível. Quando menos se espera, imediatamente antes que se tenha *algo a dizer*, a escrita parece se precipitar lavando as palavras na suavidade da queda, tocando a matéria viva de que as coisas são feitas.

“Uma pergunta”⁶⁸⁷, outro fragmento escrito por Clarice, é um enigma desdobrado em duas frases interrogativas: “Gastar a vida é usá-la ou não usá-la? Que é que estou exatamente querendo saber?”⁶⁸⁸. O problema toca a economia do gasto, aquela que faz parte de todo o uso que se pode fazer daquilo que se tem. Ter aquilo que se tem é viver com quase nada, já estando à beira de tudo. Como se a celebração da vida incluísse o luto dos vivos e a festa dos mortos, a dança dos restos em permanente recomeço, a síntese assimétrica entre consumir e consumar, aos poucos, as possibilidades sensíveis de um *corpo em obra*.

No texto “Boa notícia para uma criança”, Clarice parece ensaiar uma possível conclusão para o enigma do gasto: “Em tudo, em tudo você terá a seu favor o corpo. O corpo está sempre ao lado da gente. É o único que, até o fim, não nos abandona”⁶⁸⁹. Um modo de gastar a vida seria usar o tato criador, provar o gosto estranho do novo, exercitar a dança dos gestos, embarcar na aderência dos pés, comungar da companhia compulsória implicada em se ter um corpo. No título do texto “Como tratar o que se tem”, Clarice parece evocar os termos de um manual de instruções para tratar de uma forma de existência que “apenas é”:

Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa sua, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu

⁶⁸⁷ LISPECTOR. Uma pergunta. *A descoberta do mundo*, p. 252.

⁶⁸⁸ LISPECTOR. Uma pergunta. *A descoberta do mundo*, p. 252.

⁶⁸⁹ LISPECTOR. Boa notícia para uma criança. *Para não esquecer*, p. 69.

morrer o cavalo ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa que não tenha medo do que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas uma vez chamado com doçura e autoridade ele vai. Se ele fareja e sente que um corpo é livre, ele trota sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesmo que está relinchando de prazer ou de cólera.⁶⁹⁰

Para tratar o que se tem, seria preciso se manter fiel àquilo que escapa? Seria preciso aprender com as ambiguidades e amar o que “é ao mesmo tempo selvagem e suave”⁶⁹¹? Tratar aquilo que se tem implicaria, talvez, rebaixar o domínio da posse, perder a pose, tomar a posição aprendiz, responder ao indomável, chamar a sentença da selva, reinaugurar o vivo em liberdade. Bastaria chamar a selva de selva para que o anonimato da vida se desse. Hospedar o indomável, ter em casa um animal selvagem, seria fechar um acordo sem termo, firmado na coragem de ir sob a condição de pertencer ao não pertencimento, compreender o não entendimento, cultivar o terreno, exigir do risco a cautela, preservar-se nas dobras restantes de um contorno em fuga. “Se houver empenho em dar ao que escapa a fatal argamassa da coerência, o sofrível valor da exatidão e do controle, a confiança num parentesco qualquer, afastamo-nos do grácil risco do que ensina o *não-saber*. Não será a escrita de Clarice”, pergunta Roberto Corrêa dos Santos, “um grande ‘manual’ dessas ‘lições’?”⁶⁹²

Sim, não se trata de somar fatos, termos e frases para apreender um todo bem amarrado, dirigido, obedecido. Com o animal selvagem, hospeda-se também o “grácil risco” da experimentação e uma “vitalidade provinda do não saber”⁶⁹³. A linha criadora pode estar encarnada na organicidade da palavra, do desenho, da melodia, de um movimento corporal. Seja qual for sua natureza de linguagem, uma *linha-cria* traz consigo a inquietude como princípio, as intensidades moventes e as pulsações que recuam, nelas mesmas, para “além do inaugural. Em vez de pautar-se pela procura do novo, aproxima-se – para olhar cada vez mais – da matéria simplesmente existente”⁶⁹⁴.

Fazer um trato com aquilo que se tem é habitar e hospedar, ao mesmo tempo, o traço descontínuo dos começos, é “olhar cada vez mais” por uma aproximação incessante

⁶⁹⁰ LISPECTOR. Como tratar o que se tem. *A descoberta do mundo*, p. 121.

⁶⁹¹ LISPECTOR. Como tratar o que se tem. *A descoberta do mundo*, p. 121.

⁶⁹² SANTOS. *Na cavidade do rochedo*: a pós-filosofia de Clarice Lispector, p. 12.

⁶⁹³ SANTOS. *Na cavidade do rochedo*: a pós-filosofia de Clarice Lispector, p. 49.

