

Escrever, farejar, colher

Moisés Alves

Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

Resumo:

O presente ensaio propõe-se a analisar cenas do romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, a partir de um glossário da arte contemporânea como “sensação”, “clínica”, “território”, “animalidade”, “maquínico”, aliado à intervenção da artista visual contemporânea Brígida Baltar. Nesta perspectiva, o emaranhado textual lispectoriano é tratado como ensaio, manifesto, poema expandido, em que se desdobram conceitos de arte/obra/vida/escrita, construídos por Lispector. O encontro de quem escreve o presente texto e da escritura dessa artista se dá numa encruzilhada, situando esse estudo em uma fratura das fronteiras entre literatura, crítica e pensamento.

Palavras-Chave: clarice lispector; escrita; arte contemporânea; clínica.

Minha maior vivência foi a cura.
— Nietzsche

1. Gesto 1 - escrever

Nietzsche defende, em um de seus livros mais poéticos e, certamente, mais lindos, uma certa indiscernibilidade da filosofia como um campo prático de produção de saúde, cujas zonas e linhas se transformam e desenham modos de existências, pensamentos, reversões e criações comprometidas em fortalecer e afirmar a vida. Para essa situação ser instalada, teremos de retornar, não sem alguma violência, em direção a uma das histórias da filosofia para saquear e trazer à tona escritos, fragmentos, pergaminhos de artistas que lançam no jogo de seus sistemas o próprio viver e tudo aquilo que, com e a partir dele, se expande como a vontade, o querer, o acolhimento do que nos acontece, a alegria transfiguradora, o amor ao que virá (*amor fati*). Uma filosofia assim requer então do filósofo que extraia de si mesmo um médico, ou melhor, uma espécie de potência médica, toda uma medicina própria e singular nascida tanto da intensa alegria até aquela “grande, lenta e prolongada dor na qual somos queimados com madeira verde” (Nietzsche, 1999, p.13), cujo princípio mais notório seja um comprometimento em fragilizar pensamentos tristes, desfavoráveis ao viver.

Tal médico-filósofo não é mais aquele que povoa o mundo entre dialéticas e receitas, e sim, uma certa fúria da natureza, um certo *quantum* de força que inventa outros caminhos para o fabrico de arte.vida.pensamento. Os artistas da saúde estão esparramados tanto nas histórias oficiais de arte quanto fora dos catálogos estéticos, clínicos, geográficos e temporais.

É, portanto, a vida a principal personagem impessoal dos tratados, romances, poemas, partituras, instalações, *happenings*, experimentos científicos e audiovisuais, esculturas, além de toda uma vasta gama de grafismos de artistas vindos desses cirurgias estéticas, “médicos filosóficos” (Nietzsche, 1999, p. 12). Há, na grande história, para o autor da *Gaia Ciência*,

uma aliança terrível da filosofia vista por ele com vetores que tornam doentes corpos e culturas como uma pulsão de morte travestida por um desejo constante de paz, repouso, sentido, vontade de finitude, quando a grande questão deve basear-se na produção de um forte campo da saúde e criação de pensamentos solares, de curvas inesperadas, de canais abertos e na potência de convalescença de um corpo. É tão ampla a multiplicidade dos componentes que dão forma a tal saúde nietzschiana, que ela pode ser alimentada, sobretudo, por aquilo que veio para desmontá-la.

Sem dúvida, Nietzsche inaugura com sua linguagem própria tanto uma proposição quanto um impasse filosófico, uma vez que não será mais possível seguir a partir dele nas questões de arte e pensamento desconsiderando essa aliança, esse tipo de fiação do artista a certo comprometimento com a vida. E assim extrapola a história não apenas da ciência (seja lá o que isso seja), mas as histórias das artes e dos artistas, ao hierarquizar suas necessidades e valor através das aberturas e potências que suas obras possuem em nos vigorar, e não exclusivamente pelos tratos com a língua e sua ornamentação, nem quanto à criação de mundos ficcionais, nem mesmo com a transformação do viver em objeto estético. O que está em jogo, segundo ele, é a tomada e ataque vindos de obras em direção a um corpo histórico e político, e como elas podem alterá-lo, liquescer seus pontos cancerosos, dissolver suas paixões tristes, seus hábitos duradouros, seus apegos, suas aspirações ao fim e outros afetos não mapeados que paralisam nossa máquina de existência cotidianamente, impedindo-a de abrir uma porta. Vencer invernos. Dançar com invernos alojados em algumas partes nossas. Levá-los à exterioridade para que a ginga eólica, as várias temperaturas e velocidades dos ventos, possam arrastá-los para outras direções e pousá-los, por exemplo, em um toco de árvore (como assim faz Zaratustra). A produção incessante dessa corrente de ar fresco seria o primeiro procedimento desse artista clínico.

Na lógica dos artifícios, aí aqui lá onde age o médico filosófico, é fundamental *diluir o amargo*, deixá-lo à mostra e aberto a diferentes contágios, esvaziando assim séculos de pensamento em prol de um pessimismo tornado

crônico e constituinte do humano, uma ausência de fé no presente e um elogio ininterrupto a estados enfermos como finalidade de todo ser vivente, a dor como recurso de aprofundamento para um estágio de aperfeiçoamento dos grupos. Guerra, portanto, a essas filosofias medianas, nos diz Nietzsche, destinadas ao indivíduo médio, baixo, burguês. Guerra, portanto, ao excesso de racionalidade não erótica, que desmagnetiza nossos corpos, sem fogo alto que objetiva e domestica o que não cessa de fugir dos comandos científicos, subjetivos, sociais, estético-políticos, das expectativas, das interpretações que expulsam a própria vitalidade dos acontecimentos.