⁶⁹⁴ SANTOS. *Na cavidade do rochedo*: a pós-filosofia de Clarice Lispector, p. 49.

e digressiva, é jogar o jogo que as crianças ensinam: fazer, desfazer, refazer. A única regra da construção é que os escombros são chances. Em cada chance, há um alcance criado. Em cada criação, alimenta-se a voracidade de ir. “Para dar começo, é necessário estender a mão”⁶⁹⁵, constatar que, por debaixo de todo medo, há um gesto habitual e verificar, sob os hábitos do corpo, uma nudez recém-nascida. Talvez seja preciso aprender com as pulsações sem dono e encenar a graça do recomeço, pois “a gente se engana e pensa que é a gente mesmo”⁶⁹⁶ que está começando. Ter aquilo que se tem é descobrir a razão das urgências, fazer repousar a nudez do corpo e dar de comer ao que tem fome. Nada mais óbvio. Para se manter a “sentença de nascimento”⁶⁹⁷, é preciso ter apreço pelas condições imprevistas implicadas no que é viver sem rédeas: é preciso intimidade com a errância, “é preciso não ter medo de criar”⁶⁹⁸, enredando, minimamente, numa “forma fraca”⁶⁹⁹, talvez, o cavalo indomável, que, assim, põe um corpo em movimento, a caminho.

Em “Não soltar os cavalos”, Clarice escreve:

Como em tudo, no escrever também tenho uma espécie de receio de ir longe demais. Que será isso? Por quê? Retenho-me, como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e me levar Deus sabe onde. Eu me guardo. Por quê e para quê? Para o que estou eu me poupando? Eu já tive clara consciência disso quando uma vez escrevi: “é preciso não ter medo de criar.” Por que o medo? Medo de conhecer os limites de minha capacidade? Ou medo de aprendiz de feiticeiro que não sabia como parar?⁷⁰⁰

É com medo mesmo que se vai? Seria necessário escutar o temor como aliado (e algoz) do chamado e o chamado como destino? Seria preciso dar ouvidos ao apelo irresistível? Seria o caso de contrariar o contorno, romper as paredes constrangidas e escavar um labirinto, abrindo o deserto de uma perdição? Seria melhor perder-se em liberdade do que se encontrar numa prisão? Seria o medo apenas o presságio murmurante de um desastre espontâneo? Seria prudente suspender a ruptura em marcha? “Para o que

⁶⁹⁵ SANTOS. *Na cavidade do rochedo*: a pós-filosofia de Clarice Lispector, p. 32.

⁶⁹⁶ LISPECTOR. Não soltar os cavalos. *Para não esquecer*, p. 64.

⁶⁹⁷ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 34.

⁶⁹⁸ LISPECTOR. Não soltar os cavalos. *Para não esquecer*, p. 64.

⁶⁹⁹ LABANCA. *A mais*: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos. p.17.

⁷⁰⁰ LISPECTOR. Não soltar os cavalos. *Para não esquecer*, p. 64.

eu estou me poupando?”⁷⁰¹ Não é possível responder senão “ficando desassossegada”⁷⁰². O chamado talvez se expresse no desassossego, e o desassossego talvez se torne o devir cavalo da escritora. Se o animal do começo é um modo de ir, se ele repousa à espreita, se entra em recusa, se projeta o passo, se dobra o salto, se avança em fuga, se deriva adiante, se ensaia o tropeço, se recua no êxito, se responde no rincho, se arrasta a distância, se assume o faro, se eriça a crina, se abre o ventre, se conserva o chamado, se teme a partida, ele cumpre a chance rara de que *algo* aconteça.

Em “O que é o que é?”⁷⁰³, Clarice escreve: “O único modo de chamar é perguntar: como se chama? Até hoje só consegui nomear com a própria pergunta. Qual é o nome? e este é o nome”⁷⁰⁴. Mantendo a formulação de Clarice, e trocando os termos da equação, podemos dizer que: o único modo de perguntar é chamar: como se pergunta? O único modo de começar é perguntar: como se começa? E as respostas seriam: pergunta-se e, imediatamente, começa-se. O questionário do começo poderia se arrastar ao infinito, embora começar seja um ato instantâneo: ele finda e se lança como um relâmpago, mal se percebe e já se está na reverberação da coisa, no faro da trajetória, nos fios dispersos pelo meio, no dom do recomeço.

O texto “Era uma vez”, publicado por Clarice no volume *Para não esquecer* e transcrito integralmente a seguir, é um interessante exemplar de começo, não apenas porque no título consta a fórmula inicial das narrativas infantis mas porque ele começa pelo meio.

Respondi que gostaria mesmo era de poder um dia escrever uma história que começasse assim: “era uma vez...”. Para crianças? perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com “era uma vez...”; eu as enviava para a página infantil das quintas-feiras do jornal de Recife, e nenhuma, mas nenhuma, foi jamais publicada. E era fácil ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também. Mas desde então eu havia mudado tanto, quem sabe eu agora já estava pronta para um verdadeiro “era uma vez...”. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? agora mesmo? Seria simples, senti eu.

⁷⁰¹ LISPECTOR. Não soltar os cavalos. *Para não esquecer*, p. 64.

⁷⁰² LISPECTOR. Bichos. *A descoberta do mundo*, p. 332.

⁷⁰³ LISPECTOR. O que é o que é? *A descoberta do mundo*, p. 199.

⁷⁰⁴ LISPECTOR. O que é o que é? *A descoberta do mundo*, p. 199.

E comecei. Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito:

“Era uma vez um pássaro, meu Deus.”⁷⁰⁵

Como começar? O enigma da criação é abordado a partir do que seria apenas a lembrança de uma conversa. E o começo emerge como tema, encenando um empenho retrospectivo acerca das primeiras tentativas e fracassos que ela própria, Clarice, personagem-escritora, teria experimentado nos processos de escrever e publicar. A despersonalização da escrita no corpo do texto pergunta: como se começa a escrever? Por onde começar? Onde há começo no processo da escrita? Começa-se, por exemplo, pelo que parecia ser apenas um relato, o atrito dos termos arrastando os fios de uma questão em órbita, de uma cisma que faz escapar o problema relatado, de uma ruptura que liberta a perplexidade fabuladora, de uma linha que se escreve em sobrevoo: “Era uma vez um pássaro, meu Deus.”

Essa parece também uma sentença que se basta no começo, cujo desdobramento, o relato possível, involui para seu início revelador e assustado, impossível, sustado – a história está suspensa. O fim é o começo do novelo, que, de novo, é seu fim. Tudo se passa em uma sentença apenas, em que nada factual propriamente se passa, mas a perplexidade de que o pássaro – a sentença – a frase – é, apenas é, sem nada nos contar, sem nada predicar.⁷⁰⁶

Em *Na cavidade do rochedo*: a pós-filosofia de Clarice Lispector, Roberto Corrêa dos Santos aborda o enigma do começo e a condição em fuga da matéria criadora: “Estejamos todos talvez no tempo certíssimo do começo. Pois o começo das coisas sempre parecerá faltar; e não adianta ansiedade, pois a incompleta inteireza relaciona-se a esse estado de todos os começos”⁷⁰⁷. A confiança vai sendo fiada, criada, das tentativas ao recomeço, da impostura ao rés da experiência, da posse ao abandono da rédea, da chegada à chance de partir “em direção aos exercícios do corpo sobre os corpos das coisas”⁷⁰⁸.

⁷⁰⁵ LISPECTOR. *Era uma vez. Para não esquecer*, p. 17.

⁷⁰⁶ LABANCA. Carta pessoal acerca do texto “Era uma vez”, de Clarice Lispector. Belo Horizonte, 13 de fev. 2017.

⁷⁰⁷ SANTOS. *Na cavidade do rochedo*: a pós-filosofia de Clarice Lispector, p. 72.

⁷⁰⁸ SANTOS. *Na cavidade do rochedo*: a pós-filosofia de Clarice Lispector, p. 34.

“O corpo, para começar, tem de abandonar-se, lançar a tinta, o lápis, os dedos abruptamente. Deixar assim que as palavras levem o corpo.”⁷⁰⁹ A arte do improvisado com aquilo que se tem é provada entre a errância e a cautela, na escuta dos imprevistos percussivos, no uso dos instrumentos, no preparo na trama, na articulação das mãos, no amor ao bom uso do corpo. Tudo o que participa da obra é um recurso e um modo de ir: a urdidura armada, a armação tecida, o tecido feito, a feitura enredando os fios até que o medo de ir desata: é com medo mesmo que se vai. Atando, rompendo, suturando uma matéria em obra da qual se poderia dizer – move-se aí um começo. Escreve Kunichi Uno, em “A gênese de um corpo desconhecido”:

O começo é uma questão sempre complicada. Como começar? Já que quando você começa, se não há nada antes de você, você não pode sequer começar, mas se já existe alguma coisa antes de você começar, você não pode verdadeiramente começar. Em resumo, você não consegue nunca começar qualquer coisa que seja, é sempre um outro que começa. Um outro que você ignora começa antes de você, enquanto você não existia ou quando você ainda não sabia que algo começava. Você nunca pode dominar o começo.⁷¹⁰

Mas é possível acolher a angústia de partir sem saber como e habitar o inacabado que se abre de erro em erro; compor uma prova da experiência com as linhas da própria ignorância; autorizar-se ao risco e “sentir o desamparo de estar vivo”⁷¹¹ na incapacidade de tecer os limites do corpo; sumir na emergência imersiva do meio como quem se torna um lugar que mergulha; saltar sobre a densidade da água, afundar, deixar subir à tona a coisa criada em sua condição de autonomia e estranhar a autoria – isto foi feito por mim? Apenas uma possibilidade a menos entre tantas por se fazer. Pois, embora as coisas feitas pareçam surgir do nada, sabemos: é nesse mesmo nada que nadamos.