Para propor esses contragolpes ainda necessários, em séculos de filiação com forças fracas, é preciso escrever com martelo, pincelar com martelo, atuar com crueldade. De fato, em Nietzsche, a dor aprofunda, entretanto, em seu vocabulário, essa ação não se conecta com a descoberta de um sentido ou verdade. *Aprofundar* trata-se, antes, da abertura de fendas, polinização de superfícies, distensão de buracos, além do ponto determinante que diferencia tal filósofo da saúde de qualquer outro: trazer ao fora cantos, zonas não exploradas e experimentadas na língua, no timbre, na cor, uma espécie informe de forças anônimas. Posto que a questão dessa clínica não é necessariamente a negação da dor, mas modos que temos para transfigurá-la em imagem, em artifícios, e isolá-la provisoriamente nisso que chamamos de modos de fazer arte. Tal clínica propõe-se a verter os acontecimentos *em luz e flama* – transpor um estado em formas. O artista de tal clínica faz de cada saúde percorrida uma ética, uma filosofia prática, driblando dialéticas:

A nós, filósofos, não nos é dado distinguir entre corpo e alma, como faz o povo, e menos ainda diferenciar alma de espírito. Não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de objetivar e registrar, de entranhas congeladas – temos de continuamente a parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino, fatalidade que há em nós. Viver – isto significa, e também tudo o que nos atinge; não podemos agir de outro modo” (Nietzsche, 1999, p. 12-13).

Apesar de poder estar separado em longos e curtos espaços-tempos, língua e nacionalidade, há toda uma *rede clínica* que se tece por meio da arte, e faz com que essas distâncias se dissolvam, produzindo inesperadas alianças entre obras e artistas. Clarice Lispector participa em absoluto e a partir de sua singularidade, de uma zona muito vibrátil de artistas que fazem da criação um espaço de potencialização do viver, ainda que para isso exercitem-se em mídias distintas ou pontos de contaminação entre elas, para que tal pacto se cumpra. Não importam quais suportes. Para nós, como artista dessa teia estético-política chamada de arte contemporânea, ela institui algumas proposições, alguns pactos de criação e atitude. Para tanto, ela põe em primeiro plano alguns estímulos e procedimentos – gestos clínicos – para erguer sua clínica:

2. Gesto 2 - farejar

rastreando como um animal territórios onde nossas forças possam ampliar-se e não ser reduzidas. Essa ação de farejo torna-se certamente numa atitude presente em seus textos: A personagem do romance G.H., a exemplo, vasculha e entrega-se anarquicamente ao inesperado e desconhecido. Mais uma vez, é uma zona de experimentação que se vê proposta por todos os lados de sua narrativa: abra a porta e veja e entre, nos diz a todo instante Clarice. Avocar o faro como modo de conduta é, sobretudo, assumir-se como herdeiro de tecnologias sensoriais em atuação bem antes de nosso nascimento, nossos delírios, nossos lamentos, nosso poder de historicização, nossos encontros afetivos e linguísticos. Farejar, em Clarice, o que não é senão ir ao encontro do que se quer, daquilo que surge consciente ou inconscientemente como uma exigência. É fato que constitui uma espécie de *política animal* em todo canto de sua narrativa – há sempre personagens indo ao encontro de alguma coisa, de algum corpo, de alguma pequena revolta – ainda que não saibam exatamente o quê, instaurando entre elas e espaços,

entre elas e afetos, um *sim* às forças de atração soltas em todos os lugares, deixando-se guiar por elas.

Para além de um procedimento, o faro possui uma poética, já que age na rotina; toda rotina para Clarice é uma forma de alguém mostrar sua relação artística com a vida, daí sua permanência em terrenos aparentemente banais, conhecidos, imanentes. Tal atitude de *ir no faro* não se trava com e por uma finalidade: ativa-se o repertório que se tem, o possível de se ter e, à sua própria maneira, segue-se em frente. Esta é a solidão: haver de ir sem sequer a companhia de uma mão qualquer, uma mão-guia. Há tecnologias sensoriais de movimento raramente estudadas. Além do faro, guiar-se pela distração, tremores, arrepios, imagens inapreensíveis, pequenos surtos e outros princípios dessa política animal. De bicho sobre a terra. A ação de farejo demanda que se abandone imediatamente o que a artista chama de *antigo medo pequeno*, que impossibilita e paralisa as movências; que se entre então, que se faça a passagem em direção ao campo aberto de uma *falta de medo, do medo de uma falta de medo*. Talvez seja esta sua insurreição: *alargar a falta de medo*. Em Clarice, as políticas espalham-se, crescem, mudam sutil e radicalmente de forma nos contatos das coisas umas com as outras. É urgente ampliar essa zona de arte e vida, aqui, acolhidas sem distinção. É necessário ser capaz de realizar esses atos ínfimos, mínimos, assumindo a lógica crua dos processos, intocada na maioria das vezes.