Em “Grandeza”⁷¹², Waly Salomão escreve: “as coisas surtem do nada / e do já feito e do nada / as coisas surtem e do já / feito pelos outros homens / e do nada e do já feito / por mim as coisas surtem do nada / e do já feito pelos outros / homens e do já feito por”⁷¹³. A indeterminação do “nada”, de onde as “coisas surtem”, não impõe o sentido de

⁷⁰⁹ SANTOS. *Na cavidade do rochedo: a pós-filosofia de Clarice Lispector*, p. 32.

⁷¹⁰ UNO. *A gênese de um corpo desconhecido*, p. 65.

⁷¹¹ LISPECTOR. *Clarice Lispector: encontros*, p. 30.

⁷¹² SALOMÃO. *Babilaques: alguns cristais clivados*, p. 24.

⁷¹³ SALOMÃO. *Babilaques: alguns cristais clivados*, p. 24.

coisa nenhuma, mas de *alguma coisa* em curso, de um entremeio inquieto e revolvido, atravessado “pelos outros” movimentos, imperceptíveis e notáveis, estranhos e comuns, incluindo o “já feito por mim”. Interceptar essas forças de passagem é tomar parte de um fluxo realizador que não pertence a ninguém, mas faz reverberar as iniciativas do “já feito pelos outros”, reinaugura o “já feito por mim”, inacabado e aberto, capaz de engendrar a potência nascente de onde “as coisas surtem”. Por isso, Ela, a criação, também em Clarice Lispector e Louise Bourgeois, mobiliza sua incessante oferta ao recomeço.

Os gestos criadores confiam suas fibras à roca das iniciativas. Fios de começo recomeçam, passam pela arte da tecelagem, estão no giro do fuso, ordenados em meadas, dobrados em novelos, guardados neles mesmos, progressivos e regressos, variando da organicidade compositiva das rendas amadoras ao tecido sintético de um fazer especialista. De todo modo, é importante crer na partida pelo meio. Basta puxar um fio, e o começo se torna um emaranhado súbito. Tecer implica, tantas vezes, o tato e o trato dessa desordem, a desistência de um arranjo perdido e o empenho por desentrelaçar as linhas, salvando a possibilidade do poema entre o ímpeto realizador e o farrapo das tentativas. Cultiva-se o vigor do processo nos gestos de cortar, emendar, fazer nós, arrematar pontas, amarrar os fragmentos, amar o novelo, hospedar a frágil condição de ir e vir, devolver ao fio sua potência inventiva. Ela, a criação, resume-se ao corpo que descansa *em obra* e recomeça pelo meio, no interminável movimento da matéria, na generosidade gestante de fazer, desfazer e refazer.

Ela desfazia o que tecia como oferta ao recomeço

Como chamar-te sem um grito autobiográfico?

Maria Gabriela Llansol

Ao longo do processo da pesquisa, compreendi que a criação como tema, em Clarice Lispector e Louise Bourgeois, não se fixava em uma ou em outra figura, mas povoava a amplitude de suas produções como atmosfera temática. Ora o tema da criação se aliava à teima do nascimento, bastante recorrente em Louise e também em Clarice, ora o tema da criação se tornava o da feitura da obra, espécie de aspecto atemático que a obra parece figurar, sobretudo em Clarice mas também em Louise. O tema da criação passou a protagonizar o empenho da pesquisa. Por isso, “Ela, a criação” acompanha o subtítulo da tese: “*também* em Clarice Lispector e Louise Bourgeois”.

Esta pesquisa acerca da criação produziu uma escrita-novelo. O termo *novelo* designa um amontoado de fio têxteis, envolvidos e enrolados. Em um ateliê de costura, para se gerar um *novelo*, é preciso assumir uma repetição propositalmente espiralada. Para que o giro do gesto componha o condensado do *novelo*, é necessário impor uma variação contínua na direção e no sentido das linhas. O giro repetido produz o ritmo. O ritmo faz nascer uma ordenação, uma espécie de *ritornelo*⁷¹⁴. Ordena-se uma forma de permanência circular, provisória. Um *novelo* é uma provisão material, uma extensão de linha cambiável em trama. Um *novelo* é um corpo em condição de disponibilidade. À espera de qualquer gesto, ele mantém sua extremidade apta a desatar o movimento, mantendo o fio do “começo prosseguindo”⁷¹⁵ em sua condição de recomeço. O *novelo* é a reserva necessária de um tecido por vir. Em um ateliê de costura, resta sempre um *novelo*, um tecido feito, um tecido desfeito, um tecido refeito em um “emaranhado de possíveis”⁷¹⁶.

Há uma relação *enovelada* entre o tema da criação e a escrita desta tese. Uma constatação bastante óbvia me acompanhou ao longo do processo de pesquisa: um desenho ou um escrito não nasceram prontos, precisaram ser feitos na relação criadora

⁷¹⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs*, v.4, p. 100.

⁷¹⁵ LLANSOL. *O começo de um livro é precioso*, p. 1.

⁷¹⁶ PANADÉS. *Desenho corpo porque vivo*, p. 25. [Título do capítulo de minha dissertação de mestrado no qual trabalho com a noção de “linha” na filosofia de Gilles Deleuze.]

com a matéria da escrita, com a matéria do desenho. Os processos de criação das *coisas-artistas* permanecem dissolvidos no corpo mesmo das obras. O processo, tantas vezes, resta como *algo* imperceptível, mas sensível no “condensado de sensações” que a obra é. As linhas processuais atravessam o corpo da obra como “terminações nervosas”⁷¹⁷ da potência criadora de um pensamento. Como abordar essa potência? Como tratar as *coisas-artistas*? O problema da abordagem é, também, uma questão insistente e enovelada ao percurso da tese. O que restaria dizer sobre o problema da abordagem quando, enfim, alcanço o alinhavo final desta escrita?

A abordagem variou imensamente no curso da pesquisa. Quando o avanço simultâneo dos três ensaios que compõem a tese começou a ocorrer, a variação foi assumindo um certo modo de ir, uma constância espiralada, um recurso irregular enovelado ao tema. O novelo do tema conduziu a abordagem ao gesto de começar pelo meio. Este modo de ir precisou, tantas vezes, abrir o bastidor da abordagem. Talvez, para desacelerar a partida produtiva da linha, para devolver a ternura ao gesto, para alinhar os restos a uma condição amadora. A abordagem também aprendeu a cerzir o próprio esgarçamento e a se enlaçar à tessitura da trama para fazer ninhos. A abordagem conseguiu dizer “não” e abordar os nós. Mesmo aqui, nesta abordagem da abordagem, se o empenho acerca desse problema prosseguisse um pouco mais, a escrita poderia, em uma aparente facilidade, converter-se no curso de um novo começo.

A escrita-novelo e sua condição de abordagem conduziram o empenho da tese ao perigo de uma perdição interminável. *O interminável tecido de um corpo em obra* foi, por exemplo, um dos títulos provisórios da tese. Para um simples começo não se perder no perigo de um interminável recomeço, é preciso que ele desista de seguir adiante e se recolha, fazendo recuar a linha à contenção de um não. Para essa aprendizagem, foi necessário recorrer aos ensinamentos de um ateliê de costura: uma costura só pode ser chamada de costura se a linha assumir o não de seu próprio nó.

O acordo da abordagem com obras de Clarice e de Louise se tornou, também, um exercício de ousadia e uma liberdade arriscada. Foi preciso crer no tema da criação, confiar nas linhas compositivas, encontrar uma saída para o problema, aprender um certo modo de ir. Esse modo de ir acerca do tema foi o que gerou a escrita-novelo. Embora o intuito por produzir uma escrita linear e coesa tenha marcado o empenho projetivo da

⁷¹⁷ LABANCA. *Ter terminações nervosas no pensamento*. Texto inédito.

pesquisa, sobretudo em suas etapas iniciais, compreendi, após uma sequência exaustiva de fracassos, que tal intuito se tornara inviável, de modo que a desistência desse modelo fez parte do processo de assumir o tema da criação. A criação como tema gerou, ao mesmo tempo, um vórtice de múltiplas convergências e uma digressão por vertentes periféricas, inclusive para além das obras em questão. Assim se apresentou o caráter envolvente e desafiador do tema.

Enquanto a abordagem se aprofundava em determinado aspecto temático, a matéria da palavra anunciava sua fuga criadora: um poema precisa ser salvo antes que se tenha *algo a dizer*. Nesses momentos não mais vigorava a questão temática, mas uma espécie de liberdade que trazia o tema já incorporado em versos. O processo desta escrita incluiu o trânsito entre um empenho discursivo e um desempenho performativo. “É preciso não se poder dizer algo a não ser em versos. Aí sim, serão – versos. E mais uma coisa: não há versos sem feitiço. (Não enfeitizados, mas de feitiço)”⁷¹⁸, ensina Marina Tzvetáieva. Os versos de feitiço levaram, tantas vezes, a escrita-novelo desta tese a girar em falso. O giro permitiu a intrusão de poemas, e a intrusão de poemas criou um aceleração necessária para que a abordagem alcançasse certas intensidades do *pensar no pensamento*. De certa maneira, escrever versos era um modo de estar à altura do que as obras ofereciam à pesquisa.