Nesta perspectiva, poderes de corpos e espaços teriam de se tornar e de antemão serem considerados pelas suas capacidades de entrega, de recusa, pelo poder de atração e arrebatamento. Quanto mais uma matéria vibrátil puder ser farejada e farejar, maior sua vocação clínica, sua potência de reversão. Apropriar-se da linguagem para Clarice constitui paradoxalmente um dos estratos dessa ação animal, pois há de se ter ferramentas para ir em busca da matéria-prima, o objeto de desejo: a realidade, a abertura de outras realidades possíveis de serem habitadas sobre a terra. Quanto mais um corpo apropria-se dos recursos inventados, mais animalesco, aberrante e irreconhecível se torna, uma vez que a linguagem impõe forçosamente a alteração das formas, afetos,

situações, histórias. À medida que se fareja, mais o humano se desrealiza, convocando a vinda de outros recursos, povos, territórios e procedimentos, proposições para viver o comum entre nós.

Vale ressaltar um depoimento de sua amiga Olga Borelli, narrando um retorno de Clarice à Europa, especificamente a Paris, após muitos anos sem visitar essa cidade. Planejada a viagem de quinze dias, retornam as amigas às pressas para o Rio de Janeiro (dois dias depois), sob a constatação de Clarice de que seu *satélite* emperrara fora do corte tectônico, dos corpos e das montanhas do Rio de Janeiro, seu modo de captar alguma coisa ficara frágil. Capturar sensações compõe, nesta teia, um terceiro gesto clínico, uma vez que envolve o emaranhado de forças com o qual o corpo entra em relação.

Ora, o que seria esse satélite, senão um reconhecimento das possibilidades reais que nossas vidas têm de alargar-se ou de restringir, de verem afuniladas suas aptidões, encontros, perspicácias, delírios a depender de onde estamos instalados? Esse faro é uma estratégia que precisamos aperfeiçoar, regressar, involuir a essa razão de animal, aos saberes intuitivos, conquistá-los cada vez mais a fim de fortalecer nossa rede de relações, com os mundos diversos (biológicos, minerais, eólicos, cósmicos, de ficção) que habitam a terra. Clarice sabe que a vida é exercida e desdobra-se sobre terrenos, territórios, ondas magnéticas, faixas, lugares intervalares, rotas marinhas, espaços restritivos, *squares*, linhas flutuantes e descontínuas, fibras óticas, zonas invisíveis e delirantes.

É assim que encontramos e fundamos coreografias para ocupar e povoar esses lugares de trânsito, não somente de pessoas e máquinas, mas de afetos, seres de ficção, de possíveis, de zumbis, de fantasmas, de fenômenos, sobre as muitas populações informes ao redor, sob, dentro de nossas cabeças. Farejar é, antes de tudo, tomar um território qualquer como uma toca. Ao entrar no quarto, a personagem G.H. depara-se com toda uma trajetória e inscrições de modos de vida até então insuspeitáveis, ali no *quarto minado*, nessa espécie de esconderijo entranhado em seu apartamento, nesta zona cinza que a leva a estar em situação de exílio, como se fosse um exilado dentro de casa.

G.H. fareja rastros de existências cujas marcas e registros foram deixados em todo lugar, desde os aromas ao pensamento pictórico, vivo na inscrição na parede. Clarice propõe que tomemos posse daquilo que nos perde, ganhando em contrapartida a delícia de reinventar nosso território e socavar nosso terreno. É nessa moeda que G.H. devolve o espanto para aquilo que veio para desmontá-la. A reconstrução de uma outra sensibilidade é o ponto alto de resistência que podemos atingir como procedimento micropolítico.

3. Gesto 2 - servir-se de

O que importa é o modo que fazemos uso de um dado acontecimento. Usar o ato de perder requer procedimentos e práticas de artista, diz Clarice Lispector. Transformá-lo em objeto, em peça de uma maquinaria. A perda é uma máquina, pois põe em atividade circuitos, gestos, pensamentos, altera o modo que um corpo se apresenta no mundo. Em vez de encontrar um sentido (explicações e causas), maquinar o acontecimento afasta-nos da noção transcendente e da busca de respostas finais e uma verdade, e nos pede que façamos algo com isso. Esse termo compõe um possível vocabulário de arte contemporânea e esbarra em outro vindo do campo da filosofia: o *maquínico*. Em *Proust e os Signos*, Deleuze (2010) toma o *maquínico* como uma luta contra os procedimentos do logos, do órgão, do organon, como se chegasse a hora de cuidarmos mais do funcionamento que operam, independentemente, nas ditas organizações, nas sensações, no mundo. Por exemplo, assim como um afeto, uma obra-de-arte *x* ou *y* funciona ou não funciona em/para nós.

Nota-se um elogio aos modos que nos servimos do que acontece, em vez de nos deixarmos ser usados sem complexidade pelo acontecimento. Ao debruçar-se nos romances proustianos, ele saca dali uma certa operação, o funcionamento de *três máquinas* que compõem o processo de criação do escritor d'*Em busca do tempo perdido*. A primeira é um conjunto de objetos parciais, fragmentos sem totalidade, vasos sem comunicação, cenas compartimentadas, como se cada linha/traço/nota fosse uma pulsão, uma

forma de vibração, um calafrio erótico. Quando os blocos de significações desmoronam, dão lugar a uma multiplicidade de estilhaços e caos. Somos então levados a tomar posse do acontecimento como obra e torná-lo uma imagem preciosa, um tipo de energia que não podemos abrir mão, que não podemos dele escapar. Aí, a obra-acontecimento alcança sua plenitude ganhando o sentido que queremos lhe garantir segundo seu funcionamento. Fico pensando como podemos reconfigurar a *máquina de desaparecimentos*, operá-la afirmativamente, deslocando-a das cadeias subjetivantes, de nosso nome e endereço ao impessoal caótico.

Servir-se de propõe a abertura de pequenas comunidades, povoada por um número indefinido de viventes que estejam comprometidos a usar poeticamente aquilo que lhes atinge. Ao criar e, portanto, alterar ou reduzir essas vivências, ao repensá-las criticamente, essas multidões compostas por emaranhado indefinido de corpos, esses pequenos grupos de *maquinadores* inauguram outras possibilidades de habitar a vida. É neste sentido que presenciamos uma passagem ou uma ranhura do afetivo para o político, ou ainda, a maneira que instâncias ditas íntimas e privadas são assumidas como proposições políticas, extensões de lugares abertos, da vida pública. *Servir-se de* é, antes de tudo, uma proposição performativa, de ação. Diante de um banquete, é necessário que saibamos utilizar nossa aparelhagem perceptiva distribuída em partes variadas do corpo. Diante do banquete, vale a fome, a ousadia, o ataque. O vivo serve-se sem cansaço do vivo. Alguns artistas da chamada arte contemporânea juntam-se em aliança para a partilha da oferenda, seja ao incitar a participação do outro, envolvendo-o na teia, seja para compartilhar um processo, seja para auxiliar, propor, experimentar, rasurar, apagar a própria obra. oferenda.alimento, ou apenas para distribuir panfletos. Ou apenas estar presente, estar presente como atitude política e artística. Ou uma forma de estetizar o político, as políticas.

Como podemos, na medida do possível, tomar a perda, servir-nos dela não como uma parte integrante de nossa existência, mas uma espécie de força erótica, afetiva e química que pousou temporariamente em uma de nossas

vigas, fez dali um terreno e, como tudo que pertence ao círculo aberto do tempo, está condenado por sua vez também a desaparecer. Os muitos tempos pousados em muitas partes de nosso corpo – cada parte possui uma idade distinta – os afetos que ali fizeram pouso, como destituí-los, desnomeá-los, através de quais procedimentos podemos abrir mão de sua propriedade, assumindo cada um como mais uma força, um estranho capital estético, cadeias soltas nos espaços e que a partir de encontros e relações, algumas delas arranjam um jeito de atravessar atingindo-nos inesperadamente, exatamente na casa-do-amor-a-dois, na casa-de-criação, na casa-de-maternagem, na casa-de-língua, na casa-de-nação. As ruínas já compõem por si mesmas uma forma, uma escultura. *Servir-se de*, eis uma proposta ética e artística que fissa as categorias do íntimo (o eu doméstico, fechado) e o rearranja num espaço do zero grau, do *anindividual*, do sem pessoa, do *a-subjetivo*, um impessoal caótico (Deleuze, 2010, p. 147). Palavras de Clarice:

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma forma? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa. (Lispector, 2009, p. 12).

Dar forma ao caos, segundo Clarice, não é organizá-lo ou fazer dele uma imagem reconhecível nem tangível, mas criar alguma coisa com ele, a partir dele, maquiná-lo. A *máquina de desaparecimento* trabalha com suas lâminas e outros instrumentos de corte no território onde pousa, que nos juntemos ao trabalho, que sejamos no tabuleiro tanto aquilo que corta quanto aquilo que é cortado. A mão que rasga e a pele rasgada. Esse procedimento clínico faz uso da primeira pessoa, do eu, apenas como instrumento imediato, um sistema de artifícios para que alguém possa tomar posse do leque que se abre ao perder(-se) algo. É uma maneira de afirmá-la dizendo: és minha, és para-mim, embora não me pertenças assim como os ares, as águas, as línguas, os desejos, as nuvens, as temperaturas dos espaços, as raças; *tudo para-mim* surge como um gesto, um procedimento nietzschiano de *afirmação*, conforme vimos.

Tal produção de um impessoal caótico desconsidera tais máquinas como destinações e, sim, pulsões que rolam no espaço-tempo bem antes de nosso aparecimento e que sobreviverão depois de nós. Sim, é verdade, a máquina de fazer desaparecer atua em sigilo máximo e apresenta-se de improviso entre dois amantes, dois corpos, entre um corpo e um campo de pensamento, entre um órgão e outro, entre um corpo e um espaço, entre uma placa e outra. A máquina atua no *entre*, no *in-between*. Caso seja composta de sonoridade, certamente é de samba e jazz. Em total gesto de improviso. Põe-se sempre no jogo da relação, nesse ponto onde atravessam forças emaranhadas.

Nós e Clarice sabemos da dificuldade de ler perdas e ganhos por meio de uma ótica totalmente dessubjetivante. Talvez seja porque afetos – aquilo que nos atinge – e as emoções – o que, a forma em que pomos para fora – estejam demasiado comprometidos com um nome próprio e a trajetória individual da pessoa. Talvez possa haver multidões que digam *A emoção não diz eu, Os afetos não dizem eu, Os acontecimentos não dizem eu* (Didi-Huberman, 2014, p. 30), embora, conforme vimos, assinamos em nosso corpo a concretude e potência elétrica da passagem deles. Dizemos isso porque há foras bem mais amplos que passam e compõem e transformam a teia bioquímica, histórica, social, cultural que nos contorna. Aquilo que sinto, sinto mesmo, mas tal sensação/emoção/afeto é mais antigo que meu eu individual. Não sou o primeiro que vê alguma coisa antes tomada como necessária, aqui no sentido de vital, como uma rede para além do ele/ela, não endereçada essencialmente a alguém. Mas o que chega deve de algum modo ser acolhido.