Confiar no vislumbre de uma aproximação possível das obras significou, também, tomar distância, recuar, perdê-las de vista. Os emaranhados e as enumerações digressivas produziam ambiguidades e formulações estranhas que arrastavam a abordagem à extremidade de um *não-saber* como seguir. Nesse limite, a escrita parecia tomada por uma força criadora, não exatamente cautelosa e prudente. Em muitos momentos, foi preciso seguir no risco de uma corda bamba até que uma formulação suficientemente estável devolvesse à abordagem um possível recomeço. Foi preciso, tantas vezes, extrair uma possibilidade da impossibilidade, acionar o movimento das linhas, encontrar uma saída pela escrita, puxar um fio do começo pelo meio⁷¹⁹.

O novelo desta escrita começou a se fazer por um acordo de abordagem com o com o *pensamento criador* em Clarice Lispector e Louise Bourgeois, incluindo, desde sempre, uma articulação conceitual com a filosofia de Deleuze. A abordagem é também

⁷¹⁸ TZVETÁIEVA. *Vivendo sob o fogo*, p. 428.

⁷¹⁹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs* vol.1, p. 21.

povoada por outras linhas, aliada ao poema alheio, disponível ao próprio poema. O poema é um problema em abordagem. E, afinal, de quem é o poema? O poema é meu? O poema é dela? De qual delas? Quem são “elas” na abordagem? Elas, da espécie tecelã? Aquelas que recebem “com fios de seda”⁷²⁰? As amadoras do novelo? “Elas, amadoras”⁷²¹ como são, poderiam assumir a autoria encoberta no verso: “Ela desfazia o que tecia como oferta ao recomeço”. Ela, na impessoalidade de um pronome feminino em abordagem, talvez se esconda nos bastidores da escrita. Mas o amor ao novelo se mostra. A abordagem é amadora dos fragmentos e amante da trama. Essa condição amorosa se evidencia no tato das obras e no trato com as obras, na crença da criação como tema de vida e no empenho criador dessa vitalidade atemática, na condição de se estar a bordo e no perigo de ser engolfada pelo mar, na tentativa de localizar a própria posição e na errância assumida como um modo de ir.

O problema de escrever, segundo Clarice Lispector, “é ter de usar palavras”. Esse problema acompanhou a inquietude da escrita que aqui termina, e ganha terminações. Ao escrever, não consigo simplesmente me ater ao assunto da abordagem e discursar impunemente, desconsiderando a evidência de que tenho em mãos a matéria da palavra. Pois, como afirma Clarice, “não se pode pensar impunemente”⁷²². As linhas de uma escrita se enovelam, o *pensar no pensamento* fabrica sua trama, os desejos de realização se tornam “versos de feitiço”. Como acontece nessa passagem de *Água viva* que encena o emaranhado da “coisa” escrita se fazendo:

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes da árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnais desejos de realização, e tudo isso é uma prece de missa negra, e um pedido rastejante de amém: porque aquilo que é ruim está desprotegido e precisa da anuência de Deus: eis a criação.⁷²³

⁷²⁰ LISPECTOR. Lembrança da feitura de um romance. *A descoberta do mundo*, p. 194.

⁷²¹ CASTELLO BRANCO. *Chão de letras*, p. 181.

⁷²² LISPECTOR. *Perto do coração selvagem*, p. 138.

⁷²³ LISPECTOR. *Água viva*, p. 19.

Eis a criação como “tema de vida”, como teima de vida. Eis “o animal chamado escrita”⁷²⁴. Eis o *pensar no pensamento*, fazendo-se ao rés da experiência, levando adiante o que se tem em mãos: uma escrita-novelo teria parte com essa prece.

O tecido da tese precisou assumir a forma de um ensaio ilustrado como modo de ir entre as artes, literárias e visuais, e “um tipo de conhecimento construído segundo modelos da ciência ou da filosofia”⁷²⁵. Talvez porque o gênero ensaio consinta “melhor com o imprevisível que atravessa os caminhos de uma pesquisa, acolhendo a deriva como condição para a irrupção de um começo”⁷²⁶. Escreve Maraíza Labanca:

Como o poeta, em certa medida, o ensaísta também experimenta o peso, a iniciativa e a resistência das palavras, que, no seu texto, se retiram, por vezes, da esfera puramente discursiva. Além disso, o ensaio está imbuído de uma “voz pessoal”, no entanto descentrada, isto é: lançada para fora de si mesma, uma vez que o seu centro nada mais é, segundo Silvina Rodrigues Lopes, que um efeito. Dessa maneira, o centro ordenador ou o centro emissor – o *eu* – desaparece, numa espécie de “subjetividade sem sujeito”, desestabilizando as identidades e mesmo os critérios de gosto. [...] Pois, no ensaio, as categorias afrouxam, as formas enfraquecem. As totalidades se fendem e fracassam, dando a ver as perdas, o heterogêneo e os restos de um atravessamento. No ensaio, ainda, o pensamento não se conclui, mas desestabiliza as conclusões possíveis.⁷²⁷