Em belíssimo ensaio, Didi-Huberman (2014) apresenta a emoção como uma moção, um movimento para o exterior, mesmo que oblíquos, para um outro (seja quem for esse outro) para uma esfera pública, sempre vinda de uma teia apreendida nos documentos da cultura (narrativas, gestos), signos passíveis de serem reconhecíveis por outrem. Podem ser entendidos como fósseis, pois possuem uma história longa, bem anterior ao seu pouso, pelo modo que transitam em nosso corpo, daí a impossibilidade de colarmos totalmente neles. Mas podem ser tais signos tomados como uma travessia,

uma passagem que circula através de cada um de nós. Cabe ao artista da clínica fazer a emoção escorrer, desagregá-la, desvencilhá-la da gente para que não entupa as saídas, os canais, os fluxos, a porosidade da carne. Por este motivo, Clarice toma a escrita como uma mecânica, assim como físicos a compreendem: poética do equilíbrio e do movimento da matéria, a depender das forças lançadas umas nas outras. Vale então ressaltar que o gesto clínico diz respeito até aonde vai a força de um corpo em mover-se e responder artisticamente ao que acontece.

A emoção não diz *eu*: primeiro porque, em mim, o inconsciente é bem maior, bem mais profundo e mais transversal do que o meu pobre e pequeno “eu”. Depois porque, ao meu redor, a sociedade, a comunidade dos homens, também é muito maior, mais profunda e mais transversal do que cada pequeno “eu” individual. Quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer – bem ou mal – conforme o caso – a emoção de cada um (Didi-Huberman, 2014, p. 15).

A segunda máquina refere-se a uma espécie de ressonância – pois é preciso haver uma habilidade em acionar nas imagens dadas pelos espaços, pela memória, pelas obras – forças de extração e interpretação. O jogo seria pôr em relação tempos distintos, daí a produção de um efeito disjuntor e de ruptura com nossos elos subjetivos. Que uso você tem feito daquilo que chega e desfaz seus sistemas de encaixe e organização, daquilo que vem para desmontar uma forma, seus desenhos, suas estratégias de defesa? Engana-se aquele que acredita que perder já vem pronto. Freud aprende com textos literários do final do século XIX como corpos erguem, cada um e à sua própria maneira, modos de desencaixe, de desembaraçar-se, formas de distanciar-se abrupta ou sutilmente, provisória ou definitivamente de espaços políticos e afetivos (Santos, 1999, p. 21). As zonas de maciez necessárias para a vida desdobrar-se. Usar a perda na mesma medida ou mais violentamente em que ela nos usa, sinalizam artistas da clínica. Palavras de Clarice: “Ainda não pressinto o que mais terei ganho. Aos poucos, quem sabe, irei percebendo” (Lispector, 2009, p. 19).

Como se fosse uma performer, Clarice ergue uma proposição: que levemos à cena e com o próprio corpo uma reversão: *Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei* (Lispector, 2009, p. 19). Há determinados encontros que são possibilitados apenas através da desorganização, ou seja, de uma desilusão, da queda, do desaparecimento de uma paisagem e de hábitos, e é exatamente por perdê-los que deles nos aproximamos e novos mundos se abrem. Tal aproximação refere-se ao ato de reerguer o vivido ou, segundo Clarice, *reviver*, isto é, deixar que algumas ocorrências retornem. Ocorre que no romance *A paixão segundo G.H.* essa atitude de arqueólogo em *espalhar os restos, tramar com as ruínas, a partir das ruínas, forjar o vivido* em direção ao presente, requer primeiro a afirmação da desmontagem. Volta-se a atitude de arte contemporânea mais para operar com o possível, com o que já se encontra à mão, mexer mais com as gambiarras do que engenhar, erguer, verticalizar. Torna-se tal ação impossível caso não se traia o vivido, caso não o ponhamos sob ameaça de traição, ficcionalizando-o, uma vez que nem todas as experimentações entregam-se a narrativas.

Pergunto ao texto como lidar então com tal tensão. O texto responde: *ao reviver* transpassamos o ato de lembrança, pois se trata de não somente reproduzir e repetir, e sim *criar o que aconteceu* – eis um soco de Clarice – pois é através da criação que podemos capturar a realidade, isto que a todo instante foge do que somos e onde estamos. A realidade só não escapa quando delineada em arte, ou seja, quando adulterada, falseada, deslocada, quando em plena encenação. Se vista de perto, essa frase clariceana – *criar o que aconteceu* – é estranhíssima, límpida e espantosa. Daí a necessidade de Clarice em *fazer a palavra*, como se a língua que usamos e que nos usa ainda estivesse por ser inventada ou não tenha sido suficientemente abandonada ou gasta, deixada em processo de inacabamento. *Fazer a palavra* é proposição-guia para artistas da clínica.

Cada vez mais é necessário pensar a perda desatada de uma história pessoal, mas como um fenômeno dos povos, dos encontros, dos acasos todos, pensar o que exatamente perdemos no objeto perdido (que alegria, que cela,

que tipo de prazer) os efeitos, o que flameja e se abre tanto *para aquilo* que perdemos e conseqüentemente se perdeu de nós; qual mundo podemos desdobrar a partir dessa sucção da terra, de nossas horas e sobretudo o que pode um corpo fazer com isso, ou melhor, qual, segundo Clarice, seu volume de fome face a. Atrita-se esse *quantum* de energia sem distinção nos corpos. Uma perda não encontra somente uma subjetividade, um “eu” pleno ou macerado como assim querem os modernos, mas um ponto nosso desconhecido, alguma coisa em nós a-consciente, indomesticável, uma espécie de terceiro elemento, um número entre o par e o ímpar, essa fissura por onde atravessa tudo que não se entrega aos comandos, nossos fantasmas, uma coisa vibrátil não nossa, mas que passa por nós, não sabemos nomeá-la. É impossível.