Dentre os possíveis desdobramentos para este conjunto de ensaios, estaria a construção de um índice onomástico. Esse recurso facilitaria a localização de palavras, variações temáticas e formulações insistentes. Um percurso conduzido pela reincidência de certas linhas poderia inaugurar novos caminhos para a leitura e favorecer o uso do material produzido por esta tese. Seria possível, também, ler os ensaios pela intrusão dos poemas, pelas quebras na trama discursiva, pelo ressaltado dos versos, pelas quedas de amor ao texto, pela *linha-cria* da escrita. O desdobramento mais imediato deste estudo talvez exija o gesto de decompor a integridade da tese, destacando os fragmentos a serem lidos em voz alta, possivelmente em uma sala de aula ou em uma aula a céu aberto, onde a partilha do tema possa reverberar novas saídas criadoras e possíveis grãos de recomeço.

⁷²⁴ LLANSOL. *Causa amante*, p. 160.

⁷²⁵ LOPES. Do ensaio como pensamento experimental. *Literatura, defesa do atrito*, p. 121.

⁷²⁶ LABANCA. *A mais*: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos, p. 22.

⁷²⁷ LABANCA. *A mais*: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos, p. 22.

Cf. LOPES. Do ensaio como pensamento experimental. *Literatura, defesa do atrito*, p. 123.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. *Ideia de prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ANDRADE, Vania Baeta (Org.). *Novo dicionário de migalhas da psicanálise literária*. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2017. Disponível em: <<https://casaescrever.com/2017/01/07/novo-dicionario-de-migalhas-da-psicanalise-literaria>> Acesso em jun. 2017.

ARANTES, Júlia Carolina. *Trasbordamentos de matéria e linguagem: uma leitura da obra de Nuno Ramos*. Monografia. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida: Antonin Artaud*. Trad. J. Guinsburg, Sílvia Telesi e Antônio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. *Evolução criadora*, Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 309-351.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: prints and books*. Website Mantido pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Disponível em: <http://www.moma.org/collection_lb> Acesso em: Jun. 2017.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai*. Trad. Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify. 2001.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: aller-retour*. Áustria: Verlag fur modern Kunst Nurenberg, 2005.

BOURGEOIS, Louise; BERNADAC, Marie-Laure. *Louise Bourgeois*. Paris: Flammarion, 2006.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: recent works*. Bordeaux: CapcMusée d'Art Contemporain, 1998.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois*. MORRIS, Frances (Org.). Nova York: Rizzoli, 2008.

BOURGEOIS, Louise. *La sage femme: Louise Bourgeois*. Murcia: EAV, 2007.

BOURGEOIS, Louise. *O retorno do desejo proibido e escritos psicanalíticos 2 v*. Trad. Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

BRUSCKY, Paulo. *Atenção: cuidado com o vão entre o trem e a palavra*, 2008. Título da obra do artista.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *Chão de Letras: as literaturas e a experiência da escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CASTELLO BRANCO, Lucia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CELANT, Germano. *Louise Bourgeois: the fabric works*. Milão: Skira, 2010.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CIXOUS, Hélène. *A hora de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Exodus, 1999.

CIXOUS, Hélène. *La hora de Clarice Lispector. La risa de la medusa: ensaios sobre la escritura*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

CONRAD, Brigitte. *Grabigouji: à Louise Bourgeois, mon amie*. Paris: Dilecta, 2011.

COSTA, Erick. LABANCA, Maraiza. *Rés*. Belo Horizonte: Cas'a'screver: 2014.

COSTA, Erick. *O rosto negativo ou Notas do limbo*. p.3. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2015/11/01/falando-com-as-paredes-13/>>. Acesso em jun. 2017.

COXON, Ann. *Louise Bourgeois*. Londres: Tate Publishing, 2010.

CRONE, Rainer; SCHAESBERG, Petrus Graf. *Louise Bourgeois: the secret of the cells*. Munique: Prestel, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição. Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Deniel Lins e Fabien Pascal Lins. Ed: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Coord. da trad.: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia v. 1*. Trad. Ana Lucia de Oliveria, Aurélio Guerra Neto e Céline Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 3*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed 34, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, v. 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed 34, 2004.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Clair. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*, Paris, 1988, 1989. A transcrição integral da entrevista *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* está disponível em: <<http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-o-abecedario.pdf>> Acesso em jun. 2017. A entrevista em arquivo audiovisual está disponível em: <<http://filosofiaemvideo.com.br/video-abecedario-de-gilles-deleuze>> Acesso em jun. 2017.

DELEUZE, Gilles. *O que é o ato de criação?* A transcrição da conferência *Qu'est-ce que l'acte de création?*, traduzida por José Marcos Macedo, foi publicada na Folha de São Paulo em junho de 1999. Paris, 1987. Disponível em: <http://escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze_ato_de_criacao.pdf> Acesso em: jun. 2017. Conferência em arquivo audiovisual está disponível em: <<http://filosofiaemvideo.com.br/conferencia-gilles-deleuze-o-que-e-o-ato-de-criacao-legendas-em-portugues>> Acesso em: jun. 2017.

DERDYK, Edith. *Linha de costura*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Intermeios, 2012.

DERDYK, Edith. (Org.) *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Ed. Senac, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Trad. Geraldo Gerson de Sousa. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

DIAS, Bianca Coutinho. *Névoa e assobio*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2015.

DOMINGUES, Daniella. *Continentes, vazios e fragmentos sobre o tempo*. Belo Horizonte: Modular Edições, 2017.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOTLIB, Nádia. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. Disponível em em: <<http://houaiss.uol.com.br/?styp=K&verbete=Portugu%2525ESs>>. Acesso em jun. 2017.

HERKENHOFF, Paulo. *Louise Bourgeois, arquitetura e salto alto*. São Paulo: XXIII Bienal, Catálogo das Salas Especiais, 1996.

HERKENHOFF, Paulo. *Louise Bourgeois: desenhos*. São Paulo: [s.n.], 1997, 39 páginas. Catálogo de exposição, 1997, Centro Cultural Light.

HERKENHOFF, Paulo. *Louise Bourgeois*. São Paulo: [s.n.], 1997, 55 páginas. Catálogo de exposição, 1997, Centro Cultural Banco do Brasil.

INSTITUTO MOREIRA SALES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*. v. 17 e 18, São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KRAISER, Marcelo. *Textos dobrados, imagens impuras*. Tese. (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2002.

LABANCA, Maraíza. *A mais: uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos*. Tese. (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2016.

LABANCA, Maraíza. *Ter terminações nervosas no pensamento*. Texto inédito.

LABANCA, Maraíza. *Aposto*. Comunicação oral, apresentada por ocasião de “Ela, a linha”, encontro de desabertura da exposição de Julia Panadés no Museu Mineiro. Belo Horizonte, 8 de setembro de 2016.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Clarice Lispector: encontros*. Org. Evelyn Rocha. Rio de Janeiro: Azougue, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *O começo de um livro é precioso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I – O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Edições Rolim, 1994.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, Drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A ironia das teorias*. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/cadernos/ironiadateoria>>. Acesso em jun. 2017. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

PANADÉS, Julia Gomes. *Desenho corpo porque vivo*. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Belas Artes: Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

PAULA, Janaina Rocha de. *Cor'p'oema Llansol*. Belo Horizonte: Cas'a'screver, 2016.

PAULA, Janaina Rocha de. *Porque um dia olhei para o azul e me faltou o céu*, s.p. Disponível em: <<https://fiodeaguadotexto.wordpress.com/2014/07/07/companheiros-filosoficos-6>> Acesso em jun. 2017.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio*: políticas da subjetividade contemporânea. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Instabilidade Perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Existe uma estética deleuziana?* ALLIEZ, Éric (org.). Coord. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

RONCADOR, Sônia. *Poéticas do empobrecimento*: a escrita derradeira de Clarice Lispector. São Paulo: Anna Blume, 2002.

ROSSI, Daniel. *Uma reapresentação de Henry Miller*. Tese. (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Araraquara, 2016.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Anna Blume, 1996.

SALOMÃO, Waly. *Babilaques*: alguns cristais clivados. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Kabuki Produções Culturais, 2007.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total*. Rio de Janeiro: São Paulo: Companhia das Letras 2014.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti, 2001.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Na cavidade do rochedo*: a pós-filosofia de Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. Disponível em: <<http://claricelispectorims.com.br/Books/ebook>>. Acesso em: março 2017.

SCHEMBRI, Raquel. *Imanentes ou o que permanence*, 2014. Citação retirada de um texto da artista. Disponível em <<http://raquelschembri.com/portfolio/o-que-permanece>> Acesso em jun. 2017.

SLOTERDIJK, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje*: lecciones de Frankfurt. Trad. Germán Cano. Valencia: Pre-textos, 2006.

STEINBERG. *Reflexos e sombras*, Trad. Samuel Titan Jr. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2011.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SZYMBORSKA, Wislawa. *Um amor feliz*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TSVETÁIEVA, Marina. *Vivendo sob o fogo: confissões*. Seleção, organização e prefácio Tzvetan Todorov. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Martins, 2008.

UNO, Kunichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VAN-GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Trad. Pierre Ruprecht. Rio de Janeiro: L&PM, 2000.

VASCONCELLOS, Jorge. *A filosofia e seus intercessores*. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. Acesso sem jun. 2017

ZOURABICHIVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.