Sim, trata-se de lançar a vida da personagem num processo tortuoso de experimentação, pois G.H. não domina os circuitos e estruturas da perda. Afinal, como ensinar alguém a perder? Em contrapartida, a lógica dos experimentos, conforme vimos, situa-se no *ir fazendo, ir nos fluxos, saber ler os fluxos*, seguir. É o que se expõe no romance. Daí os cursos fortes de arte contemporânea, dados pelas próprias obras, considerarem registros, derivas, rascunhos, anotações e vários outros suportes e gestos distintos de grafia como partes integrantes e legítimas, seja de obra interessadamente *crítica-crítica* ou de uma *crítica-de-artista*, pois figuram como rastros de um processo.

Bem mais afeita à variação do que as lógicas do linear ou descontínuo, como se pode ingenuamente pensar ao ler os atos de escrita curto-circuito de Clarice Lispector, a ação da perda obedece à dimensão do variável. Perder e ganhar não são de fato a mesma coisa, nem sequer provêm de um mesmo acontecimento, de uma unidade. Contudo, podemos compreender tais ações como variantes umas das outras, como se fosse um ganho que muda tanto de forma, delira potentemente, desdobra-se, atinge os próprios limites até achar o ponto no ganho que se transforma e já se mostra como perda. A variação rasura procedimentos de leitura erguidos sobre binarismos: se é isto ou aquilo. Perde-se tanto, e não há nenhuma tragicidade nessa afirmação caso saibamos

trabalhar rente a ela, que podemos chegar a um ponto cintilante de enunciarmos: ganhei uma perda.

É o que surge devido a uma interrupção, a um descarrilamento, que se agrega ao trabalho do artista vinculado a tal clínica. Não desperdiça absolutamente nada. G.H. utiliza-se do desenho encontrado na parede, do traço do carvão ao que nela provoca.

Sustentar o insustentável. Jamais pressupor o que é a vida do outro, jamais investir nos vínculos obrigatórios, livrar-se do telos, resistir às intervenções espetaculares, visíveis demais, prescritivas. Resistir a reinventar a roda, apenas fazê-la girar em outra direção, mesmo que se chegue a um ponto de arrebatamento do encontro. Por vezes é preciso largar uma situação, deixar de querer salvar e ser salvo, desistir do arremedo para que algo seja possível. Sustentar a suspensão, a deriva em vez da oposição, a infiltração em vez da intervenção, deixar o campo aberto em vez de apostar nas edificações (Pelbart, 2016, p. 288-289).

Clarice trata a perda como uma usina sempre povoada de sobras, de hábitos, de cheiros, de gestos. Onde mais, senão nas artes, podemos ver um corpo deixando-se perder, sendo perdido, perdendo, afinal, quem ensina quem a perder? Sabe-se que perder é plural, povoado com muitos graus e variações de intensidade, não ocorrendo do mesmo modo de um corpo a outro, de uma cidade a outra, de uma geração a outra, cada um desses marcadores exigem mecanismos de uso distintos para fazer vir a obra; e *aquela que perde* torna-se inevitavelmente um outro. Clarice/G.H., no entanto, ensina-nos que quem perde, seja lá o que for, perde primeiro uma ilusão. Palavras de Clarice:

Mas desilusão de quê? Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema. No entanto se deveria dizer assim: ele está muito feliz porque finalmente foi desiludido. O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo? Terei que correr o sagrado risco do acaso (Lispector, 2009, p. 11).

Grandes estudiosos da força dos afetos como Clarice possuem, à sua maneira, *clínicas de artista*. O termo não é novo. Vem de Roberto Corrêa dos Santos, poeta inscrito na arte contemporânea, sua zona de atuação onde exerce, sem cessar, aberturas clínicas/filosóficas/políticas de *saúde*, a partir do

manejo com a palavra encenada através de inúmeros livros-de-artista, de poemas críticos, grafismos, conversas públicas, performances em que são flagrados e testados os poderes de reversão do corpo, materialização dos planos de intensidade, a capacidade de plasmar os impulsos, poder de disseminar, de gargalhar, mover-se nos nomadismos, no querer-agir, utilizar-se dos inconscientes, grafar o heterobiográfico (o sem pronome), sentir, pesquisar, intuir, atuar, *ampliar os meios de uso dos surtos de alma* (Santos, 2016, p. 16). Certamente, esse artista estica as fendas abertas por Clarice, talvez nossa primeira ou a mais explícita artista da clínica na recente história da arte no Brasil. Talvez. Muitos escritos degenerados de Roberto agem como setas, desbloqueadores para que venha um campo de criação vazado em muitos pontos, através de tratos outros com a escrita, cujo princípio esteja na invocação das forças alheias, desdobrando sem distinção tanto amorosidades quanto revoltas.

Que não se confunda a clínica como aquela outra institucionalizada comprometida com o controle e a disseminação de patologias ou promoção de cura, trata-se antes, de espaço de pensamento ético, não terapêutico. Pode haver obras e artistas clínicos terríveis quanto à força em expor um corpo desfazendo-se: Sarah Kane, Lars Von Trier, Thomas Bernhard, Virginia Woolf. Podemos reinventar uma minihistória da literatura e de outras artes nossas e de outros a partir dessa noção.

Nesta perspectiva da *clínica* considera-se mais saudável o ato de *gastar a perda*, situá-la num suporte, perder um pouco dela, bem aos poucos, diariamente, sem feri-la demais, sem negá-la, deixar a perda ir embora. Transformá-la, como diz Drummond, em *um retrato na parede*. Para pendurar o retrato na parede, é preciso muito trabalho, é necessário fazer obra. Marguerite Duras (1986), implacável: *o dia seguinte está aí*.

Essa noção do fracasso como dispositivo de criação nas artes contemporâneas leva os artistas do presente a fazerem uso do que, no ato de experimentar, desgoverna-se, ganhando trajetória inesperada. Daí, e ao seu jeito, G.H. entende que perder dificilmente mata um corpo, mas sim uma forma

nossa atual, que, à proporção que se desmonta, dar-se-á lugar a outra coisa que vem vindo, que virá. Experimentar o desorganizar-se não tem a ver necessariamente com uma teleologia, à espera que no fim do jogo haja um sentido ou explicação. O encontro de fato ocorre, mas numa espécie de grau zero, com e a partir de um enorme vazio.

É que não há nada a ser achado ou perdido de uma só vez: o jogo instaura-se no *ato de ir perdendo* e ao mesmo tempo *ir encontrando outra coisa*. Isto se deve porque é preciso que a clínica e seus modos ativos acolham em seus compostos teias do que for mais quebradiço, seja ela uma aglutinação de pequenos fracassos, de um fracasso junto a outro, somado ao outro. Podem erguer levantes, esses acontecimentos produzidos dentro de terríveis silêncios e tocaias, e quando eclodidos, mostram-se muitas vezes indomáveis. Cumpre-se ir fundo no fracasso até o ponto de, nele, capturar sua força, para, nele, no fracasso, movermo-nos. Clarice dá cursos em romances, contos e crônicas sobre esse procedimento pensando acima de tudo os desencaixes, as descosturas, os tombos, as quedas. As potências chãs.

Não está Clarice de fato interessada no sentimento ou sentimentalidade que as culturas ali classificam e se reconhecem, identificam seus estados, mas sim em elaborar estudos. Perde-se alguma coisa. É hora então de ir fundo na perda. Vasculhá-la. Destrinchá-la. Não cair na armadilha de *perder a perda*, seja de uma forma, um espaço, um aliado. É mesmo uma fórmula de criação pavorosa. Plasmar em escrita os modos que essa força naquele corpo se processa. Personagens de Clarice parecem ser leitoras de Borges: perde-se, mas não sabemos o que se ganha com a perda. Preocupa-se, pois, na intensidade dessas forças sobre determinados corpos. Estranhamente, sem nos lançarmos nesta voragem, não conquistamos uma alegria.

4. Gesto 4 - fazer abrigo

G.H. depara-se com um impasse diante do qual parece impossível atravessar. Desse impasse não resta outra alternativa senão instituir com ele

outra relação: torná-lo aliado. Lembramos da obra *Abrigo* (1996) da artista e performer carioca Brígida Baltar, que se apropria da parede de sua casa, abrindo nela um buraco do tamanho de seu próprio corpo e servindo-se dele simultaneamente como obra e casulo público. Em vez de manter a parede como um limiar, a artista trabalha junto a, com, transformando-a em espaço de acolhimento e criação, num abrigo ocre e oco, num buraco vertical e vivo, como se fosse uma escultura perfurada.

O quarto de G.H. localiza-se no fundo do apartamento, como de costume em Clarice, há em todo fundo uma saída, ou melhor, o próprio fundo já é a saída, nem que seja a de serviço: “Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados” (Lispector, 2009, p. 36). O quarto possui muitas variações de intensidade, ora um quadrilátero de branca luz; na outra ponta, penumbra, um espaço de vazios, suporte para objetos perigosos, um oco criado, além de parecer estar desatado da moradia. É forte essa noção no romance de que tudo o que vive não ocupa nenhuma posição de subordinação, corpos e espaços estão seccionados, como se o quarto conquistasse sua independência da casa, uma terra dispersa, sozinha com sua própria disposição, paisagem, hábitos, naturezas:

Parecia estar num nível incomparavelmente acima do próprio apartamento [...] Fascinada pela certeza do ímã que me atraía, eu recuava dentro de mim até a parede onde eu me incrustava no desenho da mulher. Onde, as medidas ainda eram as mesmas, eu sabia que nunca passara daquela mulher na parede (Lispector, 2009, p. 37).



Figura 1. Brígida Baltar, *Abrigo*, 1996. Foto-ação, projeção de slides, vídeo 40 x 60 cm. Fonte: BALTAR, Brígida. (2010). *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Circuito.

Brígida Baltar (Figura 1) desloca o vazio do corpo e o incorpora na parede, assim como a auxiliar de G.H., Janair, desenha seu tríptico em tamanho natural, a carvão: um homem nu, uma mulher nua e um cão. Essa imagem ferve na parede do quarto, ocupando um espaço. Até que ponto pode

um corpo caber dentro do próprio impasse com o qual se defronta, *caber na parede*, transformá-la em passagem de microdesejos, abrir um lugar na casa onde apenas sua pose, seu jeito, sua postura, caibam?

No entanto, no lugar de pensar apenas uma clínica, é necessário não perder de vista os *fluxos clínicos* dessas obras e como estão comprometidas em inventar saídas, abrir campos, sustentar e ampliar os possíveis. As duas artistas pensam cada uma à sua maneira a sensação histórico-política do *desamparo*, de estar de repente como um desamparado diante das coisas. O desamparo compõe um possível vocabulário do contemporâneo e para ser nele criticamente desdobrado, devemos antes tomá-lo como força criadora, dispositivo de criação, sobretudo após a derrocada e conseqüente reinvenção de noções como pátria, família, trabalho, ciência.

Estar em desamparo é sobretudo um efeito de políticas com as quais todos nós somos confrontados, dado que cada vez menos laboratórios científicos com suas robóticas, engenharias genéticas e fotografias cósmicas parecem não dar respostas suficientes à emergência e ampliação da vida. Brígida e Clarice inventam para si um território erótico, força de atração e, sobretudo, sustentam o viver que sobre ele se desdobra. Sustentar o que se faz é tão relevante quanto realizar uma ação. Há os que agem, mas não conseguem sustentar o feito. G.H. e Brígida esculpem, trabalham com formas brutas. *O que fazer de sua solidão* transforma-se numa micropolítica da delicadeza, investida por uma multiplicidade de personagens da clínica de Clarice.

Clarice constrói, assim como Brígida, abrigos, sendo todos eles muito amplos, torcidos, com material bem frágil. Mas, de fragilidade em fragilidade, de um medo a outro, desdobra-se uma força e uma coragem. Seja o buraco na parede, seja a limpeza de um quarto aparentemente limpo, as personagens que povoam tais espaços (quarto, parede) abrem do jeito que podem zonas alternativas, paisagens, tomando para si toda a responsabilidade pelo desacolhimento do mundo. O mundo acolhe do jeito que pode muitos desabrigados, desajustados, apátridas para fora de algumas normas e

medidas. Tomar a responsabilidade por esse estado, assumindo-o como condição de quem tem um corpo, sinaliza que estamos diante de propositores fortes de arte. Ambas conhecem o ponto de uma certa micropolítica ao posicionarem o desamparo como condição fundamental e de interesse coletivo para que sujeitos, do jeito que podem, deem seus saltos.

A sensação do desamparo surge tanto da própria condição de se ter um corpo, do seu desgaste, mas muito mais pelo desmoronamento das noções que sustentaram as vigas e índices ainda em operação na contemporaneidade. A constante erosão de estruturas tradicionais garante aos viventes no início do século XXI a sensação de estarem diante de grandes ruínas. Brígida reunirá o pó vindo das paredes fissuradas e construirá em outros momentos outras formas com as sobras, distribuídas ao longo da própria casa, fará obra com aquilo de uma desimportância absoluta. Que não sejamos mal entendidos, o abrigo de Brígida Baltar não é uma metáfora para a casa: o abrigo serve como uma forma de reversão, modo que o corpo apropria-se daquilo que veio para aniquilá-lo, delineando para si uma liberdade possível, uma vez que assume e é a partir de então único responsável pelo seu cuidado, pelos descuidos, pelos buracos, por preencher afirmativamente as horas de sua vitalidade. As horas que passam e arrastam a todos.

Penso em como podemos destituir esse afeto de um polo negativo e transformá-lo em alegria, naquilo que Spinoza (2010) sinaliza como capaz de aumentar a força de ação de um corpo. As paixões alegres são, segundo o pensador, o esforço para o qual todo corpo está naturalmente inclinado, a depender daquilo com o qual instaura uma relação. Acontece que a alegria é produzida à medida que escolho e desenho uma cartografia dos meus encontros, e, sobretudo, quando me faço consciente das afecções que atingem meu corpo, levando-o à uma perfeição maior ou menor. Conforme vemos, a alegria torna-se um afeto político e que deve ser cada vez mais politizado por artistas e obras contemporâneas, visto que ela, a alegria, compõe formas de vida. Sítios institucionais, aparelhos de burocratização do viver, terrorismos

econômicos e midiáticos, banalização da potência amorosa são maneiras de diminuir a ação dos nossos corpos.

5. Gesto 5 - colher

Use as coisas ao seu redor/ Esta chuva leve/ lá fora, por exemplo/ Este cigarro entre meus dedos/ Estes pés em cima do sofá/ O som distante de um rock-and-roll/ a Ferrari vermelha na minha cabeça/ a mulher trombando/ bêbada, na cozinha.../ Traga tudo para dentro/ use tudo (Carver, 2017, p. 131).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baltar, B. (2010). *Passagem secreta*. Rio de Janeiro: Circuito.
- Carver, R. (2017). *Esta vida*. Trad. Cide Piquet. São Paulo: Ed. 34.
- Deleuze, G. (2010). *Proust e os signos*. Trad. Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Ed. 34.
- Duras, M. (1986). *O deslumbramento*. Ana Maria Falcão. Trad. Rio de Janeiro: Nova fronteira.
- Lispector, C. (2009). *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco.
- Nietzsche, F. (1999). *O caso Wagner*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pelbart, P. P. (2016). *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: Ed. n-1.
- Santos, R. C. (2015). *Cérebro-Occidente / Cérebro-Brasil: arte/escrita/vida/ pensamento/ clínica/tratos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Circuito, Faperj.
- Santos, R. C. (1999) *Modos de saber, modos de adoecer*. o Corpo, a Arte, o Estilo, a História, a Vida, o Exterior. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Santos, R. C. (2016). *Sobre o quanto-de-pergunta uma obra é capaz de produzir*. Rio de Janeiro. Revista Solettras – Entrevista. n. 32.
- Spinoza. *Ética*. (2010). Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica.