

PABLO VINÍCIUS DIAS SIQUEIRA

***O BAILE DE ESGRIMAS*: REFLEXÃO SOBRE
A IRA E O DISCURSO COLÉRICO EM CLARICE
LISPECTOR**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Junho/2013**

PABLO VINÍCIUS DIAS SIQUEIRA

***O BAILE DE ESGRIMAS: REFLEXÃO SOBRE
A IRA E O DISCURSO COLÉRICO EM CLARICE
LISPECTOR***

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras:
Estudos Literários, da Universidade Estadual
de Montes Claros, como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em Letras –
Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Junho/2013**

S618b Siqueira, Pablo Vinícius Dias.
O baile de esgrimas [manuscrito] : reflexão sobre a ira e o discurso colérico em Clarice Lispector / Pablo Vinícius Dias Siqueira. – 2013.
127 f.

Bibliografia: f. 116-124
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2013.

Orientador: Prof. Dr. Élcio Lucas de Oliveira.

1. Literatura brasileira - 2. Lispector, Clarice, 1920-1977 – *O baile de esgrima* - Estudo. 3. Discurso colérico – Ira - Reflexão. 4. Filosofia. I. Oliveira, Élcio Lucas de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Reflexão sobre a ira e o discurso colérico em Clarice Lispector.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada **O BAILE DE ESGRIMAS: REFLEXÕES SOBRE A IRA E O DISCURSO COLÉRICO EM CLARICE LISPECTOR**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários **Pablo Vinícius Dias Siqueira**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Elcio Lucas

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira – (Unimontes)

Rita de Cássia

Profª. Drª. Rita de Cássia de Almeida Castro (UnB)

Rita de Cássia Silva Dionísio

Profª. Drª. Rita de Cássia Silva Dionísio – (Unimontes)

Telma Borges da Silva

Profª. Drª. Telma Borges da Silva
Coordenadora Adjunta do Programa de Pós-Graduação em
Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 21 de junho de 2013.

Para Thaise Diaz, poeta, leoa, revolucionária, *wonderwall*.

AGRECIAMENTOS

Escolhi fazer mestrado em estudos literários por que amo literatura. Sou escritor e me encanta tanto o prazer incomparável da ficção quanto o labor melado e melancólico, no meu caso, da exegese do texto inventado. Tratava-se de um sonho. Mas ao logo da feitura desse estudo, fiquei sem saber qual era ao certo o lugar do sonho nesse tempo de agora. E do tempo em si, esse valor convertido em capital, em dinheiro. O poeta, mestre em perder tempo e dinheiro, calado feito cinema mudo pergunta-se: Existo? Faz tempo que não sonho, existo? Agradeço, pois, a quem sonhou comigo e perdeu tempo apostando em mim nesse exato momento de semi-escuridão:

Thaise Diaz, Evantuir Dias e Thaynara Dias companheiros de fartura e carência. Eu, que sou uma criatura da sombra e do frio, seria ainda menos não fosse, respectivamente, o sol e a partilha do eros do conhecimento, o *sense of humor* e a ajuda nas essências e nas vaidades. Obrigado a Santerina Antunes de Oliveira, bruta flor do meu cafezal, que sempre exigiu de mim firme conduta e demasiada paciência, dando em troca “o de comer” e frases de arpa, versos, nomes de contos e preciosas epígrafes. E alguma dor de cabeça...

A João Virgílio Siqueira Neto pela importância e vontade de diálogo.

Agradeço ainda a João José Aguiar, por todas as formas de incentivo.

Ângela Dias pelo carinho, cuidado e generosidade.

Flávio Antunes, que sempre me deu “a grande medida do silêncio”.

Marcia Tiburi, pelo acolhida, generosidade intelectual rara e *Girl Power* por telepatia: muito obrigado, amiga!

Sou eternamente grato a Biblioteca Municipal Antônio Teixeira de Carvalho (Montes Claros - MG), de onde, desde os 9 anos de idade, eu saio sempre com um livro diferente e volto um homem mais diferente ainda.

Muito obrigado também a toda equipe do Mestrado em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes).

E de todo o meu coração eu agradeço ao programa de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que proporcionou esse estudo e também momentos cósmicos de autoconhecimento, de libertação e auto-estima! Tornei-me um homem melhor com a ajuda de vocês. E por isso peço para que compreendam o incentivo à pesquisa no Brasil como uma missão de amor.

RESUMO

O presente estudo compromete-se a pensar e dialogar sobre questões estéticas a partir da obra de Clarice Lispector. Em diálogo, literatura e filosofia acompanham a paixão da ira, ora em queda, ora em ascensão, pensando e repensando o que dela é dito por filósofos como Sêneca e pela própria Lispector, culminando na apresentação de um discurso motivado e pautado pela raiva, o discurso colérico. O contato direto com o exercício do pensamento e da paixão leva esta pesquisa a refletir ainda sobre os paradoxos nos textos estudados e sobre a relação entre *pathos* e *logos*, pontuando, nesse sentido, os símbolos que envolvem elementos de oposição real ou aparente, afastando-se das ideias e pensamentos binários e dicotômicos e aproximando-se de uma investida dialética.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira, Tradição e Modernidade, Clarice Lispector, Ira, Filosofia.

ABSTRACT

This study undertakes to think and create a dialogue into philosophical aesthetic issues from the work of Clarice Lispector. Speaking as equals, literature and philosophy walk along with the passion of anger, sometimes falling, sometimes rising, thinking and rethinking what is said about rage by philosophers like Seneca and Lispector herself which culminates in the presentation of a motivated and guided speech by anger, the angry speech. All direct contacts with the exercise of thoughts and passions leads this research to reflect further on the paradoxes from Lispector's work mentioned and still the relationship between pathos and logos, questioning in this sense, the symbols involving opposition elements really real or only apparent and going away from dichotomous ideas and binary thoughts and getting closer and approaching an dialectic investee.

KEYWORDS: Brazilian Literature, Tradition and Modernity, Clarice Lispector, Anger, Philosophy.

*Vi uma nuvem pequena
coitada da minhoca
acho que ela não viu.*

Clarice Lispector

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

UM EXERCÍCIO DE OCLUMÊNCIA

1- CAPÍTULO I

Da escuridão e seus atalhos: o aspecto negativo da ira.....37

1.1 A indústria do sangue.....46

1.2 Adeus, minha amiga: Banner e o abismo filosófico.....54

2- CAPÍTULO II

Amar é permitido: o discurso colérico e o aspecto positivo da ira.....64

3- CAPÍTULO III

O baile de esgrimas: a dialética entre logos e *pathos*.....86

CONSIDERAÇÕES FINAIS – O CÚMPLICE DO MISTÉRIO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NOTAS

INTRODUÇÃO – UM EXERCÍCIO DE OCLUMÊNCIA

*Para Marcia Tiburi, que da versos a minha poesia
e de quem meu pensamento quer sempre mais.*

Em memória de Hipátia (355-415).

O tear de pedal que herdei de Cassandra, em pedaços que dobram o número das tramas, ardendo na própria urdidura: era a dádiva derradeira. Com permissão, já me desfiz de todos os mimos com que fui agraciado, por empatia. Os timbres de Calypso. A voz de Poseydon. O escudo inverso, feito das tranças de Medusa. O sangue triplo de Hécate. E o beijo que Atenas me soprou dentro da garganta.

A travessia da escrita precisa ser feita sem a ajuda direta dos deuses. Carrego comigo, deles, o que minha memória carregar. Agora, conto comigo. Antes de mais nada, sou escritor. E sou poeta. Qualquer ajuda ou sorte, se vier, virá dos meus versos-orgasmos de pernas abertas, abrindo parágrafos. Minhas frases febris salivando sobre o que é absoluto. As máscaras que uso forçado e as máscaras que eu mesmo escolhi, agora, são o outro – o motivo real para diálogo e entendimento. A razão seria um monóculo sobre um falso brilhante. E qualquer coisa que eu escreva, outra estrela cravada no xador da noite. Aos atentos, o capítulo de um ensaio.

Abro mão, portanto, do que é dom e dádiva para conseguir trazer conquistas. E sigo por terra, a pé, o rastro pensamento. Tudo aqui é obra da razão, essa que é, e por ser, sabe que não se basta. É assim de tal modo que tanto “a imaginação é solidária à racionalidade”¹ quanto o *pathos* também é. A razão é uma potência de elaboração cuja nascente é o silêncio. Onde um autor cala certamente é onde entra, pois pode entrar, a minha fala. Escrevo assim: na pista do silêncio de escritores e filósofos. Quando comecei a ler Sêneca, primeiro filósofo a me apresentar as questões da ira, fui imediatamente apresentado pelo próprio estóico ao silêncio que compunha seu manual de conduta ética, *A ira* (1937). E o silêncio de Sêneca, assim como o que ele diz sobre a ira, era tão contrastante quanto o silêncio e a raiva de Clarice Lispector. Nietzsche, o bem-disposto, em *Assim falou Zaratustra* ensina os dois grandes segredos da narrativa: silêncio e escrever com sangue próprio.

E eu fiz exatamente assim: escutei o que havia de silêncio e o que fora silenciado e escrevi com meu próprio sangue todos os pensamentos que estão aqui.

¹ TIBURI, 2011, p. 03.

O escritor sabe do que fala. O filósofo fala do que sabe. Escrevo um ensaio e não posso apostar somente no que eu sei. No entanto, não é imprescindível em nada que eu abandone minha maior conquista, minha própria escrita, para que eu passe a falar do que eu sei. E eu não sei sobre o que é certo. Eu sei sobre o que é. Isso é certo.

Ao longo de dois anos de pesquisa, justamente pelo meu engajamento com a palavra (falo de engajamento sem pudor e sem barreiras), cansei meus pensamentos com o descaso, com os mandos mascarados de ordem e com o profissionalismo de zumbi, querendo devorar minhas ideias. A minha relação com a palavra escrita, tão anterior a essa pesquisa, jamais foi considerada durante esses dois anos de trabalho, por quem deveria ser: o estado e a sociedade dentro das relações específicas com as quais tal pesquisa se dispõe e se constrói. O “Reproduzi-vos” atingiu também o campo da pesquisa como ordem. Então há excesso, automatismo, fome, muita fome, e esse monte de dissertações e teses sem mãe e sem pai, entulhadas em uma mesma estante-orfanato e ninguém jamais as adota. Ficam lá, amontoadas e sem saber de onde vieram e o que são.

E uma das melhores ferramentas que se dispõe à escrita é a identidade. Uma ferramenta que se constrói enquanto é usada e que provoca o imprevisto decisivo e “o imprevisto verbal é, acima de tudo, um exercício existencial”² e o desejo de identidade guarda a identidade de tal desejo. Essencial, portanto, ir além da aparência e do aparente. Então, por mais que a afiada técnica sobre a anatomia da lírica moderna ou a visão microscópica sobre o corpo do texto se fizesse invulgar em saudosas aulas tal como o diálogo fosse motivo de brinde apenas para que não se morresse de sede, ainda assim o conhecimento ficava acolerado ao limite do alerta. Não é apenas a bestialidade que ataca. O pensamento também avança e tem razões – e não instintos – para mostrar os dentes grandes e morder.

Mas o que eu senti em dois anos de pesquisa, viajando para congressos em diferentes cidades, no interior e nas metrópoles, conversando com diversos alunos de mestrado, foi que adestraram a literatura e filosofia. E colocaram-nas atrás de grades, algumas inclusive curriculares. Por isso, agora, na academia, um lugar sem tesão, homens e mulheres comem ração de pensamento.

² NUNES, 2009, p.211.

Mas eu – eu sou um homem com tesão. A academia perdeu o contato com o risco. O pensamento acadêmico, atualmente, é oriundo de uma covardia teórica que, por medo de se assumir errado unicamente quando for caso, tornou-se um perpétuo viciado em acertos. Não se pode errar na academia. E isso foi o que mais me assustou. E com toda a decepção do mundo, parecia que eu estava em uma igreja. Crucifixos, crucificados e dogmas dependurados por todos os lados. Já pensou?! Eu já sabia que a doença capital havia se instalado. Mas perceber que há um fundamentalismo religioso edificado sobre a palavra e sobre o pensamento dentro da universidade, além de confirmar, definitivamente, a distância que eu mesmo cavarei do que prontamente se impor como sagrado, me feriu me humilhou e eu me senti violentado, de verdade. Pois outra vez, aquilo que não podia jamais ser questionado estava com força e montando o próprio exército, assim como o cristianismo que invadiu a Grécia antiga.

Porque se eu quisesse ficar repetindo amém, ao menos as paredes dos templos são mais silenciosas. É terrível saber que meu texto era alvo – é alvo – de um parabolano colecionador de pedras.

Outra coisa: eu sabia também dos homens e mulheres que fazem dos bancos uma religião. Esses mesmos, e outros, fazem da religião um capitalismo. Eu só não sabia que esse mesmo tipo de cálculo era aplicado à “alta matemática”³ que são a literatura e a filosofia. O pensamento cujo objetivo é atingir uma resposta exata e definitiva a partir de problemas exatos e definitivos, intencionado à santa certeza que se impõe concreta como uma lápide, o epitáfio e sua morte – esse pensamento eu o abandonei nos presídios disfarçados de escolas públicas sob a ferrugem das grades curriculares. Eu o abandonei na graduação que me deu um diploma demoníaco, um diploma que caiu.⁴

Eu queria o insolúvel. Eu queria sentir o esforço inútil germinado na Terra da Solidão pela ausência de argumentos que a espantosa beleza da complexidade causa. Queria e quero. Desejo mais que tudo o que paira acima do “eu sei”. Pois quando se quer mais, sim, é bem fácil “concluir que dois e dois são quatro à sombra duma figueira, queria era ver alguém puxar linhas e outros segmentos, fechar rigorosamente um círculo, demonstrar enfim um teorema em plena fogueira do inferno”.⁵ Eu queria exatamente, como meu próprio tema revela, flambar preposições, lemas e corolários

³ LISPECTOR, 2005, p. 124.

⁴ Sou graduado em Comunicação Social com ênfase em Jornalismo. Refiro-me aqui ao jogo apolítico que levou a não obrigatoriedade da formação acadêmica para formação jornalística.

⁵ NASSAR, 2001, p. 68.

sobre as chamas que bebem do meu corpo-palavra, minha palavra-sangue, o mesmo sangue que surge em cada frase tatuada em minhas costas.

E eu queria o inferno, também. Queria um “laboratório de inferno”,⁶ porque nessa pesquisa infernal eu acharia esperança, posto que o “inferno não é a tortura da dor! é a tortura de uma alegria”⁷ e assim, enquanto eu penso as questões que eu puder pensar, em alegria infernal, quem sabe eu pudesse também dançar, pois eu sei dançar – e há quem não saiba! Eu sou libra e áries, vento e fogo. E a dança, lua em peixes, é a minha água ardente. É na dança que eu fico de fogo e portanto no pensamento, pois, “certamente, em primeiro lugar, pensar é um fato lúdico, a filosofia é a dança do pensamento, a dialética é uma coreografia espantosa”.⁸

Eu quando danço sou o rútilo mais inédito: sou um “Portinari *red*”. E meus movimentos guiam o que cria em mim à descoberta de gestos que transformam o nada em conceito e eu então experimento uma das formas mais intensas de prazer: o pensamento – que em mim explode em um gozo roxo, púrpura e violeta de matizes escuros e brilhantes. Agora mesmo, parei de escrever, seguro do meu pensamento, para dançar *Paris nights/New York mornings* da cantora britânica Corinne Bailey Rae, canção do álbum *The sea* (2010). *Think about it*, da também britânica Melanie C, me toma por completo e aparece em disco de nome gêmeo ao de Rae, *The sea* (2011).

Dançar me é tão inevitável quanto pensar. Pensar é tão bom e divertido – o corpo esgota-se na alegria –, quanto dançar.

Mas queriam que eu ficasse parado. Sem pensar, portanto. O tempo inteiro considerei ordens, licenças e leis e segui cronogramas, normas e regulamentos – que davam em mais cronogramas, normas e regulamentos – pois provaria que sei não ser avesso em orgânica reação de rebeldade e ainda que sou capaz de entender que há, mesmo no campo do conhecimento, homens adaptados. Eu mantive o respeito.

Pesquisar é um problema que implica em resoluções – resolver-se consigo mesmo certamente é uma questão primordial – e incógnitas. Mas não pode jamais implicar em obrigação, algo que se impõe ao des-gosto de um querer sem desejo, que move, no fim das contas, um título. Pois nesse sentido, na academia, os problemas tornam-se obrigações diárias, cada vez mais. Pesquisa-se literatura e filosofia do mesmo

⁶ LISPECTOR, 2009a, p. 41.

⁷ LISPECTOR, 2009a, p. 69.

⁸ TIBURI, 2008, p. 166.

jeito que se paga contas de luz e de gás. Pesquisa-se Drummond e Diderot do mesmo modo que se bate o ponto diário e que se viaja ciclicamente nas “férias”.

Eu não tenho problema com isso. E como diria o poeta, faça você mesmo o seu micro tabuleiro enquanto jogo linguístico. Eu te deixo ser e você me deixa ser também, foi assim que aprendi com G.H. desde o meu primeiro encontro com ela, quando eu tinha 16 anos (observe que eu digo encontro e não contato.).

Quando foi que a profundidade tornou-se apenas dificuldade técnica mesmo nos níveis mais singulares de escolha? A pesquisa foi atingida por uma funcionalidade tediosa que barra qualquer novidade que não seja meramente cronológica – e o impacto que surge disso conta com a benção de muitos.

A minha, não. E foi por isso que fizeram uma confusão proposital a meu respeito. Ao invés de constatar minhas pretensões, acusaram-me de prepotente. Isso aconteceu um número razoável de vezes. Não é em absoluto ruim ser pretensioso, quanto mais no campo da pesquisa. O que não se pode é deixar que o saber que se ambiciona, através da luta com a palavra e da conquista da emancipação, chegue ao ponto de transbordar um ignorante poder.

Não vou me estender. Apenas não posso me furtar de um dos pontos que mais compõem esta pesquisa. Pensei a academia enquanto pensava as questões que me guiaram até lá. Eu tive que lutar contra o que me socou e me derrubou várias vezes: o fato de eu me encontrar entre aqueles que talvez “já sejam filósofos sem sabê-lo, e que seus processos de “habilitação” podem fazer com que deixem de sê-lo”.⁹ E perceber que ainda se comete o deslize de se ensinar literatura sem jamais criá-la; assim como se ensina filosofia, sem criá-la, me constrangeu. Ao que parece, a justificativa de que não se pode, através de um processo formatado, ensinar o que se constrói sozinho, trocando de pele e por pele, e estudando o próprio veneno, basta para dizer sempre Não. Isso sequer é motivo, que dirá razão, para sustentar a ideia de médio como ponto de excelência do texto acadêmico, afastando-o do trabalho de criação, esquecendo tudo o que se sabe sobre o ensaio.

O que estou tecendo aqui não se trata de uma crítica local apenas. Eu poderia citar o encontro com vários outros estudantes de literatura e filosofia, em seminários e congressos e afins, de outras universidades, várias delas federais e mesmo de outros estados. No entanto, por bem, é melhor que eu cite alguém que se encontra em situação

⁹ CABREBRA, 2010, p. 09.

acadêmica bem diversa da minha. Alguém cuja formação, completa e ideal, não impediu de partilhar dos mesmos incômodos que eu. Assim, talvez, minhas afirmações não sejam consideradas como juvenis, ou apenas um mero desabafo de um aluno sobre um particular desapontamento. A situação da qual trato nessa introdução é algo notado como problemático não somente por alunos mas por membros acadêmicos já estabilizados.

As questões apontadas por Julio Cabrera em *Diário de um filósofo no Brasil*(Unijuí, 2010) pautam exatamente questões acadêmicas de ordem interna, o modo ditatorial e estéril como a academia cerca as pesquisas e condiciona os pesquisadores, na quase totalidade dos casos. Já nas primeiras páginas, Cabrera, doutor em filosofia e atualmente professor titular no Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília – UnB, com pós-doutorados e estadas acadêmicas na França, Espanha e México, e autor de vários livros entre eles *Projeto de ética negativa* (Mandacaru, 1990) e *O cinema pensa* (Rocco, 2006), ou seja, um profissional acadêmico com lugar conquistado e reconhecido – pois justo esse profissional sentiu-se incomodado com a atual situação no campo de pesquisa acadêmica. Portanto, a questão que toco aqui incomoda tanto a alunos quanto aos professores mais bem qualificados. Não se trata de algo limitado a minha experiência pessoal.

Logo no começo do seu diário, Cabrera afirma que questionar a academia é sempre algo delicado, sobretudo no que tange à forma, ao método, ao que é a pesquisa antes de ser um produto e para além de ser um produto. Quem sabe que é possível fazer pesquisa, pensar e produzir de forma diferente do modelo estabelecido, busca fazê-lo sem impô-lo como única possibilidade. Porém, o modelo corrente não permite outros métodos. Quem considera o modelo vigente o ideal, responde com “objeções mais ou menos automáticas”¹⁰ como se a questão não fosse séria. E mais que notável, para Cabrera é algo “típico da academia adotar arguições-padrão que a totalidade dos seus membros partilha, sem qualquer destaque individual de opiniões ou pontos de vista diferenciados”.¹¹ Tal postura, na qual a maioria é considerada como ponto sólido e o divergente é visto com incomodo e descaso, é ainda pouco debatida e pensada. Na verdade, é silenciada. E é justamente por isso que não se discute a questão: “de fato, o debate não está sequer aberto”¹² e é com tal indisposição que se caminha para total

¹⁰ CABRERA, 2010, p. 26.

¹¹ CABRERA, 2010, p. 26.

¹² CABRERA, 2010, p. 27.

“incapacidade de avaliar alternativas e de ponderar outras maneiras”¹³ de se pensar e de escrever dentro da universidade.

De tal maneira Cabrera observa os limites e as repetições nos espaços acadêmicos que para ele fica evidente, tanto quanto foi para mim, que “um estudante de Mestrado, já se dá conta, após poucas semanas de observar a paisagem, que não poderá pensar fora das normas impostas pela instituição, seja qual for seu talento individual ou a solidez e interesse do que pretendia pensar”.¹⁴ Sobre os riscos de um aluno de mestrado pensar por si mesmo, Cabrera pondera que

aapropriação reflexiva de um pensador por outro dará ao acadêmico toda a impressão de se tratar de alguma “má interpretação”, ou de algum estudo “mal fundamentado”. E é assim mesmo! A leitura heideggeriana de Kant ou a nietzscheana de Spinoza, se vistas como comentários interpretativos, são simplesmente deficientes!¹⁵

A atitude que os filósofos e demais pensadores sustentaram para o desenvolvimento do próprio pensamento, tais como Kant e Nietzsche, é algo que deve ser mantido por quem deseja seguir por uma linha que é possível e viável, sim, dentro do meio acadêmico, sem perda para produção de pensamento e sem constituir um obstáculo para quem deseja seguir por outro viés, como afirma Cabrera. Ao considerar justamente os autores e textos que são louvados e dão base para grande parte das pesquisas acadêmicas, sobretudo na filosofia, evidentemente, Cabrera avalia o que a academia cobra *versus* a postura dos autores cânones para que se entenda porque se deve ler, pode-se comentar e citar, porém, jamais seguir o exemplo criativo. Assim, é minimamente curioso notar que

o aluno Ludwig Wittgenstein não receberia nem diploma de mestre em nossas universidades: ele não revisou toda a literatura relevante, apenas deu uma olhada (muito apressada em alguns pontos) nos escritos de Frege e nos *Principia Mathematica*, e já se lançou temerariamente a escrever o que ele achava dos problemas matemáticos ali expostos. [...] O *Tractatus* apresenta teses sem justificação, quase nunca argumenta, e expõe os pensamentos em forma aforística e fragmentada, às vezes mostrando-se difícil seguir o “fio condutor”. A obra, pois, não segue os padrões de argumentatividade e extração de resultados que se esperaria de uma obra filosófica *séria*.¹⁶

¹³CABRERA, 2010, p. 27.

¹⁴CABRERA, 2010, p. 35.

¹⁵CABRERA, 2010, p. 36.

¹⁶CABRERA, 2010, p. 28.

Curioso e, claro, instigante, ao menos quando se tem o desejo de se colocar em diálogo, mas sem vassalagem, como parece ser a postura de Wittgenstein que não seria o único pensador a ser reprovado pelo sistema padrão atual. O celebrado autor de *Crítica a razão pura*, Immanuel Kant, “tomado como protótipo de filósofo acadêmico”,¹⁷ diante das expectativas universitárias “também seria reprovado numa boa pós-graduação brasileira, pois apesar de ter feito muitas leituras de história da Filosofia, esses conhecimentos sempre vêm à tona, em suas obras, num viés crítico e dentro do seu próprio projeto filosófico”.¹⁸

Os derradeiros exemplos de reprovação em diversas universidades, ao considerar as exigências atuais, são certamente os mais citados e, dois deles, obrigatórios:

a lista dos reprovados poderia aumentar incluindo Aristóteles, que nunca conseguiu especializar-se e escreveu dispersamente sobre tudo (lógica, ética, poética, estética, metafísica, etc., etc.); também Platão, cuja obra filosófica é feita em forma literária, e não no estilo expositivo adequado; também Agostinho e Descartes, que escreveram autobiografias, e assim por diante. É muito raro encontrar um único pensador importante que seja também um bom expositor de outras Filosofias.¹⁹

Tais constatações apenas fortalecem a ideia de que não há um único modo de se pensar e de construir o que se pensa, mesmo na universidade e também com relação ao pensamento qualificado. Será mesmo explicável, de algum modo, que não sejamos capazes de repetir a autonomia de pensamento mas que sejamos capazes de reproduzir história do pensamento sem avançar em nada diferente disso? Não é muito conveniente, para quem prefere refletir historicamente, que haja apenas esse modo de se elaborar uma dissertação ou tese? Ou que quem deseje seguir outra vertente seja mais duramente questionado simplesmente por não partilhar do mesmo ponto de vista?

Como resposta a tais questões, Cabrera observa que

o que as universidades formam são, de fato, especialistas e comentadores, que são formados na estrita medida em que admitem observar normas fortemente institucionalizadas, que devem ser seguidas à risca por todo aquele que, hoje em dia, pretenda desenvolver de maneira bem-sucedida uma carreira universitária. [...] Nesse sentido, as universidades são autoritárias, como temiam os

¹⁷CABRERA, 2010, p. 29.

¹⁸CABRERA, 2010, p. 29.

¹⁹CABRERA, 2010, p. 29.

positivistas, não por existir hoje algum tipo de censura de cátedra ou de ingerência direta do estado ou da Igreja nos assuntos acadêmicos, mas porque a própria comunidade internalizou os mecanismos repressivos. De todas as formas de censura, está é a mais difícil de detectar e combater. Algumas universidades tentam resistir, abrindo espaço para estudos mais personalizados, mais inseridos no contexto nacional, valorizando o pensamento mais aberto, etc., mas com isso elas pagam o preço de serem frequentemente malconceituadas pelos organismos fiscalizadores, não recebendo subvenções, ou sendo obrigadas a se colocarem na trilha da competição para tentar atingir, aos poucos, o “padrão de excelência” das “grandes universidades”.²⁰

Assim, nesse sentido, pode-se considerar que “tanto no desconhecimento da história da filosofia por parte de Wittgenstein quanto no conhecimento que dela tinha Kant, aparecem sempre predominantemente ou a originalidade da abordagem ou a apropriação pessoal desses conhecimentos”.²¹ Portanto, é de se estranhar que a dissertação ou tese ou *paper* possa seguir *somente* como comentário e levantamento de dados, como é atualmente proposto.

Diante de que tamanha escuridão consegue-se ver o “*singular* ato de filosofar”²² como possibilidade de algo que não é sério, responsável e muito menos consistente? Quem deseja proibir a experiência do pensamento como algo que vá além da erudição, necessariamente entende a subjetividade enquanto um mal, a originalidade enquanto uma ofensa, a pessoalidade como afronta, o diferente e o diverso enquanto contramão de um caminho supostamente de mão única.

É preciso mais que deixar saber, insistir com quem se faz de surdo para que ouçam das palavras que nascem da longa e individual relação entre homem e pensamento – como todas as palavras aqui escritas e transcritas – para que não se ensurdeça também – e assim não ninguém ouça mais a voz que vem de dentro. Bem sei que minha voz ainda desafina e fraqueja, mas eu também sei fazer coro com quem considera que

a sensibilidade “pática” (de páthos) com a qual captamos o mundo mantêm relações complexas com os conteúdos veritativos daquilo que é sustentado através de um conjunto de enunciados. Uma racionalidade assim problematizada não será, em absoluto, um irracionalismo. A objetividade apresenta condições subjetivas de possibilidade.²³

²⁰CABRERA, 2010, p. 35.

²¹CABRERA, 2010, p. 29.

²²CABRERA, 2010, p. 23

²³CABRERA, 2011, p. 20.

Por isso sinto-me encorajado a pensar, a ler tanto quanto posso, a escrever sempre, a não censurar meu pensamento e a usar a liberdade em minhas ideias para aprimorá-las sempre que leio e releio trechos assim:

eu não considero o que Carnap fez esteja “mal feito” porque lhe “faltam” elementos históricos existenciais, ou que Kierkegaard esteja “errado” porque “lhe falte” rigor argumentativo, nem concordo com qualquer movimento que tente desqualificar o que eles fazem como sendo “sem sentido” ou como não sendo “Filosofia”, nem com aqueles que tentariam “corrigi-los” ou reduzi-los a outros estilos textuais (o que não exclui comparações e confrontos críticos, enquanto não impliquem redução ou eliminação).²⁴

De acordo com Cabrera, é possível concluir que “a questão não é, portanto, a erudição, mas o particular uso que dela é feito”,²⁵ o que faz questionar o que a academia considera atualmente incapaz de haver: homens que pensam? Homens capazes de pensar do mesmo modo, sempre? E por que pensar de novo e do mesmo jeito, em série? O pensamento é unanimidade e repetição?

Ao longo do *Diário*, Cabrera pontua justamente sobre a infeliz ideia de “não haver” pensadores no Brasil e ainda sobre a possibilidade de que “não houve”, “não há” e “não haverá”. Todas as possibilidades são ponderadas justamente em função da impossibilidade de pensamento autônomo, tão colocada quanto acordada. E, para Cabrera, tão equivocada. Para mim também, se não for muito dizer. Questões como a excepcionalidade e genialidade dos autores já citados são apuradas para provar que os filósofos considerados “geniais”, construíram as suas Filosofias como qualquer outra pessoa, aplicando a sua inteligência e porque se propuseram a fazê-lo. Não fizeram suas filosofias porque fossem gênios, mas fizeram-nas e o resultado foi considerado genial”.

²⁶

Se, portanto, não se trata especialmente de um gênio, pode-se dizer que seguir à revelia da “atual tendência acadêmica de atenuar o espírito de aventura que deveria acompanhar o investigador”²⁷ seria uma forma possível de se aproximar dos resultados geniais, ou tão aceitos, e tão citados e tão repetidos na academia.

Para seguir com mais citações e comentários, como pede o modelo atual, e para, claro, mostrar que eu sei fazer citação e comentário de citação, sigo citando e

²⁴CABRERA, 2010, p. 25.

²⁵CABRERA, 2010, p. 29.

²⁶CABRERA, 2010, p. 30.

²⁷CABRERA, 2010, p. 45.

comentando, em especial nesse momento, para que fique claro que poderia seguir dentro do esquema proposto sem grandes obstáculos. Farei, agora, um *apud*, para alegria dos descontentes. Observe:

o mais tentador, o melhor mesmo, é expor-se ao que o objeto ou o *corpus* traga de novo, de inesperado. Sei que isso vai contra quase tudo o que se aconselha na universidade. [...] Por isso, se posso recomendar algo, é que o jovem pesquisador se exponha mais ao seu objeto de trabalho.²⁸

Como o próprio Renato Janine Ribeiro afirma, “o melhor” vai contra ao que a universidade mais que aconselha, deseja. Quanto ao espírito de aventura citado por Cabrera, esse é o primeiro a ser varrido da sala de aula, das reuniões e encontros para se discutir o desenvolvimento do texto acadêmico e, em lugar, é posto o tédio, o bocejo, a erudição acadêmica com o fim em si mesma, o cansaço dos livros e o abismo que cresce entre orientador e orientando. As consequências são as mais severas, broxantes e estéreis possíveis:

nos primeiros quinze anos em que lecionei no curso de filosofia da USP, isto é, de 1976 até 1990, mais ou menos, em cada classe eu sempre tive pelo menos um ou dois alunos excepcionais, que me entregavam trabalhos criativos nas ideias e até na forma [...] Pois de dez ou mais anos para cá, não recebo nenhum trabalho assim, e me recuso a acreditar que os atuais alunos sejam piores. Têm até mais informação. Provavelmente, o que acontece é que se impôs um molde de leitura filosófica que os dissuade de qualquer aventura própria, de qualquer viagem intelectual. A questão é saber quanto custa esse molde e se vale a pena.²⁹

Uma experiência de mesma ordem, em tempo e espaço diferente, mais próxima de nós, foi vivenciada por Cabrera no que tange a (ausência de) efervescência do pensamento na academia:

mas eu, como professor da UnB há mais de uma década, constato periodicamente a presença de sensibilidades filosóficas no período da graduação, jovens que pensam e escrevem de maneira pessoal e apaixonada, com ideias e intuições profundas e estilos de exposição criativos e contestadores. Eu os vejo, porém, definhando no final do curso, enquadrando-se em seus “Mestrados profissionalizantes” e capitulando definitivamente em seus longos e penosos Doutorados. Uma enorme quantidade de estudantes talentosos renúncia, atualmente, a seus interesses filosóficos mais genuínos em prol de temas e autores consagrados, e em seus melhores enquadramentos nas estruturas temáticas metodológicas recomendadas, por não encontrarem orientadores para seus projetos. O pior é que muitos desses estudantes nem percebem já ter renunciado a coisa alguma, considerando aquele processo de enquadramento (com muito

²⁸ JANINE RIBEIRO *apud* CABRERA, 2010, p. 26.

²⁹ JANINE RIBEIRO *apud* CABRERA, 2010, p. 55.

doutrinação) como perfeitamente “natural”. Eles pensam que as decisões institucionais foram as suas próprias, que eles, realmente, *decidiram* alguma coisa.³⁰

Se há professores com formação acadêmica exemplar e alunos expressando o descontentamento com o sistema profissionalizante de pensamento qualificado atual, algo precisa ser revisto e modificado. É preciso assumir que a comunidade acadêmica é capaz da que é plural e que aceita desafios. Sustentar ares hierárquicos e impor negativas por hábito ou por cultura acadêmica não condiz sequer com a realidade social que se gaba de espírito democrático conquistado com sangue e vida, para falar apenas da realidade do Brasil, ainda que em termos.

No que tange a elaboração científica, as ideias que se apresentam a seguir ajudam a pensar o que é essencial e o que pode ser feito para construir novos espaços de pensamento:

filosofia surgindo de comentários não seria como gatos parindo cachorros? A Filosofia não surge como possível e esperançoso epifenômeno do trabalho do comentário ou da exegese, não se cria Filosofia em espaços pequenos. Nada assegura que a Filosofia surgira naturalmente de trabalho técnico sem uma mudança estrutural na atitude. A Filosofia jamais virá “por acréscimo”.³¹

Cabrera refere-se diretamente a filosofia, porém, me parece bem evidente que tais observações são válidas também para a literatura e os estudos literários assim como para qualquer vertente de pensamento que queira realizar-se como pede o próprio espírito científico que habita de modo único cada pesquisador.

O desejo de me aproximar dos escritores e filósofos de minha predileção é castrado por uma fatalidade que, se diz respeito a mim, é justamente por fatalidade. Eu tenho que nascer alemão, caso eu queira ser filósofo. Quanto a ser escritor – incluindo no ofício da escrita o ofício de poeta, pois é... –, atualmente, só se for de muito sucesso.

Questionar, por exemplo, a ausência de citações sem questionar, ao mesmo tempo, a ausência viciada de autores, a ausência de muletas de um texto que passeia pelos caminhos que ele mesmo decide e trilha, a total ausência da cretina sisudez acadêmica é o que me coloca a pensar o que a academia, ou parte dela, elege como texto acadêmico. E que é preciso, o quanto antes, que mais pesquisadores e mais pensadores proponham também uma “psicanálise da citação, da obrigação de tornar os autores lidos

³⁰ CABRERA, 2010, p. 55.

³¹ CABRERA, 2010, p. 53.

“graficamente presentes”, como se essa “presença” não estivesse de maneira suficiente marcada na própria reflexão”.³²

Essa postura à qual me oponho, mas que antes opõe-se a mim, parte quase sempre de um apego ao viés histórico e ao eruditismo e pode ser identificada como “coronelismo intelectual”, um exercício da “prática autoritária no campo do conhecimento [...] e da postura da repetição à exaustão de ideias alheias [...] parafraseando qualquer filósofo clássico apenas pelo amor ao fundamentalismo exegético”.³³ O primeiro efeito dessa prática é também o seu principal componente, a “dessubjetivação acadêmica” cuja principal consequência é “a inveja de que haja exuberância criativa em outro território”, posto que, como já dito, não há generosidade: o que não há em mim fica terminantemente proibido de haver no outro – é assim que lida o velho coronel de sempre, horrorizado com o “*glitter* de principiante”³⁴ e toda gradação que o faça sair da sua zona de pensamento monocromático.

A relação com o modo de pensar que assim se constrói dentro da academia atinge o que está apenas aparentemente fora dela. O coronel do pensar é certamente aquele que, com requinte opinativo e floreio de linguagem, afirma que o feto não pertence ao corpo da mulher, é contra o aborto e tem certeza de que homofobia não existe. Por isso é preciso exercer, em contra-partida, a autocrítica e a autocriação e seguir com a

prática da invenção teórica, a liberdade da interpretação e de expressão nos obrigam a ir contra os ordenamentos da ditadura micrológica do cotidiano, em que a lei magna reza o “proibido pensar”. A direção, como se pode ver, parece que só se encontra, atualmente, no desvio dos caminhos dados.³⁵

O que me move é justamente a ideia de autocrítica aliada à autocriação. Esforcei-me para ir além do que eu podia muitas vezes poder. Eu lia e relia engendrando os livros e, enquanto eu os acrescentava em mim, eu me acrescentava neles. Mas eu sei guardar a diferença. Tanto que aprecio a diversidade. Não guardo distância pela indiferença aí implícita. O que me faz concluir simplesmente que não posso me desculpar por tratar as coisas com beleza e por saber que ninguém vai cochilar lendo um texto meu.

³² CABRERA, 2011, p. 20.

³³ TIBURI, 2012, p. 41.

³⁴ Faço menção a canção homônima do Kid Abelha composta por Paula Toller (letra) e George Israel (música) cujo tema aborda justamente o brilho e a força de quem está no começo e quer o diferente, o novo, a exuberância criativa de que nos fala Tiburi.

³⁵ TIBURI, 2012, p. 41.

A proximidade entre as formas de pensamento se constrói por uma necessidade do próprio pensar – e porque é possível. Eu escolhi fazer mestrado em literatura e estudos literários justamente pela possibilidade de elaboração da linguagem que a literatura guarda. Se eu não quisesse que meu texto, além de informar, provocasse o pensamento sem desviar o olhar do meu leitor para o que há além de minhas palavras, ou seja, para a metáfora do pensamento, se eu não quisesse isso eu poderia escrever qualquer coisa, menos o que eu escrevo.

Enquanto construção de um texto, fala-se de uma razão que serve apenas como um mero identificador factual, um repelente de devaneios, um espantinho da subjetividade e das entrelinhas. Isso seria a maior garantia de um imã, se não for o próprio imã, de argumentos sólidos, honestos, sóbrios. Mas não é.

O que mais me aproxima de uma investigação rígida e científica é a possibilidade de criação que esse tipo próprio de pesquisa gera. Com isso não afirmo que estou criando nada de novo ou de inovador. Muito menos abrindo uma porta para a ficção. Afirmo simplesmente que não ficarei preso a jargões que castram e que frustram e sabe-se lá por que foram tomados como única possibilidade e, pior, como verdade.

De tais jargões, ouço constantemente que “nós”, pesquisadores, e sobretudo “pesquisadores de mestrado”, não estamos “descobrimos a roda”, que não estamos dizendo “nada de novo, realmente”, que não se pode dizer ainda o que se pensa, afinal, “apenas no doutorado que se tem condição de argumentar alguma coisa”.

Além de ser uma perspectiva reducionista, para dizer o mínimo, trata-se de uma postura que ausenta o pesquisador do próprio trabalho. O que se tem, portanto, é uma dissertação fantasmagórica, sem calor, sem sangue, sem digital. Ela existe, ela informa. Estão lá todos os autores mortos (nada contra), citados um sem-número de vezes, e alguns vivos apenas para compor o velório alegre na sala de jantar das certezas que se ocupam em nascer e morrer e em reafirmar – e não em buscar. Buscar significa ter que ir e ter que sair do lugar em que se está. E a certeza está sempre em um leito de ouro, em uma banheira de marfim, em um imóvel título da nobreza.

Antecipo e desarmo: não se trata de conveniência, também não é apelação ou qualquer postura que lembre mais uma anti-postura. Na verdade, é puro estímulo. Não percebo e não sinto o estímulo do pensamento autônomo acontecer ao meu redor, de modo geral, e nas instituições com as quais estou ligado, públicas e privadas. Há sempre uma cartilha, um *modus operandi* de como construir o texto acadêmico, levantar os

muros da racionalidade e arbitrariamente seguir para o topo do campo da investigação. Trata-se de uma constatação. E já que é possível e é aceito seguir por essa cartilha, que eu possa também guardar o meu direito, posto que ele existe, de não segui-la. E ir aonde não fui ainda para estimular o que eu julgar imprescindível para os meus textos, desde argumentação lógica, análise de conceito até um “deus que soubesse dançar”³⁶ para obter a minha experiência de pensamento “como um trabalho da razão e do afeto, da mensuração, do raciocínio e do *pathos*”,³⁷ pontos que serão iluminados e sustentados por uma luz argumentativa “quente e aconchegante e não fria e seca como muitos tentam fazer parecer”,³⁸ para que eu, enquanto homem e pesquisador, desenvolva uma voz que informa tanto quanto entoa. E para que o meu trabalho tenha a dimensão fundante da criação, pois, para mim, pensamento é “criação de conceito e a criação é um ato da imaginação”.³⁹

E proponho, para aqueles que não estão de acordo comigo, algo bem conhecido e aceito: um *modus vivendi* para que todos os interessados em pensar as questões da literatura e da filosofia, e as demais questões do homem, possam seguir com criatividade formal que mais lhes competir.

Em uma introdução de uma pesquisa feita dentro da academia, refletir sobre questões metacríticas e metaliterárias me parece inevitável. É claro que, como já se sabe, os objetivos e especificidades de cada capítulo nem sempre permitem que essas mesmas questões sejam colocadas de modo contínuo e coerente. Por isso, tanto quanto possível, esse espaço da introdução é ideal para pensar o texto acadêmico, a escritura científica, e a própria crítica. Assim, como não pensar a distância do objeto, que insistem em dizer essencial, e a dose diminuta de paixão no que tange o envolvimento com a pesquisa?

Então por exemplo: pensar um nome, nomear. Qual nome dar a essa introdução? Há ideias e conceitos que compõem o “de-dentro”⁴⁰ de tudo o que existe. A abertura para o real que a literatura e a filosofia são capazes de fazer começa e/ou termina aí. No modo como se acessa tais conceitos, no modo como se atinge esse de-dentro, inclusive nos nomes dos textos. Pensando assim, encontrei “um exercício de oclumência”, posto que guarda um convite e um entendimento.

³⁶ NIETZSCHE, 2011, p. 41.

³⁷ TIBURI, 2011, p. 02.

³⁸ TIBURI, 2011, p. 04.

³⁹ TIBURI, 2011, p. 03

⁴⁰ LISPECTOR, 1999c, p. 74.

Pois bem. O texto acadêmico, a escritura científica, dizia eu e é só o que tenho dito desde o começo. Resta a crítica. *Crítica* é o processo através do qual a razão empreende o conhecimento de si. Pode limitar o uso da própria razão e ao mesmo tempo legitimar a mesma. Esse movimento dialético, considerado assim sobretudo por Kant, Immanuel Kant, que submete a crítica à razão e insiste também no contrário, infligindo razão à crítica, para determinar limites, provar a capacidade do homem e principalmente testar o que o intelecto é capaz de considerar.

Antes uma decisão para consigo mesmo, um exercício de autoconhecimento e não de desencontro e muito menos de indiferença com o outro, a crítica relaciona-se intimamente com quem se dispõe a ela e, intimamente, ela se dispõe. Exatamente por isso o olhar da crítica, esse voo de asas opostas, mira primeiro o eu – depois o outro.

Se fosse necessário explicar em 140⁴¹ caracteres eu diria que crítica “é o que coloca à prova de um juízo o impulso mais vital e nobre sem lhe tolher ou censurar, ao final do testemunho, a espontaneidade bruta”.

Em objeção a Hegel, e à afirmação de que a crítica trata de conhecer o que não conhece jamais, como um garoto que se lança ao nado sem conhecer a água, a crítica, na verdade, “analisa os movimentos do nado para determinar as possibilidades efetivas que o próprio nado oferece, comparando-as a qualquer outra, mesmo as irreais, que podem provocar a morte por afogamento”.⁴²

É sobremaneira um trabalho de observação. Exige tempo e autocontrole. A crítica é incendiária. Pulveriza questões e detona os mais diversos pensamentos naquele que se dispõe a “criticar”. Em termos de verbo, a vulgaridade atingiu a crítica com a mesma força que atingiu outros verbos mais requisitados. Amar, para citar apenas um. Não se pode, é evidente, considerar como crítica qualquer julgamento que, quando muito, não passa de um apontamento óbvio de falha, o cerco do senso comum.

A crítica é necessariamente a possibilidade de *ver*⁴³ melhor. Não é ver o que está invisível mas sim ver o que não está visível de fato, o que está implícito, o que saiu do foco ou mesmo, imagine, o que foi propositalmente escondido. A crítica é o pensamento

⁴¹ Quantidade única de caracteres que a rede social *Twitter* permite que se digite por vez. Para mim, definir crítica em 140 caracteres é um modo interessante de sabotar a própria intenção limitadora do site. A frase curta não serve apenas para distração e mera expressão. Trata-se de um exercício de concisão. Além disso, demarco, ao falar direta e indiretamente do *Twitter*, o tempo de onde falo e também as questões com as quais lido em paralelo com a pesquisa acadêmica, a literatura, o pensamento.

⁴² ABBAGNANO, 2000, p. 223

⁴³ Aqui o *ver* tem o mesmo significado que no ensaio *Olho de vidro – a televisão e o estado de exceção da imagem*: Olhar, enxergar, mirar, concentrar o olho em algo. Ação perceptiva cujo formato é o de um *redemoinho*; tem como centro o olho & redemoinho. TIBURI, 2011, p. 322.

efervescente entregue à mais dura contemplação. A conclusão sóbria sem punir a embriaguez. É a revelação sem epifania.

O que eu penso e defino como crítica me dá propriamente a crítica que eu faço. Claro que posso pensar e definir crítica e não fazê-la.

O crítico então é, aqui, aquele que apresenta uma segunda chance a quem nem ainda a perdeu. É aquele que celebra a derrota.

Dizem tanto de uma “crítica construtiva” porque o crítico é justamente aquele que ergue, que edifica. Muitas vezes sem conseguir sobre o que construir ou com o que construir, o crítico gera propositalmente o desabar. A ficção é o predador polífono do real. O crítico é aquele que entende essa fome de mundo e, mesmo sabendo que é proibido, joga bananas. É ainda o esforço de um silêncio mudo, quando este poderia ser por vezes e por direito um silêncio desconcertante, o pior dos silêncios. É tarefa do crítico pensar, sim, o que pode a crítica, o que ela deve, o que alcança e sobretudo o que quer, o que deseja a crítica. É certo que possui vontade própria: se a literatura tem, essa outra também. Porém, mais que isso, um pouco antes talvez, o que pode um crítico? Crítico que sou, posso o quê?

É preciso cautela. E desenvolver uma constante amizade consigo mesmo, um olhar investigativo sobre si, pois a crítica mais constante é sobre o outro. Na selva fechada do pensamento, a crítica é uma fera e te enxerga como uma fera de várias bocas, todas abertas. Não é possível devorá-la, é mais fácil que ela te coma, mas é dela que você se alimenta. É preciso saber impunemente para tocar a fé do louva-deus, o luto da viúva-negra ou o espinho do lacrau sem desconfiar de si mesmo, sem temer-se, e sem lembrar que fomos nós que inventamos as jaulas.

A distância entre a crítica, o crítico e o objeto existe apenas na medida da natureza de cada um. Ser de natureza diferente não implica, repito, em indiferença. Crítica, o crítico e o objeto comportam-se como o encantador e sua serpente. Porém, se lembrarmos de que as cobras não possuem audição, elas apenas acompanham o movimento da flauta, determinamos que o que encanta a fera não é o som produzido pelo encantador, mas sim a dança do objeto.

Quando se compreende que o crítico não é necessariamente um filósofo, mas sim alguém que lida imediatamente e diretamente com filosofia, entende-se que “não há crítica literária sem perspectiva filosófica”.⁴⁴ Esta afirmação alivia, pacifica, diminui

⁴⁴NUNES, 2009, p. 11.

rótulos e limitações arbitrárias e destrói a falácia da opinião – se há algo que a crítica não forma é a opinião. A opinião é a manifestação deliberada de uma condição moral sustentada por um padrão social. A crítica não se manifesta. Ela é evocada e se auto-sustenta no esforço de criar a novidade argumentativa. E sendo “a filosofia uma espécie de poesia e a poesia uma espécie de filosofia”⁴⁵ percebo do que tenho que tratar, pois sei como ninguém arrancar com dentes o pedaço inteiro da fruta amarela ou branca e exibir a sua carne sem sangue, mas sangrando.

Entre ambas, literatura e filosofia, posiciono-me no ângulo que coincide na menor distância entre os dois pontos. É assim que descubro onde encontro e como movo a minha própria crítica: híbrida, intuitiva, felina.

A partir dessas definições em aberto (assim espero), posso conversar sobre o que pretendo: pensar a crítica enquanto escrevo e escrever enquanto faço uma crítica considerando tanto linguagem quanto conceito, reafirmando, no meu limite, “que fundo e forma são a mesma coisa”,⁴⁶ ciente do que implica ser capaz de responder à liberdade de pensamento. Eu, sob esses termos, aceito a consequência do que escrevo, pois, longe de qualquer conveniência, conformidade ou retórica, para mim, “a certeza é a garantia que menos importa”⁴⁷ e que menos me interessa: o meu desejo e o meu pensamento buscam, tal qual o sangue de algo que pulsa, e que eventualmente corre para fora, uma saída. Uma forma de escapular daquilo que já foi meramente estabelecido.

Essa é uma realidade que preciso pensar.

Existe essa realidade e a realidade do livro.

Pedra de papel, símbolo e potência máxima da inação, o livro é um espelho que atravessa antes de ser atravessado: provoca um tipo de reflexo que desanda a superfície e reinventa o olhar. Ler é despedir-se, sempre e de modo radical. Quem se dispõe a ler dispõe-se à solidão. À solidão do livro e à própria solidão. O livro é bruto mistério e contamina de segredos. Ler é poder-se na distância e no silêncio. É a paz sem qualquer *deja vu* de guerra. É a forma mais higiênica e inusitada de morte de ego.

Em cima da mesa, o ovo de galinha na capa, o livro conta a estória de uma mulher que quer ir embora, mas não vai. Nada de vampiros vegetarianos ou lobisomens domésticos, surtos de cegueira, casais trocando de corpos, relatos de orgia, crianças psicopatas, mulheres resumidas aos corpos e homens resumidos aos pênis.

⁴⁵NUNES, 2009, p. 28.

⁴⁶LISPECTOR, 1998e, p. 03

⁴⁷TIBURI, 2008, p. 179

Apenas uma mulher pensando. 600 páginas. Abrir o livro é tentar retirar Excalibur da pedra. Chegar ao fim do livro não é possuir a espada. Ser o livro é enfim tê-la. O livro é a urgente desmistificação do outro. A certeza de que nossas lacunas não são buracos de carne. Não se pode preencher o vazio da existência – mas o vazio pode parar de ceder tão rapidamente antes de tocar o seu limite.

O livro, desde antes mas definitivamente agora, com o advento do virtual, duela com toda forma de artifício, de arte-superficial, de entretenimento: criações que promovem o encontro apenas com o que é indiscutível – tudo o que não quer ser pensado. Perde-se, portanto, o interesse pela linguagem. Tudo pode ser tocado de um jeito tão rápido e fácil, coisas e corpos, que apenas quem naturalmente não encontra qualquer estímulo na perda de sentido existencial consegue acordar de tal realidade, consegue despertar-se no mundo, espreguiçar o pensamento e realmente abrir os olhos – justo o contrário daqueles que adormecem quando leem...

Pensar com meus botões: esse velho ditado carrega em si uma resolução simples e interessante. O botão une duas partes de uma mesma coisa. O botão, paradoxo que enche uma casa (corpo) e não enche uma mão (parte do corpo que pode ser preenchida ou deseja preencher), é o ponto múltiplo, sequente, trilha de um caminho que leva à intimidade consigo mesmo. Pensar com meus botões, ou pensar comigo mesmo, é estar atento e ciente de algo velho como a própria existência, de que preciso me resolver antes de tudo comigo mesmo, como eu já disse. Se há o desejo de relacionar-me com o outro preciso saber que eu sou o outro deste outro, sem, contudo, igualar-me a ele – o que revela a dimensão ética que envolve essa questão.

Como já disse, ler e escrever (pensar) é dispor-se a solidão, é portanto não estar disponível para o outro – que se impõe como única possibilidade de tudo e qualquer coisa e que condena à solidão permanente quem está em paz com a própria companhia.

É possível limitar a categoria de quem é o outro para mim? É possível que eu deixe de ser o outro de alguém sem que eu me torne automaticamente algo insignificante, algo sem qualquer significação para ele? Pequenas questões que pipocam em meu pensamento quando estão em disputa minha solidão e o outro e que dificultam minhas leituras, o meu desejo de escrever.

Por isso, pensar comigo mesmo, com meus botões, é pensar a ética, é dar-me a conhecer. É, agora e outra vez, escrever. É deitar-me sobre meu próprio peito. É me escutar. Ter tesão por mim mesmo. É me comer gostoso, saboreando-me. É quando eu sou o meu outro.

Quando escrevi os primeiros parágrafos dessa introdução, seis meses atrás, eu não usava barba, meus joelhos não eram assim limitados, meu estômago e o café de que tanto gosto não se desentendiam jamais. E eu me divertia com cansaço. A vida leva tempo. E o tempo é impacto puro. É por isso que se descobre os dinossauros. É assim que se inventa asteróides. Eu mudei demais em poucas coisas. Descobri que a mentira é realmente um hábito. Algumas mentiras são feitas para durar. Mente-se demais sobre o sexo. E quem encontrou um amigo encontrou um tesouro porque o preço da amizade é caro. E como se sabe, alguns podem pagar mais que outros. Eu cheguei a acreditar na verdade. Um asteróide bateu em mim. O tempo inteiro, dentro de todos nós, um asteróide se choca. Agora, estou no momento que nasce depois do choque. Viver é mais improvável que escrever. Quando escrevo, tento viver o melhor possível. O amor no claro, então, bastante, bastante improvável. Confissões são tristes. Mas só ouço boa música. Há sempre algo de bom.

Que fique claro, então, que não sou desses que escolhem, desses que podem escolher. Eu não tive escolhas. Não sou dos que optam. Esse é um ponto que poucos ao meu redor percebem ou entendem. A coisa fica ainda mais sem escolha quando se trata de escrita/pesquisa. Nunca foi uma opção. Era o que era. É o que é. O que eu sou. Um “aquilo” que não seja o ócio, e que eu saiba fazer do mesmo modo completo e contrário, criativo e natural e tão satisfatório, para mim, como o que escrevo e como meu modo de ler e pesquisar – um “aquilo” equivalente a “isto” não há.

O que há, então? O primeiro capítulo. Escrevê-lo foi um esforço preciso de atenção ao silêncio de Sêneca e aos elementos que o mundo tirava de mim. Sentir raiva era como dar bom dia e beber água. Sêneca é um filósofo potente e bastante criativo. Como bom estóico, dispõe-se inteiro à vida. A questão chave é que, para Sêneca, o *pathos* é insaciável e se eleva negativamente. De fato, dentro da possibilidade em que as paixões são pensadas pelos estóicos, sempre de modo extremo, jamais consideradas como modestas ou pequenas nem possíveis, mas como pura potência dominadora, negar e renegar o *pathos* torna-se então a seta que constrói a passagem dentro dos caminhos que se apresentam. Uma explosão é a única, senão a principal, forma de expressão do *pathos* para Sêneca, jamais o consideraria como possibilidade para abrir qualquer caminho ou mover um obstáculo, seja mais palpável, seja de ordem interna e existencial. Qualquer que seja o impedimento ou a direção, o que abrirá as portas vem unicamente do logos, da razão, do pensamento soberano.

O que pode ser motivo da morte, sobretudo a simbólica morte do logos, faz com que o filósofo crie uma atmosfera moral, que visa à ética, mas que é binária, dividida, separada em bem e mal. A raiva é um mal, para Sêneca.

Depois de Sêneca, e ao mesmo tempo que ele, outros filósofos também pensaram a ira, porém, de vários modos e sob vários aspectos, mas nenhum deles do mesmo modo e com a largura que Sêneca se propôs, em sentido negativo. Os mais comentados, como Aristóteles ou Montaigne, fizeram observações que podem ser contadas em frases, no primeiro caso, e em algumas páginas, no segundo. “A cólera é a paixão que em si mesmo se compraz e a si mesma aplaude”,⁴⁸ dirá Montaigne confirmando o caráter paradoxal da ira, tão destacado no primeiro capítulo.

Sêneca dedica todo um ensaio a respeito do tema e nega a raiva em absoluto. O outro filósofo que dedicará o mesmo espaço à raiva, Sloterdijk, trata-a como um carisma, e considera *A ira* como “o breviário do controle dos afetos que se constituiu como um modelo para a ética cristã e humanista”.⁴⁹

Decidi, portanto, que seria a partir de Sêneca que eu consideraria os aspectos negativos da raiva e tentaria, a partir do que não foi dito por ele, e sobre o mesmo aspecto, considerando outro tempo, dizer.

Além de conceituar o aspecto negativo da ira, pautando-me como eu disse no silêncio de Sêneca, analiso a raiva dentro de alguns pontos específicos da sociedade em que essa paixão é um elemento essencial para entender a dor humana e seus desatinos e, sobretudo, a ética dentro da estrutura social e política cheia de remendos e perfurada por uma vontade contrária que derruba o que pode.

A ira, enquanto força criativa e legítima paixão humana, ainda é analisada no espaço do que é mais que real, a super realidade, como nos diz Clément Rosset, a partir da invenção. Através de personagens marcados pela raiva, pontuo o que pode a ira. O intuito é analisá-la em seu contexto filosófico, elaborando, quando possível, novos conceitos a partir da contemporaneidade.

É bom destacar: falar de raiva não significa falar de discurso colérico. E nem sempre o que se afirma do discurso colérico, pode-se afirmar da raiva.

Depois, entra em cena o que mais me move até então, e certamente até o fim dessa travessia, o meu barco à vela, o discurso colérico. Investigá-lo, saber suas nuances, discernir o que é e o que não faz parte do seu conceito singular, sempre com releituras

⁴⁸ MONTAIGNE, 1972, p. 331.

⁴⁹ SLOTERDIJK, 2012, p. 16.

que me espantavam a fadiga. O que desperta o discurso colérico é a ausência de amor. A partir do modo como se liga ao amor, ou com a falta de amor, é que a raiva ganha esse novo espaço e posicionamento nítido, em diálogo com a razão, considerando justamente os pontos sobre os quais esse discurso avança: o amor, a ética, o social, a política, o eu, o outro, e sobretudo o nosso encascalhado dia a dia.

Agora o seguinte, tem uma coisa: eu, em meu trabalho digno e miserável de garimpar o pensamento, encontrei claramente o que buscava. E decidi, eu mesmo, o que fazer com o turrão bruto, pequenas pedras filosóficas que me despojaram: eu as dispus em uma órbita própria. Eu as alinhei de modo único e deixei que formassem um sistema cujo centro solar é o discurso colérico. De tal modo que quem decidiu e criou a órbita de cada frase e o modo como, juntas, criam uma atmosfera e uma gravidade entre si mesmas para que se sustentem, fui eu. É bom lembrar que selecionei para esta pesquisa textos de Lispector que versam sobre a raiva e que me fizeram pensar em uma definição de discurso colérico – em Clarice Lispector.

Se há a infeliz impressão dos que se julgam complicadores de que a definição estava dada, e de que o que eu fiz foi apenas uma paráfrase, então, favor reler.

Se o discurso colérico em Lispector já estivesse dado e eu apenas o tivesse explicitado, estranharia bastante que tanto o nome “discurso colérico” bem como o que afirmo ser o conceito desse nome, não tivesse aparecido antes, em especialista e autores tão mais gabaritados que eu. Ao escrever esse segundo capítulo, fiz minha a companhia do conceito deleuziano de enrabar ou rabear,⁵⁰ fazer um filho por trás, fazer um monstro. Esse monstro que aparece agora na introdução e que é retomado na conclusão. E nesse sentido, por mais pessoal que possa parecer, guarda toda a impessoalidade⁵¹ própria do conceito.

⁵⁰“Encontrar é achar, é capturar, é roubar, mas não há método para achar, nada além de uma longa preparação. Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo mútuo, mas um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre ‘fora’ e ‘entre’. Seria isso, pois, uma conversa” DELEUZE, 1997, P. 15. Já em *Conversações* (1992), Deleuze dirá: “eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer [...]”.

⁵¹ É que nesse caso, a pessoalidade, o nome próprio, nada tem a ver com o eu ou com o sujeito, com a identidade ou com a raiz, mas refere-se a ordem do próprio conjunto de pensamentos referentes. “Dizer algo em nome próprio é muito curioso, pois não é em absoluto quando nos tornamos 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 próprio como apreensão do instantâneo 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

Aliás, a minha escrita é toda atravessada pelos conceitos deleuzianos e de volta os atravessa, como não poderia deixar de ser. Desde a certeza de que “criar não é comunicar mas resistir”⁵² e de que “o filósofo não é reflexivo, é um criador”,⁵³ passando pelo fato de que “a filosofia consiste sempre em inventar conceitos”⁵⁴ e de que “todo conceito é forçosamente um paradoxo”⁵⁵ até chegar à ideia de investir no cinema como um esclarecedor conceitual e de uma “escrita do desastre”.⁵⁶

No mais, como defino o discurso colérico, poderia fazer um retrato falado, em termos formais e de estrutura, afirmando depois de um assalto de ideias que ele é sobretudo paradoxal. A frase é curta, nervosa, assim como os parágrafos. Contos, crônicas e mesmo os capítulos de novelas e romances são marcadamente concisos embora não sejam lacônicos. Nada há de efêmero, há o inevitável encargo do tempo. Tal como quando parece repetidamente incisivo, um ataque de aforismo, quando apenas quer-se finito, e inacabado. Mas tais características são genéricas. Sim. Porque há o discurso colérico. Agora, cabe a cada pesquisador tratar de provar e pontuar o que isso significa respectivamente em cada autor.

Em Clarice Lispector a raiva é tratada de tal modo que em *A maçã no escuro* (1961), ela é quase um personagem, estando com Martim, em diálogo, nos momentos em que seus pensamentos são clarificados, funcionando como uma luminária existencial; ora como uma vala (não esquecer o outro “personagem”, o sítio), pela qual escorre, flui o lado animal, o lado do homem que teve a grande coragem de desistir de pensar.

Em *A descoberta do mundo* (1984), são inúmeros os textos irados. Alguns reaparecem em livros como *A legião estrangeira* (1964) e em *Para não esquecer* (1978). São textos engatilhados, como se a autora escrevesse com a máquina em ponto de roleta-russa. Tamanha é a força do giro dado no tambor que a bala por acaso atinge, certa, a sorte do alvo. É a partir dos textos de *A descoberta...* que nasce o discurso colérico.

Em outros romances de Clarice, a raiva é apenas lembrada, o que, ao fim, significa justamente que não é jamais esquecida. Como no desbravador *Perto do*

sabemos [...] Tornamo-nos um conjunto de singularidades soltas, de nomes, sobrenomes, unhas, animais, pequenos acontecimentos”. DELEUZE, 1992, p. 15

⁵² DELEUZE, 1992, p. 179.

⁵³ DELEUZE, 1992, p. 152.

⁵⁴ DELEUZE, 1992, p. 170.

⁵⁵ DELEUZE, 1992, p. 170.

⁵⁶ DELEUZE, 1992, p. 90.

coração selvagem (1943), em que Joana aparece ora “cheia de raiva”,⁵⁷ ora “à espreita de nova onda de raiva”,⁵⁸ mas sempre em flerte com uma “raiva trôpega e arquejante”.⁵⁹ E há também momentos em que o discurso colérico se apresenta de modo contido antes mesmo do primeiro romance, como nos contos de publicação póstuma de *A bela e a fera* (1979), caso de “Obsessão” e “Delírio” e ainda de modo completamente rearranjado como em “Um dia a menos”, da mesma coletânea.

A relação que a autora de *A maçã no escuro* (1961), romance no qual “a grande cólera”⁶⁰ se faz, estabelece com a ira é tão definitiva que mesmo fora da literatura Clarice alcança a raiva – e é alcançada por ela. Nos anos que antecedem sua morte, Lispector dedica-se às artes plásticas e pinta 22 telas. Uma delas, um fundo negro fosco e incontidas esferas rubras e rasgos vermelhos, Clarice batiza de *Raiva e rei(ndific)ção*, datada de 28 de abril de 1975, no qual “uma aparente chaga se estiliza no centro da madeira, por extensão, esbraseada; e à volta desse recôncavo, ardente, alastram-se cavidades muito escuras, corrompidas”⁶¹ cuja assinatura ainda revela a “permuta do pingo do *i* pelo asterisco; ponto faiscante... parecendo estrela”⁶² o que indica, certamente, a relação entre ira e fogo na vida e obra de Lispector.

É bom reforçar que é a definição do discurso colérico que está em jogo e não a raiva em Clarice.

O projeto literário de Clarice é tão livre e espontâneo que ninguém aceita o que ela mesma diz: que não sabe, que não leu, que não é uma intelectual. Mas é assim mesmo. E justamente tal espontaneidade que me faz afirmar: a maior especialista em Clarice foi Clarice.

A raiva, assim com outros símbolos, a galinha, a estrela, o ovo, a cartomante, a mulher, a barata, estão presentes em toda obra de Lispector, desde o começo. E até o fim.

Em Clarice não existe ponta solta. Embora exista, sim, “a hora do lixo”.⁶³ É possível sair de um ponto e chegar do outro lado. No entanto, o percurso nos deixa sem sapatos. E a ocasião é de gala.

⁵⁷ LISPECTOR, 1980, p. 72.

⁵⁸ LISPECTOR, 1980, p. 80.

⁵⁹ LISPECTOR, 1980, p. 141.

⁶⁰ LISPECTOR, 1998, p. 37.

⁶¹ IANNACE, 2009, p. 67.

⁶² IANNACE, 2009, p. 66.

⁶³ LISPECTOR, 1998d, p. 12.

Quem tem pudores, ressalvas, pecados que buscam perdão e mesmo assim decide estudar Clarice vai arrotar baratas todo tempo, simplesmente não digere. E isso é tão perceptível!...

O derradeiro ponto, de onde vem o batismo desse estudo, discute a principal possibilidade matriz do discurso colérico. A interseção entre pensamento e paixão, a relação entre *pathos* e *logos* e os paradoxos dos textos clariceanos selecionados correm ao lado dos símbolos que envolvem elementos de oposição real ou aparente, afastando-se das ideias e pensamentos binários e dicotômicos e aproximando-se de uma investida dialética.

Escrever é inutilizar espelhos e telas. Você fica horas de frente para algo que te reflete por dentro, vendo e, portanto, modificando tudo o que cobra mudança e o que, sem se manifestar, aguarda por você. Trabalho feito, você se encontra com um caco de espelho material, refletindo agora o que só os olhos podem ver.

Vejo daqui de dentro, lá fora, uma borboleta. Abre e fecha as asas como se bombeasse sangue. Eu não tenho pressa, sabe? Sou urgente mas pressa mesmo eu não tenho. Guimarães Rosa é que dizia: devagar já é pressa.

Não posso fazer como os que simplesmente podem e enfiam a mão em um embornal de algodão cru e forjam uma ideia com palavras que não passam de um bingo verbal. Eu até gostaria de contar com a sorte dos cegos que se guiam com o “a vida é assim mesmo” ou com o descanso dos sonâmbulos que elogiam a burrice repetindo, repetindo, repetindo...

Mentira. Eu gostaria mesmo é de café. Gostaria de algo saboroso e forte. Algo que vem sempre acompanhado de um ritual, de alívio, de um despertar. Algo que acorde meus sentidos. Algo que é escuro e se revela. Estou cansado desse falso desejo de luz que tantos dizem ter.

A minha pesquisa é, antes de mais nada, uma investigação sobre mim mesmo. Pesquiso literatura, portanto, pesquiso o humano. Meu principal objeto de pesquisa sou eu e você. Sinto-me em paz quando afirmo isso. E por falar em paz, não sei se você sabe, estamos em guerra.

Eu escrevo 24 horas por dia ainda que eu não escreva. Mas preciso escrever.

Três da tarde, acendo uma vela verde, tomo café, ouço sinos. O azul no céu esmaece. As cigarras já parecem roucas de tanto cessar o ar. E os grilos começam, sem pressa, a passagem de som. Está escuro e ainda é dia. As luzes da cidade despertam

pouco a pouco, baixas. Um som como o de um berço sendo arrastado, reboa. A chuva começa. No telhado ou na vidraça, as gotas soam como máquina de escrever. A fricção da caneta sobre a pauta. O dedo que eu meto na tecla. Tudo, mas absolutamente tudo, se faz ouvir.

Mas eu tenho voz.

Por consideração e docilidade, transformou-se em instrumento do seu próprio trabalho. Nunca, por exemplo, abria vala onde a terra se quisesse dura. E quando a vaca se negava, ele não tirava leite. Isso exigia uma dedicação da sua parte, ele sentia o prazer de quem descobriu um estilo mais delicado.

Clarice Lispector

CAPÍTULO 1 - DA ESCURIDÃO E SEUS ATALHOS: O ASPECTO NEGATIVO DA IRA

...and all I really want is some patience a way to calm the angry voice

*All I really want, Alanis Morissette*⁶⁴

A ira é uma paixão no sentido mais complexo do termo. Em seu estado natural, ou seja, quando reina plenamente em sua natureza, livre de qualquer limite da razão, tem-se o desejo de vingança perdido em todas as direções, a vontade irredutível de “devolver o mal recebido”.⁶⁵ Para pensar a ira deve-se então ter em mente a passividade, o patético que ela carrega e também o que a diferencia, por si mesma, das outras paixões.

A diferenciação que farei da ira prima por conceituá-la frente a si mesma, sem compará-la continuamente. Exatamente por isso, os conceitos podem parecer demasiados, já que caminham pelo pensamento como um malho pelo corpo de um sino, na busca de um soar próprio, que se encontra na medida em que há mais silêncio que som na badalada.

Toda a paixão que por ventura seja situada no extremo oposto, longe do alcance da luz da razão, passa a ser necessariamente uma paixão sequestrada, uma paixão de cativo. Quem pensa conforme àStoa considera que todas paixões se entregam ao sequestro, sendo impossível o resgate ou uma troca justa. Qualquer que seja o combinado, paga-se sempre o mais caro.

Lapso entre e ação e percurso, a trinca ínfima em um vaso Ming que desemboca em um Chifre da África, a ira ‘começa por terminar’, é início do fim, o resto das sobras. Nervosa e trêmula como a chama de uma vela posta contra brisa noturna, a ira cabe inteira nos segundos que antecedem o esparrame do leite fervente derramado sobre o fogão e no susto oco de quem não pode mais que apenas testemunhar a lava branca escorrer perdas e desperdícios com seu silêncio morno. Tudo que é simples e ordinário serve-lhe de trampolim. Trata-se de uma antivirtude mas sobretudo da capacidade plena em desvirtuar qualquer coisa que toque, como um Midas de dedo podre: ferrugem ao invés de ouro.

⁶⁴ Tradução ao fim desse estudo.

⁶⁵ SENECA, 1937, p. 5.

Por ser “dentro todas a mais forte e a mais desenfreada”⁶⁶ paixão, a ira cria uma dialética da frustração, forçando-se a negar aquilo que não a rejeita e humilhando o que lhe tem. É assim que consegue atender somente “a si mesma, com o fim de saciar a si mesma”.⁶⁷ Mas a satisfação da ira é totalmente enganosa: assim que começa, também começa a acabar. A ira é uma eterna insatisfeita.

O grande mal da ira é o modo como se posiciona à razão, sempre fronteira, provocando-a, atizando-a, buscando um meio de demovê-la do posto de controle e liderança que lhe é inerente para, irracional, como o próprio prefixo revela, o descontrole aconteça na experiência da paixão.

A ira tem o pavio curto e seu passatempo predileto é explodir. A mais veloz, inflamável e volátil das paixões superar-se sempre que tem a chance de alcançar e contaminar mais em menos tempo, obtendo um novo recorde em cada nova oportunidade.

Um ponto definitivo sobre a ira: o seu aspecto negativo estimula em dobro o que dele pode ser pensado, colocado em conceito. E este conceito segue por uma estrada em declive. E quem está nela, nesse embalo, sabe que quanto mais se acerta sobre a ira, quanto mais se pensa sobre ela, mais a ira erra. Neste sentido, pensar a ira significa passar um pouco de raiva – evidentemente que pensar o amor não significa amar mais (ou será que sim?), porém, essa é mais uma das singularidades da ira. A bem da verdade, todas as paixões são singulares. Isto talvez explique o ser humano.

Mas o fato é que quanto mais se diz da ira, mais ela deseja ser (mal) dita, ser (mal) falada. A ira decididamente quer que se pense (mal) dela. É preciso, portanto, centrar-se nos seus aspectos positivos, que existem. Tais aspectos estão muito bem escondidos, em uma caixa de Pandora às avessas. E quanto mais escondidos, quanto menos expostos estão, mais mal fazem. É preciso abrir essa caixa, e liberá-los. Abrirei, logo adiante, tanto quanto possível, quando o discurso colérico estiver em foco.

Ainda centrado no aspecto negativo da ira, penso nas matizes dessa paixão. Há a diferença primordial entre o irracional e o irado. É a mesma diferença entre “a embriaguez e a propensão à embriaguez”.⁶⁸ Há animais irracionais, porém, não são todos uns irados. Posso dizer que há amor entre as espécies irracionais, assim como posso dizer que há ódio – ainda que ambos sejam instintivos. Há sexo, ainda que

⁶⁶ SENECA, 1937, p. 5.

⁶⁷ SENECA, 1937, p. 5.

⁶⁸ SENECA, 1937, p. 10.

instintivo também. Mas não há razão entre os animais que não são humanos. Como também não há ira. É o homem o único que conhece essas duas categorias de experiência. Nos outros animais, toda irracionalidade, assim como toda iracidade, sustenta-se no instinto de sobrevivência e procriação. Por naturalmente desconhecerem a razão, não podem perdê-la. E a ira é, em seu aspecto primeiro e negativo, a ausência de razão. Ela avança sobre o desejo de ser o predador natural da razão. E se não há razão para predação, não há sustento para a ira. Nem de longe a solução seria privarmos da razão para jamais sofrermos a ira. Devemos privarmos-nos do aspecto negativo da ira para que nossa razão jamais sofra. Aqui já posso falar de “iras”. Posso falar dos seus graus e da intensidade do seu caráter, sempre de mera oposição: tem-se então “iras que se acalmam dando gritos, há outras tão frequentes como obstinadas; umas vão diretas à violência, e estas para avaras de palavras”.⁶⁹ É assim, entre esses pólos, que se chega a uma raiva experimentada na vida diária e que não causa tanto estranhamento por não passar da mera indignação.

Pois mesmo o que facilmente queima precisa de uma circunstância que case bem fogo e palha.

O fato é que, da nascente até a cascata, de quando mostra os dentes até a mordida, a ira zera o percurso em tempo mínimo. Quebrar um jarro, ofensas verbais, dar às costas e bater a porta, ofensivos gestos sexualizados, a agressividade e radicalidade presentes no trânsito – apenas para citar alguns pontos raivosos do cotidiano – são obras da ira porque são gestos desnecessários e ceifados de razão e, que resultam em nada senão uma auto-lesão, um novo prejuízo somado ao anterior, desencadeado pela ira. Quando vai além disso, o vazio e a insensatez acompanham-na em seu descompasso e tudo evidentemente se agrava (a reação da ira em seu aspecto negativo é o oposto desse tipo de ação, é pensada).

E em que a ira é realmente grave?

Destoante como um filhote de gigante entre pigmeus gerados pela menor mulher do mundo, a ira

nasce no auge da sua força e não avança passo a passo, mas sim impetuosamente, como um furacão. Os outros vícios pedem auxílio ao pensamento; a ira não solicita nada, não recorre à alma, arrasta-a após si. As demais paixões empurram a alma até o abismo, esta a precipita nele. Não há má inclinação, ainda que seja irresistível, que não tenha alguma pausa; a ira, como a tempestade e como o raio, não encontra

⁶⁹ SÊNECA, 1937, p. 11.

nada que detenha em seu curso, ou melhor, em sua queda, pois os obstáculos redobram-lhe a intensidade.⁷⁰

Por ser efêmera e desastrosa, ela age de modo super serial. A assinatura de seus feitos queima como metal e brasa em pele de zebu: marca ruminante infalseável mas reproduzida em uma ponta de mágoa, uma fígada no peito, pontadas na alma. Tudo o que a ira atravessa afia-se mais e mais se agrava: lâmina, cornos, disparos, palavras.

A ira é um arrepio no córtex de Medusa. Atiça e embaraça os fios peçonhentos e mais que abrir os olhos da górgona, envesga-os. Quando acontece, quando invade os sentidos do homem, prende feito cordas de marionete agitadas como os braços de um polvo. E inventa movimentos vazios, enforca o desejo e a real intenção que se tem, sufocando aquilo que controla e arrancando do escuro a mão velha ou triste de onde as pernas do fantoche pendem tortas.

Não se constata nos estragos que detona ou na febre que acende nenhum traço específico de prazer em machucar, em destruir ou em matar, principal ponto paradoxal e subversivo uma vez que carrega um *über* Id que tritura facilmente juízo, lógica, ética e moral mas que não se dirige ao prazer. A ira desconhece absolutamente tudo o que não é ela mesma, tal qual uma criança que nasce desprovida de sentidos. Após atingir em cheio o alvo, atravessando-o, desvanece imediatamente. Já do outro lado, com a boca ainda cheia, mas já saciada, cai. As ações da ira, inconsequentes, são inundadas de uma alienação de si mesmo, esfacelando ego e superego. Embora destrua o que quer, dando a falsa ideia de precisão, o seu desespero lesa sempre algo que passa longe da sua mira. Não provocar a ira não significa jamais estar livre dos seus males – eis outra particularidade: o modo como subverte a falta de foco para amplificar o próprio impulso e irradiar-se antes de atacar.

Por certo, a ira é irrefreável e estúpida, feia e vaidosa e “inexorável e veloz”⁷¹ e não há razão para duvidar do seu caráter *juggernaut*, de seu “poder ilimitado”.⁷² Declina quando ascende, retrocede enquanto avança, a ira pode tranquilamente dividir-se sem diluir-se. E se “destrói tudo”⁷³ no entanto, por natureza, não consegue arruinar “sem destruir-se”.⁷⁴

⁷⁰ SÊNECA, 1937, p. 79-80.

⁷¹ SÊNECA, 1937, p. 123.

⁷² SÊNECA, 1937, p. 97.

⁷³ SÊNECA, 1937, p. 85.

⁷⁴ SÊNECA, 1937, p. 82.

Quando os sentidos da ira ganham forma, ela apresenta-se como uma hiena tricéfala, com crânios judiados equilibrados em uma garganta aberta de onde o inferno espia. Ira ao centro, Raiva e Cólera ladeando respectivamente esquerda e direita. Sem ouvidos para ouvir, no lugar, pus e perebas. A fera atende pelo nome de Carniça.⁷⁵

As patas traseiras vergadas como uma assombração de joelhos parecem manganhar as patas da frente, duras e firmes e mortas como as grades de uma jaula feita para Garavito e Lecter. A ira é a carcaça viva de uma hiena, um animal “ao mesmo tempo necrófago e noturno”⁷⁶ e, não ao acaso, “duas vezes ambivalente”.⁷⁷ Na África, a hiena corresponde “à aquisição de um saber real, mas profano”.⁷⁸ Em uma das extremidades da sua simbologia, a hiena constitui “uma alegoria do conhecimento, do saber, da ciência”,⁷⁹ porém, do outro lado, e novamente forçando uma dialética da frustração, a hiena “permanece apenas terrestre e mortal, cuja sabedoria e conhecimento puramente materiais se fazem lentidão, grosseria e ingenuidade e até ao ridículo, à tolice, à covardia”.⁸⁰ Como um choro sem lágrima que se converteu em débil risada, Carniça é uma hiena que fora devorada pela própria boca.

Seca, em pé de pirraça, manca de ódio. Os ossos escuros à mostra, vazados pela luz de uma lua sem sinal de eclipse que antes de minguar, abortou. Restos de tripa aberta pendem dos arcos das costelas. À esquerda, uma tira de carne dura que vai de uma ponta até a lembrança infeliz do que fora uma calda. À direita, dois palmos de um pêlo raso onde o demônio faz sempre um carinho. Boca só de osso, cara sem rosto, Carniça gargalha um mudo riso de doido, deboche e escárnio cerrando sua mandíbula trincada, deflorando o palmo de língua podre. Nada se escuta. Os mais atentos *sentem* quando muito um silêncio a pauladas, socado, quase inexpressível. Quando avistada, trata-se de tarde visão. Como duas cabeças de prego torto, são os olhos de Carniça. O focinho é o doce pesadelo de uma chaga. E por ser o bichinho de estimação da morte, foi treinada para avançar sobre tudo o que é diferente dela: tudo o que brilha e vive, tudo o que sente e ama é lavagem para o bucho sem fundo dessa fera.

Embora, como eu já disse, a ira ataque e destrua, o seu caráter efêmero a impede de agir de modo contínuo ou ascendente. Reafirmo, a ira é super serial. Desse modo um

⁷⁵ gr. ψοφίμι lat. cadáver.

⁷⁶ CHEVALIER, 1997, p. 492.

⁷⁷ CHEVALIER, 1997, p. 492.

⁷⁸ CHEVALIER, 1997, p. 493.

⁷⁹ CHEVALIER, 1997, p. 492.

⁸⁰ CHEVALIER, 1997, p. 492.

holocausto jamais é obra da ira, embora os irados também estejam lá. O mesmo vale para as grandes guerras humanas. Na guerra, o tempo todo soldados são conquistados e abandonados pela ira, tanto a negativa quanto a positiva. Em um embate, seja de qual ordem for, caso seu aspecto positivo manifeste-se “tem-se o guerreiro perfeito”.⁸¹ Do contrário, a ira desperta fúria suficiente para que um guerrilheiro avance sobre o homem que chama de inimigo e o liquide por vezes repetidas. Mas a ira só o abandonará quando ele mesmo morrer também por que a ira é autodestrutiva – uma hiena devorada pela própria boca. A ira não é fria, não pensa a respeito de nada, não calcula. E ignora propositalmente resultados e ganhos.

À ira interessa o desmanche e o dismantelo. Trata-se de uma descarga e um descarrego. De desordem. Um susto descabido que empalidece e esfria de modo incomparável. Contudo, antes de recobrar o sentido e a cor, abandona-se por gosto nesse estado de desamparo tal qual uma manada de búfalos que dispara quase sem razão, por uma vaga sensação terrível de morte: – O predador, quem sabe?! E o estouro dos mamíferos atropela sem saber. E bem mais do que pensa que é capaz. Na pressa bruta de sobreviver, vida acorda como quem cai da cama. A ausência de qualquer grande carnívoro, sentida só ao longe, jamais será questionada. Há sangue por baixo das patas dos búfalos. E é justamente sangue de outro búfalo que não suportou o falso alerta, sendo pisoteado pela própria manada. A força da ira consiste em um desnorteamento súbito e fatal. A ira é desorientada.

Ambivalente, híbrida, transmórfica mas sobretudo ambivalente, a ira é também um impulso simbiótico, um *venom* que, em contato com outro sentido e sentimento, mas sobretudo com a razão, cria essa relação vantajosa e mórbida: livra-se da ira apenas quando já sofreu algum nível de morte. O limite constante é justamente o que a torna capaz de tudo, tão incapaz que se revela. A ira é automotiva. Uma ferida incapaz de casca que magnetiza o descontrole. E enquanto centro das coisas, a ira tem como satélites a vingança e a dor; a amargura, o escárnio e o desencanto. O bagaço. Em verdade, tudo o que “se diz da dor pode aplicar-se à ira”.⁸² Por esta razão é que consegue vincular ao seu redor em pavorosa harmonia um “imediato e inseparável séquito de calamidades”.⁸³

⁸¹ SLOTERDIJK, 2012, p. 21.

⁸² SÊNECA, 1937, p. 111.

⁸³ SÊNECA, 1937, p. 86.

O ponto fraco da ira não é jamais o seu descontrole e sim sua repetição. Por ser o mesmo impulso sempre, pode-se aprender seus movimentos de possessão e desatino e, portanto, adiantar-se a eles. Sim, a ira é previsível. Por isso, “não é difícil surpreender a paixão no momento em que nasce”, pois, “a ira e todas as tormentas da alma, relampejam antes de estalar”.⁸⁴

Eis então um ponto de guinada nesta reflexão sobre a ira e que a deixa de guarda aberta diante da razão.

Como acabo de afirmar, a ira é repetitiva, move-se sempre com os mesmos movimentos de ataque, avança sempre com os mesmos ímpetos de intemperança e, desencaminhada, segue para o lado errado. Para a razão adiantar-se a ira e harmonizar-se com ela, considerando essa repetição, é tão possível quanto provável. Mas insisto no caráter ambivalente da ira, sendo a ambivalência a experiência simultânea de algo negativo e positivo. A ira sustenta em tal ambivalência os extremos e contradições já mencionados por mim. A ira portanto pode chegar a um extremo positivo através de um extremo negativo: ela destrói e constrói. Avança e recua. A ira é efêmera, então também perdura. Explode e contém-se. E a própria ira, em extremo, pode ser uma calma mórbida ou ainda de “uma súbita calma (nervosa por dentro) de quem nunca tem o bastante (apenas o suficiente)”.⁸⁵

Sêneca é hábil ao exemplificar os reflexos da ira com os atos daqueles que foram arrebatados por essa paixão. Um dos exemplos bestiais da força da ira encontra-se nas ações de Lisímaco, que fora entregue como alimento a um leão por Alexandre III – também conhecido como Alexandre Magno, príncipe e rei da Macedônia, discípulo de Aristóteles. Ambos eram amigos de infância, Lisímaco e Alexandre. Não se sabe ao certo como, mas Lisímaco escapou da fera. Porém, tendo também poder em suas mãos, e irado com o despropósito de Alexandre, para acalmar-se, fez algo semelhante ou pior com o amigo

Telésforo, de Rodis, mandando-lhe cortar o nariz e as orelhas e levando-lhe de comer a uma jaula, onde o teve encerrado muito tempo como a um animal raro. Chegou a não ser mais que uma espécie de tronco humano vivo, uma imensa chaga, que já não tinha aspecto humano. Por fim, os tormentos da fome e da sujidade o reduziram a apodrecer em seu próprio lodo, acorado sempre, sem mais apoio que seus joelhos descarnados e suas mãos calosas, que lhe serviam de pés em sua prisão; uma prisão tão estreita que estava todo ulcerado

⁸⁴ SÊNECA, 1937, p. 92-93.

⁸⁵ NASSAR, 2001, p. 72.

pelo roçar das grades. Oferecia um espetáculo asqueroso e horrível. Seu suplício havia feito dê-lo um monstro que repugnava até à piedade.

⁸⁶

Para passagens e atos semelhantes a esse é que aponta a ira em negativo, os infernos em que habita e seu faro sangrento. Não por acaso, outro rei, este na Pérsia, também “mandou cortar o nariz de todos os habitantes de uma comarca da Síria, por esse fato chamarinocolura. Podia corta-lhes a cabeça; foi indulgência? Não; foi um suplício novo para divertimento do tirano”.⁸⁷ O último exemplo que escolho de Sêneca também se passa no oriente e além de transbordar ira, exala a morte. O filósofo considera o episódio como “um mal sem remédio”. A extremidade da situação, o alcance da destruição em tempo tão curto e a total ausência de sentido revelam, precisa e estourada, a marca da ira no desvario de Voleso, procônsul na Ásia, que depois de decapitar em um só dia “trezentos homens, passeava entre os cadáveres com um ar tão soberbo como se houvesse realizado a obra mais gloriosa. E dizem tê-lo ouvido exclamar em grego, Régia execução!”.⁸⁸

Essa potência máxima da ira no escuro – a ferocidade, irracionalidade, transgressão, auto-destruição e morte – foi pensada por Sêneca em 42 depois da era cristã, data da publicação de *A ira*. Assim, em meu tempo, trato de analisar essa paixão em seu aspecto de repulsa também com alguns exemplos, todos na ficção.

Análise que faço centra-se, através do viés literário-filosófico, nas questões éticas e estéticas para pensar o fator social e político. Busco a ira enquanto interferência real no comportamento dos homens e no espaço de convívio comum e, portanto, à sociedade enquanto bifurcação conceitual, sendo consequentemente através apenas de um dos lados que chego ao que está sob domínio da raiva.

Há casos em que a ira, sob certo ângulo, causa menos desconforto – é quando ela (ou o ódio, ou outra paixão) está identificada com o que se opõe a ordem e a lei e que, por oposição, é o que foi nomeado de fora-da-lei. De todo modo, contra ou a favor, ou em ambos os casos como agente, a raiva não se esconde, na verdade, revela uma realidade em deszelo e uma sobrecarga das paixões, considerando evidentemente apenas o fator do *pathos*, da *nemis*, e em um único sentido, em detrimento do *logos* e da *mentis*.

⁸⁶ SÊNECA, 1937, p. 100-101.

⁸⁷ SÊNECA, 1937, p. 102.

⁸⁸ SÊNECA, 1937, p. 40.

É tão bom viver, não é?
Clarice Lispector

1.1A INDÚSTRIA DO SANGUE

“Eu me perdi”, é assim que o personagem central do filme *Um dia de fúria*⁸⁹ explica-se e aclara como as sucessões de momentos, de repente, em um único dia, tornam-se parte da sua vida. Na tentativa de se encontrar, ele parte do trecho do caminho do qual, na verdade, jamais saiu, como alguém que está passando sempre pelo mesmo ponto do labirinto. Ao buscar uma direção definitiva, a que lhe apresente uma saída, William Foster (personagem de Michael Douglas) rompe também de modo definitivo com o que surge em sua oposição, absorvendo o que há nelas de negativo e algumas vezes sendo absorvido também. “Só quero chegar em casa para o aniversário da minha filha. E se todos ficarem fora do meu caminho, ninguém vai se machucar”. É o aviso de alguém que, por hora, ainda conta com o modesto auxílio da razão, embora a fala em si já carregue, na trivialidade do que o faz mover, a raiva em seu ponto de partida.

O título do filme relaciona-se, aqui, diretamente com a crônica clariceana *Dies irae*, ou dias de ira, e embora Lispector tenha provavelmente se inspirado no réquiem homônimo de Mozart, de 1781, o caráter visionário do seu texto impõe-se pela comunhão de ideias e pela maneira como o pensamento em curso na crônica pode naturalmente confundir-se com o pensamento do filme, a ponto de jamais me soar estranho caso eu ouvisse do próprio Foster que

amanheci em cólera. Não, não, o mundo não me agrada. A maioria das pessoas estão mortas e não sabem, ou estão vivas com charlatanismo. E o amor, em vez de dar, exige. E quem gosta de nós quer que sejamos alguma coisa de que eles precisam. Mentir dá remorso. E não mentir é um dom que o mundo não merece. E nem ao menos posso fazer o que uma menina semiparalítica fez em vingança: Quebrar um jarro. Não sou semiparalítica. Embora alguma coisa em mim diga que somos todos semiparalíticos. E morre-se, sem ao menos uma explicação e o pior – Vive-se, sem ao menos uma explicação. E ter empregadas, chamemo-las de uma vez de criadas, é uma ofensa à humanidade. E ter a obrigação de ser o que se chama de apresentável me irrita. Por que não posso andar em trapos, como homens que às vezes vejo na rua com barba até o peito e uma bíblia na mão, esses

⁸⁹ *FALLING DOWN*. Direção: Joel Schumacher. EUA/FRA, Warner Home Vídeo, 1993. 113 min, colorido – DVD.

deuses que fizeram da loucura um meio de entender? E por que, só porque eu escrevi, pensam que tenho que continuar a escrever?⁹⁰

Em apenas um parágrafo de *Dies ira* encontra-se todo o argumento do filme de Schumacher. Além disso, é preciso notar que a ira é uma experiência diária, não apenas por ser vivida a cada dia, sem exceção, já que a raiva tem suas matizes, mas por ser essencialmente uma paixão do cotidiano. A ira morre de amores por donas de casas, homens de bigode, motoristas e choferes de ônibus em geral. E como já foi dito, nada lhe escapa.

Pois bem. Embora Foster⁹¹ chegue a matar ou provocar mortes no seu percurso, é nítido que ele evita ferir civis. O que ele quer é acordar os sonsos essenciais, abalar as estruturas e chegar ao terreno. Seus verdadeiros alvos são atingidos na cabeça e no peito: a falsa ideia de calma e funcionalidade, de organização, felicidade e virtude que são pulverizados pelo alto em toda população.

Após reagir a truculenta abordagem de dois coreanos, membros de uma gangue, Foster provoca uma sequência de disparos que fere inúmeros civis e mata uma criança. Contudo ele mesmo, D-fens, sai ileso. Essa cena mostra Carniça agindo de modo pleno. E a gangue, dominada pela ira, provoca um acidente de carro do qual apenas um dos coreanos sobrevive. Isso valeu para a gangue, para o idoso no campo de golfe e também para Foster.⁹²

Até aqui, a construção e criação de algo – um longa, no caso, – a partir do discurso colérico já se faz e consegue se manter. Mas ainda há outros pontos que são intrínsecos a tudo o que a raiva pensa toda vez que não desisti de pensar.

O diretor, Joel Schumacher, claramente usa a ira enquanto discurso e, de modo hábil, revela a cidade em meio ao caos⁹³ e, portanto, perfeito habitat para a Carniça. Paralelo a essa construção, vê-se o quanto “os homens são rebaixados a atores de um monstruoso documentário, para o qual não há mais espectadores, pois todos, até o último, tomam parte na ação que se passa na tela”,⁹⁴ tratando-se então do terrível filme de nossas vidas.

⁹⁰ LISPECTOR, 1999d, p. 34.

⁹¹ O real do protagonista é D-fens (D-fesa, em português), já que o nome de nascimento usado pela mãe, ex-mulher e policiais não aparece nos créditos do filme. O personagem de Michael Douglas surge como D-fens tanto no início do filme, na identificação do carro, como ao final.

⁹² Reforçando: uma vez em contato com a ira, o outro livra-se dela apenas quando já sofreu algum nível de morte.

⁹³ Abismo hiante. Estado de completa desordem. ABBAGNANO, 2000, p. 115.

⁹⁴ ADORNO, 1992, p. 46.

O começo da película, resumo do cotidiano imposto em seu cume paradoxal, nos coloca frente a frente com essa realidade diária na qual homens, mulheres e crianças são enfiados em automóveis que simplesmente não se movem, gerando o que nomeamos de trânsito e que por sua vez gera ansiedade, impaciência, ofensas – raiva. Uma evidente metáfora de como estamos inertes dentro do que escolhemos por não termos escolha, já que a mesma sensação de frustração ocorre quando ele tenta fazer uso do transporte coletivo e que prova também que “a política da impaciência continua conquistando terreno”.⁹⁵ É um momento de reverência ao sistema, de adoração à máquina, de “beijo na parede” como veremos adiante. E, portanto, é justo o momento em que Foster é tocado pela raiva, tomando uma direção contrária aos falsos acordos, tentando não sucumbir ao sono dos injustos ou, já acordado, já desfeito do pacto com a sonsura existencial, busca sair de um pesadelo.

A repetição, e ainda a imitação e a reprodução, são cernes do modelo de comportamento social e da vida na polis. É assim que a “ira coletiva”,⁹⁶ e não apenas a ira de um só, apresenta-se. O desejo de um é também o desejo do *unos*, do todo. As ações dos personagens são movidas como se colocadas em um modo automático: há um modo e somente um único modo de viver em sociedade, ou seja, é preciso cumprir com o pré-estabelecido. Qualquer comportamento que extrapole o molde de sentimentos enlatados em caixas-do-tempo, que vaze sobre os limites dessas *little boxes*⁹⁷ tornam-se uma ameaça para a contrastante, portanto irada, vital produção de uma mesmice mórbida. Essa repetição pensada e calculada, essa indústria do dogma em seu sentindo mais covarde no que tange a indústria e mais infeliz no que tange o dogma, gera um hábito que deve ser sempre questionado quanto ao seu real valor, quanto a sua procedência, pois é justamente esse hábito que oferece “substitutos terrenos de certezas.

⁹⁵ SLOTERDIJK, 2012, p. 61.

⁹⁶ SLOTERDIJK, 2012, p. 40.

⁹⁷ Aqui simplesmente não pude me furtar à lembrança da canção homônima de Malvina Reynolds, cuja versão e interpretação de Nara Leão provoca o exato tom de delicada tristeza, mas sobretudo de coletividade circense, de sociedade do espetáculo na qual fomos postos sob o domínio do olhar e da visão de mundo alheia, obrigados portanto a representar diariamente o mesmo número, a mesma fala, o mesmo finado personagem. A letra, não por acaso, poderia ter sido uma encomenda para o filme. Sinais dos tempos. O que prova que há muito, apesar da vasta coleção de máscaras que usamos, sabemos do que sofremos: Uma caixa bem na praça/uma caixa bem quadradinha/Uma caixa, outra caixa, todas elas iguaiszinhas/Uma verde, outra rosa e uma bem amarelinha/Todas elas feitas de tictac, todas elas iguaiszinhas/As pessoas dessas casas vão todas pra universidade/Onde entram em caixinhas quadradinhas iguaiszinhas/Saem doutores, advogados, banqueiros de bons negócios/Todos eles feitos de tictac, todos, todos iguaiszinhos/Jogam golf, jogam pólo, bebendo um bom martinidry/Todos têm lindos filhinhos bonequinhos engomadinhos/As crianças vão pra escola, depois para universidade/Onde entram em caixinhas e saem todas iguaiszinhas/Os rapazes ficam ricos e formam uma família/Todos eles em caixinhas, em casinhas iguaiszinhas/Uma verde, outra rosa e outra bem amarelinha/E são todas feitas de tictac, todas, todas iguaizinhas.

Tais substitutos podem ser estáveis. Todavia, são incapazes de propiciar o presente vivo da convicção. Em contrapartida, quem se vê tomado pela ira vê o tempo esmaecido passar”.⁹⁸ Assim, diante de uma dominação que apenas pode ser apenas de um tempo cronológico, um relógio sem coelho branco, ponteiro que se move sem sair do lugar, e mensurado pela mesma repetição, o homem passar ser um inevitável homem-da-caixa: um homem que vai para o caixão. Um híbrido covarde, com um gancho na mão, temendo o vigilante tique-taque social que se aproxima menos com dentes e mais com uma fome voraz de enquadramentos.

O momento máximo desse ponto de ruptura entre homem e estrutura social dá-se na lanchonete *fastfood*⁹⁹ quando a inflexibilidade é propositalmente confundida com a ordem, as horas são vendidas como tempo e uma ração plástica é vendida como comida para o admirável gado novo. Os disparos dados na lanchonete, acidentalmente ou não, são um modo de fazer reagir aquele que está condicionado ao extremo. O mesmo vale para o questionamento radical que Foster faz com o comerciante coreano e ainda para o único tiro que ele dispara na perna do *gangster*. Aliás, interessante notar como todos os personagens do filme só reagem ante o poder das armas de fogo.

Por sua vez, o que se dá entre D-fens e o nazista encaixa-se em outra lógica discursiva tanto para a raiva, quanto para o que coloco em questão agora. Mas trata-se do choque de duas paixões, raiva e ódio. A tentativa vã de um cego enxergar e a cegueira da visão.

E é assim, em um crescente, que *Um dia de fúria* sustenta um irado texto explícito, uma fala que rosna, uma palavra ferina cavando a própria palavra enquanto também é construída naqueles que podem conhecer a linguagem. O estímulo à violência – sendo a violência também uma forma de linguagem¹⁰⁰ – aparece na raiz das questões

⁹⁸ SLOTERDIJK, 2012, p. 21.

⁹⁹ A velocidade é um dos atributos da ira, como já mencionei. Come-se, em *fastfood*, um pouco de raiva em que cada pedido.

¹⁰⁰ Em artigo de 2011 “O destino é implacável: linguagem, desejo e violência em A língua do p”, conto de Linspector que compõe o volume *A via crucis do corpo*, afirmo que é necessário compreender a violência de modo mais amplo, e não estritamente como uso da força bruta para causar danos físicos a outra pessoa. Como o conto em questão sustenta uma linguagem específica para tratar o problema da agressão, pode-se pensar a violência enquanto linguagem à medida que comunica algo e que diz através de uma fala própria que alguma coisa precisa ser informada, transmitida e modificada para que a violência cesse. Para Rondelli (2000, p. 151), alguns atos de violência muitas vezes ultrapassam as questões primárias que os provocaram. Nesse sentido, esses atos “embora decorram de uma força física que neles é empregada contra alguém, revelam também uma dimensão expressiva e simbólica – neles existe algo –, uma diferença, conflito ou oposição que se expressa através desses episódios. Neste sentido, tais atos são linguagens – modos de expressão daqueles que os praticam”. O mesmo vale para a violência como linguagem em todo longa de Schumacher, que jamais aparece de modo gratuito e sim como modo implacável de comunicação.

quando vemos a mãe¹⁰¹ presentear a filha com uma pistola, ainda que de brinquedo. Quando a criança para de disparar jatos de água pelo quintal, ela vê televisão. E assisti um leão atingir uma ave com um porrete, o que remete, inclusive, a ação de Foster no começo do longa. Sem contar que ele, o protagonista, é orientado por um garoto a montar a bazuca, tão logo decide explodir a obra que gera o tráfego absurdo daquele dia na cidade.

Assim, são vários os momentos nos quais o discurso colérico aparece construindo o filme. Na verdade, a ira é um dos personagens centrais do longa. A raiva argumentativa dispara contra-argumentos desde as observações feitas por Foster ou abandonadas propositalmente nas falas de personagem realmente menores, como o chefe de polícia ou o nazista, até a fotografia do filme que revela uma cidade doente, publicizada, coberta por cartazes, letreiros eletrônicos, placas que instigam violência e consumo, nada mais. A disposição de um texto-palavra em diálogo com o texto-fala é essencial para entender o que penso agora, a força criativa da raiva qualquer que seja o aspecto, pautada pelo discurso colérico.

A palavra KILL (Matar) aparece repetidas vezes em cartazes que cobrem um muro inteiro. Em um típico *playground* americano, surge em meio a crianças uma placa com os dizeres NO MATTER NEVER MIND (Sem importância/Deixe para lá). Há ainda um quarteirão inteiramente coberto por propagandas e panfletos de todas as ordens. Há uma cidade mascarada, portanto. Aqueles que a habitam, os seres urbanos, os urbanoídes, fazem o mesmo que os muros e que as placas, carregam também seus panfletos, suas propagandas. É o caso do “morador de rua” com o cartaz dizendo WILL WORK FOR FOOD (Trabalharei por comida), um mendigo com o cartaz WE ARE DYING OF AIDS PLEASE HELP US (Estamos morrendo de AIDS. Por favor, nos ajude), outro na cadeira de rodas HOMELESS VET NEED FOOD NEED MONEY (Veteranos sem teto precisam de comida e dinheiro) e, sobretudo, o caso de um ex-cliente do banco GoldenState erguendo a placa NOT ECONOMICALLY VIABLE (Economicamente inviável).

O caso desse jovem senhor, que tentou fazer um empréstimo bancário, negado, apesar de ele ser cliente do banco por sete anos, é um ponto de destaque no filme já que,

¹⁰¹ Interessante notar como a questão capital atravessa o filme de ponta a ponta. Na relação que se dá entre Foster e Beth Travino (Barbara Hershey), o fato de o ex-marido não pagar pensão confere, dentro daquela relação, mais direitos a Beth que a Foster. O discurso de Travino, que atinge certo o protagonista, legitima-se pela inviabilidade econômica de Foster.

posteriormente, é essa uma das definições que Foster dará para si mesmo: Sou economicamente inviável.

Não ser viável para o capitalismo em seu mal de oposição significa ser isca para a ira. Ao ser impedido pela polícia de seguir com seu protesto, e de ser impedido pela ausência de dinheiro, posto que sem empréstimo, o ser economicamente inviável torna-se, como quer o sistema, a frustração em si mesmo. A máquina capital que cria e gera também gera resíduos – como toda máquina. E esse ponto, especificamente, nos alerta para o axioma dos negócios que “nos diz: quem quer sair de um jogo como vencedor precisa aceitar as regras desse jogo. O realismo diante desse pano de fundo significa serenidade na vilania”,¹⁰² ou seja, para os bancos, para a religião e para quem consegue literalmente aderir aos solavancos dessas engenhocas e se alimentar – por osmose – do caldo que elas espremem chega a essa vil indiferença, chega à sobrevivência do é- assim-mesmo e que gera uma “compulsão relacional aplicada retroativamente, uma compulsão por meio da qual aquilo que foi retém o seu predomínio sobre o porvir”¹⁰³ dividindo assim aqueles que se alimentam devidamente, a partir da própria fome, daqueles cuja fome é alimentada.

A constatação de que há um empenho para que essa serenidade na vilania se estenda e se perpetue provoca, inversamente, em um desgaste tão sensível quanto o esforço e o impacto do que propõe, o discurso colérico cujo um dos intentos é exatamente ir “contra o espírito de pagamento de dívidas”¹⁰⁴ para que assim homem nenhum sintasse em débito com o outro, com os deuses, consigo mesmo.

Assim os comentários sociais tão corrosivos despejam sobre a sociedade americana essa mentira que celebra a vitória de um fracasso construindo e rejeitando cada vez mais fracassados – essa é a principal forma do capitalismo de se auto-manter economicamente viável.

A inversão dos lugares comuns dentro da sociedade acontece justamente por serem pensados a partir da raiva, construindo uma tensão crescente que inflama, ao fim da questão, a impossibilidade de ser – já que é negado ao personagem os direitos e os desejos mais básicos. E ainda: que dilata o buraco abaixo dos nossos pés, essa boca escura que tanto quer nos engolir, esse modo incessante de nos fazer cair, de não nos deixar de pé, agarrados ao próprio buraco que cavamos dentro e fora de nós – eis a

¹⁰² SLOTERDIJK, 2012, p. 44.

¹⁰³ SLOTERDIJK, 2012, p. 45.

¹⁰⁴ SLOTERDIJK, 2012, p. 45.

metáfora cravada no sapato esburacado, trocado pelas botinas de soldado. E quando Foster abandona os sapatos, quando abandona terno e gravata e surge fardado,¹⁰⁵ afirma que estamos em guerra.

Por isso, o avesso das relações é focado no embate entre coreanos e americanos,¹⁰⁶ nos limites internos de uma cidade onde o periférico não pede mais passagem, ao contrário, é a passagem, na relação homem e mulher e os domínios de tal afeto,¹⁰⁷ na secreta fragilidade humana que todos guardam, nas agressões políticas onde a violência é a ordem e o progresso sustentado pelo fracasso, dando a ausência o lugar de algema que ata pensamento à estupidez.

A morte que atinge William Foster é a perdição pura. Como ele mesmo explica, pelo telefone¹⁰⁸ em conversa com a ex-mulher, ele está “sem contato” e já ultrapassou o “ponto sem volta”. Para ele não havia mais retorno. Imerso na ira, após uma peregrinação pagã, uma catarse urbana atravessada pelo cinismo social, o fim de Foster estava previsto desde o início nas presas da fera de pelúcia, vista tão logo começa o longa, que tão bem representam Carniça.

Por trás de uma igualdade apenas aparente (terno e gravata) há o que realmente nos torna semelhantes, essa coisa que tanto em Foster como em Prendergast revela-se na paternidade perdida (pela morte ou pela justiça dos homens) e no desejo de comunhão com o outro, evidenciando que “lutar também significa agradecer”.¹⁰⁹

A ira esconde o amor.¹¹⁰

¹⁰⁵ G.I. JOE na verdade é a sigla usada para identificar o traje de Foster. Faz referência à propriedade do governo dos Estados Unidos da América, G.I.= Government Issue, e ao personagem de HQ's General Joe Colton. No Brasil, as aventuras dos personagens G.I. JOE saíram com o nome de Comandos em ação. Eu mesmo tive vários desses bonecos.

¹⁰⁶ Vale notar que ao entrar na *gang land* Foster, por natureza em solo dominante, passa a ser o dominado. Aquela parte da cidade não mais pertence ao homem branco ocidental americano mas aos estrangeiros orientais, aos coreanos. A noção de quem está fora de pertencimento e longe de casa, em um lugar estranho, é invertida em função da doença capital. O mesmo acontece na delegacia quando Prendergast, o detetive, não vê diferença entre o coreano e o oficial japonês. A perda de identidade como consequência da diluição das pátrias, da ausência de um lugar para ser, por um local de comércio.

¹⁰⁷ Aqui me refiro não somente a relação que há entre Foster e Beth, Prendergast e Amanda, mas ao modo como o afeto é acuado e o sexo (gênero) é algo reprimido. Isso se comprova com os personagens principais e no modo como o nazista trata a oficial Sandra (Rachel Ticotin) e os homossexuais. Shumacher provoca o embate dos diversos tipos humanos não para fortalecer o caráter do nazista em si, mas o traço nazista de uma sociedade sexista e fóbica de modo geral.

¹⁰⁸ O telefone é um elemento moderno crucial para se pensar (a falta de) diálogo, sobretudo quando se pensa a comunicação não verbal, ceifada pela máquina. O discurso colérico aqui se faz através da “fricção delicada do silêncio contra o silêncio”.

¹⁰⁹ SLOTERDIJK, 2012, p. 23.

¹¹⁰ Essa afirmativa pode ser reencontrada e confirmada nos versos de Paulo Leminski: amor, então, também, acaba?/Não que eu saiba./O que eu sei é que se transforma em uma matéria-prima que a vida se encarrega de transformar em raiva./Ou em rima (1985, p. 83). Aldir Blanc e Mú Carvalho partilham da mesma ideia em canção de MPB composta nos idos de 2003, *Chocolate com pimenta*. Essa canção, com

*Eu estou sempre com raiva.
“Só você e eu.”*

Dr. Banner em *Os vingadores*

*...é no olhar para o desviante, no ódio à banalidade, na busca do que ainda não está
gasto,
do que ainda não foi capturado pelo esquema conceitual geral,
que reside a derradeira chance do pensamento.*

Minimamoralia, Theodor W. Adorno

*Quem dera me livrar pra sempre de mim mesmo e só me reencontrar lá no teu doce
abismo...*

À noite sonhei contigo, Paula Toller

*Has the light gone out for you?¹¹¹
Because the light's gone out for me
It is the 21st century
It is the 21st century
It can follow you like a dog
It brought me to my knees
They got a skin and they put me in
They got a skin and they put me in
On the lines wrapped round my face
On the lines wrapped round my face
And for anyone else to see
And for anyone else to see
I'm alive
I've seen it coming
Bodysnatchers, Radiohead*

letra repleta de paradoxos, afirma logo no primeiro verso: “Um frio queimando/um calor de chover/O amor da raiva sem querer”.

¹¹¹ Tradução ao fim deste estudo.

1.2 ADEUS, MINHA AMIGA: BANNER E O ABISMO FILOSÓFICO

*Aos pássaros que em nós habitam e que se chocam
contra o espanto em nossos corações de vidro,
guiados por uma falsa esperança.*¹¹²

Não há outro personagem que encarne a ira em seu aspecto negativo tanto quanto o Dr. Robert Bruce Banner,¹¹³ mais conhecido como Dr. Bruce Banner, o Hulk. Afirmo isso tanto pelo que desconheço dos demais personagens modernos, já que é sobremaneira a eles que me refiro, quanto pelo que conheço do personagem em questão. Sou íntimo do universo de Banner, o que faz com que eu o observe sempre de modo diferente, com uma sensibilidade encontrada no reconhecimento e que provoca em mim a certeza tranquilizadora de que “à medida que o pensamento se aproxima demais do objeto, este se torna estranho, como qualquer elemento do cotidiano posto sob um microscópio”.¹¹⁴ Pensar Banner é reencontrar um frescor fundante que atinge meu corpo e meu pensamento como se eu estivesse pela primeira vez diante da possibilidade de filosofar.

A escolha do filme *Os vingadores*¹¹⁵ como ponto central para análise que se segue, dá-se pelo trato de Banner dentro do longa, que considera mais o cientista que o mostro – o que é inédito no cinema e essencial para se pensar a presente questão, a ira.

Hulk é a ira. Ele é o mais próximo da dominação carnal e mental da ira. Com se Carniça estivesse sempre roendo seu calcanhar, tomando o corpo de Banner, possuindo-o. O que há de incrível no Hulk são as características exatas que a raiva produz e sustenta, já colocadas anteriormente.

Em *Os vingadores* o cinema pela primeira vez apresenta Banner como a superação absoluta do Dr. Frankenstein. Ou seja, como um cientista notável, em paz com a incapacidade de superar o erro cometido, seu particular inferno. Enquanto Hulk, de natureza acidentalmente híbrida, é um monstro inteiro e não uma grotesca construção de remendos moralmente culpada pela soberba humana. Entre Banner e Hulk, a culpa e o abandono não são constituintes de uma relação destrutiva e amaldiçoada. É a raiva o único sentimento que os mantêm separados e unidos. A ciência moderna de Banner desenvolve-se em um mundo no qual as questões biopolíticas são tratadas com

¹¹² Texto do autor.

¹¹³ Nota explicativa ao final deste trabalho.

¹¹⁴ ADORNO, 1992, p. 69.

¹¹⁵ *THE AVENGERS*. Direção: Joss Wendo. EUA: Disney, 2012. 136 min, Colorido – DVD.

esclarecimento e não relegadas aos mistérios do limite alquimista, caso da ciência de Frankenstein. Assim, finda-se também a eterna comparação reducionista entre *O médico e o monstro*, embora não se negue a inspiração. Porém, a atmosfera de suspense e ficção científica, normalmente reduzida ao cenário de laboratório químico, é abandonada para dar lugar ao suspense psicológico, à tensão emocional e à construção de um personagem muito mais intrigante que impressionante e mais sagaz que virulento.

Banner é sorumbático, introspectivo e sério. Ainda que sem mau humor, sustenta diálogos sempre com ironia e sarcasmo. As suas colocações são precisas e rápidas. Como pesquisador, sabe que seu entendimento é também para o outro. Quando Dr. Banner fala, não há ressalvas propositais ou explicações tediosas sobre o que não ficou claro – para o outro. Com dada atenção, é possível perceber que ele é tão capaz quanto a Viúva Negra de extrapolar os limites da retórica e tornar o campo da linguagem, e antes, o da mera fala, em campo de batalha – o que nela é um super poder, nele é comum ao próprio intelecto. Aliás, pelo longo período de isolamento em Calcutá, afastamento do meio acadêmico e abandono das pesquisas, Banner mostra-se sedento por este tipo de embate. Por isso, embora o contato com os demais vingadores, por um momento, alimente o desejo de conversação do cientista – e não do Hulk – também alimenta um divertido lado cínico, não raro encontrado naqueles que fazem de bibliotecas e demais salas de pesquisa um universo particular.

Banner se conhece o suficiente para se admitir como um ponto auto-referencial no que tange o pensamento científico. Perder-se de si mesmo, quando se é uma conquista para si, é morrer. É um homem de questões. É um homem que tem nas dúvidas o vento e a vela, atravessando a metáfora do mar para buscar o tédio e afastar-se da curiosidade. Atingindo, através do movimento de força gerado pela própria curiosidade, o prazer da resposta, somado ao desejo de que, realizada tal satisfação, tudo comece outra vez.

O Dr. Banner reconhece a autoridade do método sem deixar de conhecer e de se admirar com a liberdade criadora da imaginação que alforria o real da realidade, tal qual a fotografia libertara a pintura em um gesto político da imaginação e avanço da arte enquanto abstração e técnica. Do mesmo modo como o pensamento liberta os homens. Um homem inventando coisas de dentro para fora, muitas delas sem utilidade, para que não possam ser descartadas. Cumprem apenas uma função: serem inventadas.

Dr. Banner é a prova que questiona a moral estóica. Provido de intelecto incomum e cultivada racionalidade, mesmo assim, ele não consegue manter-se imune a raiva.

A geografia interna desse cientista é atravessada pelo mundo da lógica e pela lógica do mundo, construindo como passagem ente eles a descoberta de outras possíveis moradas do ser,¹¹⁶ com fala Heidegger que atribui à linguagem o desvelar do ser. A linguagem é fala e, mais que isso, a “linguagem fala”.¹¹⁷ A linguagem possui linguagem própria, posto que a fala nomeia e nomear é, dentro de um contexto filosófico, poético, o contrário de limitar ou de atribuir palavras. Nomear é “evocar para a palavra”¹¹⁸ e quando isso acontece, tal evocação convoca o ser da coisa nomeada, provocando proximidade e, ao mesmo tempo, questionado a realidade do que se aproxima uma vez que, afinal, tudo guarda uma distância. Ao pensar a linguagem, Heidegger encontra duas maneiras de tratá-la e aponta justamente o caminho pelo qual Banner se perdeu.

A linguagem original é formada por uma densidade ontológica na qual a palavra é aquilo que sustenta o ser em todas as coisas, nos entes. Tal linguagem exprime o ser e o ilumina, revelando-o. É a linguagem da poesia, aquela que por essência tem o corpo de um poema, da prosa, “tão rara como a poesia”¹¹⁹ e também dos filósofos. Esses são os “os guardiões dessa morada”.¹²⁰

A linguagem derivada, por sua vez, é a linguagem humana, articulada e capaz, porém, anterior a elaboração e a autenticidade dos poetas e pensadores, embora ambas mantenham relação. A linguagem derivada compõe-se de percepção e resposta. O ser humano transfere o dizer original que não tem som, para o som da palavra. Quando é assim considerada, “como mera emissão sonora da interioridade humana, quando se considera essa representação da fala como a própria linguagem, a essência da linguagem só consegue manifestar-se como expressão e atividade do homem”.¹²¹ É por isso que a linguagem derivada também é chamada de inautêntica, por manter-se distante do ser e por, em máxima elaboração, atingir unicamente técnica e ciência. E sendo assim, ao se pensar que a

¹¹⁶ HEIDEGGER, 2003, p. 10.

¹¹⁷ HEIDEGGER, 2003, p. 14.

¹¹⁸ HEIDEGGER, 2003, p. 15.

¹¹⁹ HEIDEGGER, 2003, p. 24.

¹²⁰ HEIDEGGER, 2004, p. 10.

¹²¹ HEIDEGGER, 2003, p. 24.

técnica, baseada no dar forma ao ente como material de construção, reduzindo tudo a critério da racionalidade, do homem como sujeito dominador, esquece o ser, sendo também uma forma de inautenticidade. O mesmo acontece com a Ciência, que, atendo-se ao ente, o demarca como seu limite, colocando além dele o nada. Ambas, enquanto atém-se apenas ao ente, a uma esfera do real, esquecem o ser.¹²²

Por isso, nem todos que escrevem poemas são, de fato, poetas. Por isso, nem todos que escrevem e publicam livros são realmente escritores, capazes da raridade da prosa. E por isso também o filósofo é raro. Os filósofos miméticos, os pensadores eunucos, esses que fazem questão de dialogar a partir do apego à infância moral e à culpa cultural e em eterno monólogo apenas com a transcrição de conceitos, matando, portanto, nas ideias, a ação intrínseca à filosofia, são bem fáceis de encontrar. É bom saber, portanto, que é preciso superar a técnica e a ciência – exatamente a conquista do Dr. Banner –, para ter a real noção do que é a morada do ser e não acreditar desavisadamente que basta uma casa e “sentarem-se à mesa para já estarem condicionados pelas coisas e já terem alcançado morada”¹²³ – não basta!

É preciso comungar do que Heidegger chama de viandante da errância, ou seja, é preciso ser daqueles que “viajam por veredas escuras”,¹²⁴ não apenas na tentativa de iluminá-las – a bem de tudo, não há escuridão que resista à chama de uma vela – mas para conhecer a noite escura e tocá-la na testa sem desaparecer e ser finalmente a maldição do vale negro, e não um amaldiçoado. Para sentir-se plenamente acompanhado por uma sombra, e não uma assombração. E saber-se de um reino mais profundo, como um lobo na estepe. E nessas veredas absolutas, nesses prados e campinas do verde mais lunar, entre violetas e pavões, e magnólias, colher morangos mofados e maçãs no escuro à sombra das vossas asas, sem mitigar o ir-remediável, e cumprir o roteiro do silêncio, atravessando as ondas, o mar de dentro e o lado interior do vento ao mesmo tempo em que se é levado por uma felicidade clandestina, ao mesmo tempo em que se é guiado por vaga música com uma faca no peito de onde goteja fino sangue de coração selvagem e se escreve a palavra forte com esse sangue, com a barba ensopada de sangue, e dele se bebe sorvendo em um só gole a estrutura da bolha de sabão, o claro enigma das vésperas, e então, pensando sempre além do bem e do mal, inicia-se a si mesmo no júbilo, memória e noviciado da paixão.

¹²²BEAINI, 1981, p. 86.

¹²³HEIDEGGER, 2003, p. 17.

¹²⁴HEIDEGGER, 2003, p. 17.

Do contrário, você não passa de um errante.

É tudo isso que morre para Banner, e em Banner, quando o Hulk nasce. A morte, através da ira, alcança ceifando sua linguagem autêntica e também sua linguagem derivada. O Hulk, como qualquer fera, selvagem ou domesticada, é capaz de entender comandos e ordens desenvolvidos a partir da linguagem derivada, mas é incapaz da linguagem original, essa cuja experiência nos insere em uma vida autêntica. Trata-se de um ser sem morada, desabrigado de linguagem, um ser sem poesia.

Portanto, o que chamo aqui de abismo filosófico é o fim da capacidade de pensar e refletir, de elaborar linguagem e pensamento, e ainda a superação dessas capacidades, representada por Banner, forçado a dar adeus ao conhecimento, pelo Hulk que é a encarnação da ira.

Pois, então, se “o abismo consiste em linguagem”¹²⁵ posso dizer da razão, através da linguagem. Porém, não é essa a questão. Já se diz da linguagem, aqui, ao exercê-la e não simplesmente usá-la, vulgarizando-a. Consequentemente, o que afirmo da razão é justamente o que me proponho com minha linguagem e com o que dela eu fiz. A responsabilidade como oposto da mediocridade é o que se põe em jogo.

A questão, portanto, é que “o olhar que contempla a razão cai nas profundezas de um abismo. Será que o abismo está em que a razão repousa sobre a linguagem ou será a linguagem ela mesma o abismo?”¹²⁶

Ora, a razão constrói o próprio espaço e oferece as ferramentas essenciais para que se alcance o fundo das questões. Para atingir o âmago, ou para não ficar sem chão, a razão surge desdobrável com seus degraus largos e altos e sempre mais altos e largos ou estendida e elástica como a rede que apara o trapezista do grande Circo do Pensar em sua queda. Em ambos os casos a linguagem é o que mais constrói degraus e sustenta a rede. A razão repousa na linguagem. O que, portanto, não elimina a afirmativa seguinte – e já nos revela a graça de pensar e fazer literatura e filosofia. Sim, a linguagem é abismo. Um abismo inverso. Nele, não se cai. Posto que não se ausenta o chão, necessariamente, mas que cresce em vazio de resposta. Enquanto em um abismo convencional – e nada é mera convenção na linguagem autêntica da qual falamos – enquanto em um abismo convencional um corpo cai no nada – sim, nonada¹²⁷ – até chocar-se com o fim, no abismo da linguagem o vazio avança em torno do ser que usa a

¹²⁵ HEIDEGGER, 2003, p. 9.

¹²⁶ HEIDEGGER, 2003, p. 9.

¹²⁷ ROSA, 2001, p. 23.

razão, imóvel, e pensa em como deter a fome escura das questões reveladas e sustentadas pela própria linguagem. Ceifando a linguagem, cessa o abismo da razão. E cai-se em outro lugar, certamente mais escuro, posto que sem chance ou modo de se conquistar alguma luz.

Reflexo avesso de Banner, Hulk é o espelho sem razão. Uma vez na forma de monstro o cientista cai em um abismo sem linguagem, portanto, um abismo mortal sem chance de ser vencido pela luz da linguagem, pela luz da razão. O Hulk é o abismo que empurra a linguagem para o nada, a fim de amordaçá-la com a falta da razão. O avesso completo do que Banner mais do que pretende, de fato é. Ou seja, o Hulk, para Banner, é o inverso proporcional do abismo da linguagem.

A transformação completa de Banner, como se sabe e pode-se notar no longa, não leva mais que alguns segundos. E a posição do Hulk, contra ou a favor de possíveis adversários, é meramente casual. Ele é incapaz de discernir. De conhecer. De diferenciar. É apenas instinto e destruição. Enquanto os outros membros agem em posição exata, elaborando o que há de específico na força para cumprir um plano cuja essência está na certeza de que pensar é uma ação, o Hulk espalha, em toda e qualquer direção, a derrota, o erro, a morte. Tudo o que Banner experimentou no momento do acidente radiativo. Tudo o que a raiva é capaz de provocar.

No entanto, lembro o caráter contraditório e paradoxal da ira, que define a repetição como ponto fraco dessa paixão. Por ser o mesmo impulso sempre, pode-se aprender seus movimentos de possessão e desatino e, portanto, adiantar-se a eles, previsível que ela é. Desse modo, Banner consegue, por exemplo, não matar os vingadores, mas sim os Chitauri. O Hulk se repete como experiência assim como a morte do conhecimento. Do Hulk, Banner apreende um mínimo de foco, já que, bem ou mal, amigo ou inimigo, ele, a fera, obterá a destruição. E quando falo, desde já, em duas polaridades, bem e mal, o aspecto positivo da raiva, ainda que de longe, acena.

Da morte, Banner toca apenas o adeus, como deve ser.

A ira, como já afirmei, é ambivalente, híbrida, transmórfica e isso claramente se aplica ao Hulk. Do mesmo modo, quando afirmo que se trata de um impulso simbiótico, um *venom* que em contato com a razão cria uma relação vantajosa e mórbida, é da ira e também do Hulk que falo. No entanto, minhas constatações são bem anteriores a associação da ira ao personagem e de pensar a ira na ficção. E só assim poderia ser.

A morte de Banner, a morte do conhecimento referido, dá-se também por uma constatação anterior: uma vez em contato com a ira, o outro livra-se dela apenas quando

já sofreu algum nível de morte. Eis que o nível de morte de Banner se dá com o adeus a filosofia, ou seja, o adeus ao uso do saber em proveito do homem, o adeus ao desejo inerente desse cientista de adquirir “um conhecimento que seja, ao mesmo tempo, o mais válido e o mais amplo possível”,¹²⁸ adeus a amizade ao conhecimento, o adeus a uma forma de pensamento que é de tal modo também uma visão de mundo que funda, funde-se e o sustenta, afastando o homem da mera vida e criando “uma existência superiormente interessante”¹²⁹ – o adeus da morte.

Quando a ira ascende – automotiva, magnetizando o descontrole –, o pensamento despenca em queda livre. Perceber a dor de Banner, a perda da conquista singular que é o conhecimento, é essencial para entender o envolvimento da ira. Quanto mais raiva o Hulk sente, mais forte ele fica.¹³⁰ Ausente de razão, o que se afirma como qualidade na fera é a ira. Enquanto o deus Loki gaba-se de ter um exército de monstros a seu dispor, os vingadores apostam no Hulk como força superiormente destrutiva. Aliás, é preciso notar que essa questão. No longa, o único capaz de vencer, e não apenas de duelar com os deuses (Thor e Loki), é o Hulk. Para a ira, nada é superior a ela, posto que é capaz de arrastar para baixo tudo que lhe faça oposição. Depois de surrar Loki – o embate com Thor é propositalmente interrompido diante da desvantagem do deus do trovão – depois de surrar Loki, Hulk é, digamos, categórico: “Deus fraco”. Essa é justamente a noção que a ira guarda sobre qualquer ideia de deus/Deus.

O Hulk torna-se invulnerável por conseguir reunir e manter em unidade a vingança, dor, amargura, escárnio e o desencanto que surgem quando o cientista morre. A razão trona-se bagaço. A afirmativa senequiana de que tudo o que se diz da dor pode aplicar-se à ira soma mais ponto definitivo aqui sobre a capacidade invulnerável da raiva. A força do Hulk é a força da raiva. A relação com a inventividade, com a capacidade criativa dessa paixão constrói-se assim. Tudo o que se diz da raiva pode-se também dizer do Hulk. Desde as contradições mais díspares até sua potência desvairada. Na posição de super-herói, o maior obstáculo que se apresenta é a ética. No entanto, seus adversários já estão mortos e não sabem.

E por falar em morte, ao experimentá-la sem jamais conhecê-la realmente, senão que vai morrer outra vez, Banner enfrenta o total desconhecido em nós, enfrenta a perda do corpo, enfrenta o fim de uma identidade ontológica e de uma identidade construída

¹²⁸ ABBAGNANO, 2000, p. 442.

¹²⁹ QUEIROZ, 1960, p. 151.

¹³⁰ www.marvel.com

por ele mesmo. No caso específico do cientista, torna-se impossível, inclusive, a bipartição do mundo, da qual trata Platão e os dualistas. Posto que Banner e Hulk, esses dois mundos, são um só. Aliás, o mundo dual cai para Banner antes de se pensar qualquer invocação iluminista ou mesmo, contemporaneamente, a responsabilidade filosófica que nos reporta ao exercício da ética como, assim vejo, um superlimite. É algo anterior. A bipartição é uma estratégia da razão, o Hulk carrega consigo a contrariedade – por ser o negativo absoluto – de um ser que está na vida *zoé*, a mera vida, a vida animal. Qualquer tática racional falha sobre a conduta dessa fera cujo erro é o berço. Sendo a lacuna da razão permanente, a ira é a primeira a ocupar com mais vazio, com mais abismo o lugar do qual o Dr. Banner é expulso.

Ser é linguagem e o Hulk desconhece a linguagem. Seu ser, portanto, responde e reage mas não é capaz de realizar a linguagem do ser, a linguagem que supera o oculto, que realiza a comunicação entre a coisa e a essência, justamente a linguagem de Banner. Para a filosofia, o caráter perecível das coisas, portanto mortal, liga-se a falsidade. A verdade é imperecível. Quando a verdade resume-se ou pelo menos não resiste à morte, ela torna-se a negação de todas as coisas. Epicuro afirma que quando a morte está, nós não estamos. E quando somos, ela não é.¹³¹ Assim, não há jamais encontro, nem coexistência entre Banner e Hulk e filosofia é “para dizer em uma palavra que devemos guardar: encontro”.¹³² Entre ambos não existe transição, só o assalto. Apenas o assalto.

O que Banner enfrenta é o que a filosofia enfrenta desde sua fundação, o “horror arcaico da morte”.¹³³ Sendo a morte algo que se deve evitar e sendo o Dr. Banner um homem que se coloca no âmago da razão, e o Hulk a íntima experiência habitual, cíclica com a morte, tenho tanto a equação quanto a resolução do sofrimento de Banner. A morte que sofre é a morte filosófica, a morte do conhecimento. Experimentar por vezes, e no corpo, o fim do pensamento gera esse abismo filosófico no qual o cientista se precipita, provocando esse doloroso adeus à nobre relação com o pensamento. Caso fosse a angústia a consumir de ausência à razão, teríamos uma análise completamente diversa. Assim como os personagens seriam completamente outros. Mas é assim: um passo em falso da razão e a raiva acerta o bote. A angústia libertadora para uma vida realmente autêntica da qual fala Heidegger só acontece com a presença e auxílio do logos. E dessa angústia tão genuinamente humana Banner também é privado.

¹³¹ EPICURO, 1973, p. 27.

¹³² TIBURI, 2008, p. 162.

¹³³ TIBURI, 2008, p. 139.

Pensar Montaigne, quando ele diz que “filosofar é aprender a morrer” ¹³⁴ nos dá a exata certeza do poço sem fundo no qual Dr. Banner não para de cair. Basta observar que é através do exercício filosófico, da filosofia, que se chega ao aprendizado do fim das coisas, dos seres, do mundo. Em Banner, o verbo do conhecimento, filosofar, assim como o pensamento de Montaigne aqui citado, é substituído por um urro de sanha funesta seguido de um olhar perdido e triste, como é o olhar de todo pior cego.

O Hulk, assim como a ira, não quer saber.

¹³⁴ MONTAIGNE, 1972,p. 48.

O melhor das cartas é não jogar.

Santerina Antunes

Rebento a cara de quem mexer comigo!

Clarice Lispector

CAPÍTULO 2 – AMAR É PERMITIDO: O DISCURSO COLÉRICO E O ASPECTO POSITIVO DA IRA

O discurso colérico é produto da reflexão e é também uma fala enfusada. Como nasce do equilíbrio entre raiva e razão, o paradoxo torna-se o fio-mestre que tece a sua definição. É sopro e golpe, sonho desperto, intimidade pública.

Trata-se de um posicionamento político e as reflexões que carrega e provoca são sempre ligadas ao campo político das ações do homem, distinguindo-se principalmente sobre a perda de dimensão dentro desse mesmo campo. Advertindo e posicionando-se contra tudo que castra e adestra, o discurso colérico avisa que há um limite para ser pensado e inspirado pelo fim e pela morte, portanto, inevitável e limitador – embora seja também liberdade e inspiração. Um limite – posto que há a frustração e o impossível, o desencontro, o engano... – nas relações dialéticas que se faça não por oposição à extensão de toda desmedida e do deslimite – mas de um limite: um limite que acontece ao homem como a vida acontece, como o amor acontece, como a morte acontece, como a literatura acontece, como a filosofia acontece, como a vida acontece. Evidente que não se trata de pensar a condição humana como fenômeno mas como fatalidade sem tragédia. A certeza alienada de que um dia a mais é também um dia a menos. Ainda assim, o discurso colérico não altera em nada, não quer alterar as coisas realmente, mas pensá-las a partir do que é negado por ser imediatamente impossível. Como eu já disse, e repetirei, o paradoxo é o cume do discurso colérico. Sua definição, portanto, é também paradoxal.

Corte que aparece sem lâmina ou ponta. Não cicatriza, passa. É a confirmação de que a ferida grande demais existe em todos nós e está aberta. É uma carranca voltada para a porta de frente da existência. Aviso sem mensageiro, boa nova sem anúncio, falando por si mesma. O discurso colérico é um desfibrilador ético, despertando a possibilidade de agir, transformando o susto em potência, unindo, naquilo que afirma, pensamento e ação, como o choque une consciência e corpo. O discurso colérico é a ética fugida do cativeiro, faminta. E, digamos assim: não obstante, ele também é uma carta anônima com letras recortadas de jornal, dizendo que a burrice foi sequestrada e não há qualquer possibilidade de resgate ou troca. É o sim exprimido de todos os não diários, com o qual se faz um tônico. E bebe-se.

O discurso colérico mais que pensar nos imprevistos da vida, pensa o modo como a vida improvisa sobre os homens. É diálogo, conversação com o que há por dentro e com o que há por fora. Nesse sentido há um caráter filosófico no discurso colérico – o pensamento em sua performance mais radical aliada à repetição dura de uma vista mais ferida que cansada, ainda que ferida de cansaço. Se existe – e existe – “atitude guerreira”¹³⁵ em tal discurso, ei-la.

O discurso colérico é a vontade de arrancar a casca da ferida, uma vontade livre, dolorosa e quase infantil de quem deseja apreciar um pouco mais o próprio sangue – ainda que sentindo dor, mas já tendo vencido a ferida. É uma cusparada no meio da calçada. Desvia-se o olhar mas é inútil. Quem não escarra na rua ainda assim sente que pode.

É o momento de descanso na revolta. Descanso no cansaço. Descanso na falta – é o deixar-se. O livrar-se. Abandonar-se em tudo aquilo que nos acompanha e que não gostaríamos de ter como companhia. A certeza do frágil equilíbrio da vida cotidiana que se faz sentir no momento em que uma onda mais fraca das ações encadeadas na rotina se sente justamente assim, pusilânime. A lâmpada finalmente queima. E não há velas. A porta fecha-se sozinha. Sem outra saída. O cão rompe a coleira. E some no mundo. Repensa-se as pequenas escuridões, as prisões diárias e o que em nós superar nossos limites ou então quedar-se-á tudo o que enfara, enfastia e aborrece.

E uma vez de pé no chão, uma vez parados na solidez imóvel, uma vez sob a realidade igual e circular – rolo compressor – é preciso agitar-se seriamente antes que o peso da sensação torne-se maior que a própria sensação, que o viver torne-se maior que a vida. Ao ser tangido por aquilo que há de acachapante ao redor, revida-se ou revolta-se – ou reduz-se e resigna-se. Tal questão é necessariamente atravessada por uma linguagem crua e depenada, intrínseca ao pequeno. E o homem tende a buscar o grande, o extra-ordinário, a novidade e o novo.

O discurso colérico, o extremo da fadiga, ao contrário da raiva bruta, implode e implode antes em uma certeza refugiada, um assombro sem susto, uma vidência desencantada de que talvez alguém chame à porta ou o telefone toque e seja engano e então o arroz queime. Aliás, em Clarice, há “sempre alguma coisa íntima queimando”:¹³⁶ é a suspeita acertada de que aquilo que necessitamos está sempre no fogo. Depois, implode em brisa cálida arranhando leve o rosto fechado, sendo por pouco tempo o ar

¹³⁵ LISPECTOR, 1998c, p. 31.

¹³⁶ CARDOSO, 1961, p. 287.

de quem respira enfim à chegada. Sem vitória. Às vezes soa estúpido e acidental como uma quina rasteira e ausente que se choca com o dedo mínimo – embora isso não diminua a dor muito menos a interferência que causa. Bater o mindinho na quina do sofá é sempre um destaque maldito. Embora todos se jubilem de terem sofás e pés, há um desencontro que nasce justamente desse encontro: dói demais. É a dor do discurso colérico: miserável, aguda, distraída – que nos arromba. Pouco importa se estamos fazendo tudo certo. Pouco importa se o caminho de um cômodo a outro é íntimo e perpétuo: a dor existe e precisa doer.

Em outro momento, ele não se sustenta, como o varal no quintal que de súbito desaba em dia de lençóis brancos. Uma janela que não para de bater. Uma janela possuída por si mesma. Uma janela que desinventalacres fechaduras pregos parafusos e dada ao menor vento não para de bater. “É assim mesmo” é o que se pensa. “É assim mesmo” é o que se repete até o momento em que se fica surdo de janela. E é um tropeço voltar a ouvi-la. A realidade no discurso colérico é um tropeço, uma pancada que desequilibra pois – o discurso colérico é essencialmente a queda: “a miséria que existe em levar uma queda”¹³⁷ mais precisamente. A queda de uma linguagem sobre as amordaças sociais, do impacto dos hábitos sobre os rompimentos dos afetos, do engano dos homens sobre a quina das certezas, a pancada das percepções sobre o desequilíbrio de uma ordem – devolvendo, como em um *Speculumtotalus*, o que o mundo oferece em forma de pura experiência.

O homem, o mundo, a política, o outro – sobre tais cernes nodosos fio pesa sobre fio, formando desenho, teia e a própria trama dessa aranha cuja urdidura penso agora. Enquanto nome e coisa, discurso e ira estão justapostos. Tal qual o homem vitruviano (1490) de Leonardo da Vinci, a ira está disposta de modo esférico e circular. É o agito, a velocidade, a ladeira, descontrolo, movimento cíclico, vício. O discurso, por sua vez, enquanto *dianóia*, conhecimento discursivo e científico que “equivale, aproximadamente, ao que entendemos por *razão*, em sentido objetivo”¹³⁸ apresenta-se no quadrado do desenho, pois é feito de quebras, pontas, e trata-se do que precisa ser estimulado para ganhar força e continuidade. O homem vitruviano, no quadrado, apresenta-se firme e de pé, imóvel, centrado. Enquanto no círculo, busca equilíbrio.

Outra vez, o que aparentemente se opõe, além da polaridade razão e paixão, cruzam-se nas picadas do conceito.

¹³⁷ LISPECTOR, 1998c, p. 25.

¹³⁸ ABBAGNANO, 2000, p. 275.

O modo como mulheres e homens estão no mundo e como se apresentam e se entregam ou se furtam das possibilidades de sentir e comunicar é exposto como em um dazibao – para que todos vejam e tenham notícia do quanto somos atravessados sempre pelas impositividades, pelas arbitrariedades do que não se relaciona e também daquilo que o faz apenas de modo indireto e superficial. Nesse sentido, o que é obrigatório e estabelecido – a relação com o estado e a polis tal qual os ordenamentos sociais, para citar – são afrontados de modo contundente. Aliás, questionar é o modo essencial do discurso colérico enquanto método: ele se volta permanentemente para o semeio de dúvidas que rapidamente crescem espinhosas, tortas e duras que dão umas interrogações silvestres, umas indagações do mato minadas da polpa até a raiz e que podem ser colhidas no campo do pensar. Essas interrogações, essas dúvidas, e não as respostas, ou a construção de argumentos irrefutáveis, estão no modo como o discurso colérico se compõe. Duvidar é questão. E assumir radicalmente, colocando-se a si mesmo como uma questão no mundo, “eu sou uma pergunta”, significa interrogar sempre mais a visão aculturada, o que é dado como certo, como imutável. Algumas vezes na simples forma de perguntas:

Por que faço perguntas?
Por que não há respostas?
Por que quem me lê está perplexo?
Por que escrevo?
Por que cristo morreu na cruz?
Por que minto?
Por que digo a verdade?
Por que existe a galinha?
Por que procuro as coisas e não encontro?¹³⁹

E assim é. E de tal modo o que se quebra não se pode concertar que os personagens e a própria Clarice aparecem desmantelados, sem respostas. São vistos em salas de apartamentos, conversando no sofá com o suor escorrendo entre um e outro “pois é”, ansiosos diante do telefone, falando da vida, pensando na morte ou então pelas ruas da cidade, estranhando os vazios nos bancos das praças, invejando os mendigos, com sapatos apertados, imitando a velocidade teleguiada dos passos dos vira-latas, trocando de lado na calçada ou virando o rosto, encontrando um conhecido e disfarçando o desespero por saberem-se perdidos e estranhos a si mesmos. Todos sem dinheiro. É justamente dessa condição que, em Clarice, se revela o discurso colérico e

¹³⁹ LISPECTOR, 1999d, p. 368-369.

que, mais importante, revela também quem é atingido por tal discurso. O impacto é de um silêncio que desencapa, afiado, cada gesto tocado por um objeto sem saída e cada lugar desabrigado pelo olhar, cada surpresa sem bolo e sem festa e para cada homem que sabe que “não há resposta para nada”.¹⁴⁰

Primeiro, o despertador. Ou antes dele, a insônia. Seja como for, é tarde demais. A manhã se levanta e suspende as cortinas em cada apertado cômodo da existência. Nem as pedras, que não sabem, e não se incomodam, escapam. Ao testemunhar o começo do dia pela janela do quarto, pode ser sorte encarar o mar, como fazia Lispector. Mas pode ser, para outros, a lembrança da morte. Pode ser que não haja nada para ver, senão uma medianeira sem reboco. E você pode ser ainda um cego. Todo começo é o que basta para que se amanheça em cólera. A raiva é a saída de emergência. É por aqui, pela raiva, que se salva, que se escapa do céu de cansaço que simplesmente desaba, causando total desinteresse pela vida: ninguém quer mais saber. Posteriormente, a partir desse desencontro gerado pela capacidade humana de causá-lo e experimentá-lo, tem-se a motivação e a percepção alteradas justamente pelo desejo desperto de que a realidade fosse outra. Assim, em caso de incêndio, pode-se quebrar com raiva. Quando esgotam-se as capacidades mais triviais de entendimento e convívio, mútuo e individual/pessoal, sabe-se de modo irreduzível que viver todo dia é viver coisa demais. E há os que se ausentam. E não se ausentar enfurece. Enfurece pois quem se ausenta se acha tão no direito de estar ausente que cobra – pois é – de quem não se ausenta.

O céu do entardecer repete-se na aurora: nuvens aparecem melindrosas sob o leve rastro da noite que vela o rosa chumbado no horizonte distante. A morte é diária. E somos treinados para esquecer. Quando o treinamento falha, a morte repete-se, assim como a vida: segunda, terça, quarta, quinta, sexta... E é assim que se amanhece em cólera. E desse despertar em fúria vem a certeza de que “a maioria das pessoas estão mortas e não sabem, ou estão vivas e com charlatanismo”¹⁴¹ e tal inversão e desacordo, tal descaso com a vida embola os sentimentos dentro dos homens, como gatos e suas bolas de pelos nunca fáceis de soltar. Há uma confusão na força nata que há entre micro e macro nos espaços abertos, livres, e nos cantos encravados entre uma hora e outra. E há uma jura nada secreta que promete: toda vez que de uma xícara derramar o café – uma mancha surgirá. Pura mágica sem truque. Os pequenos absurdos, sobre os quais o

¹⁴⁰ LISPECTOR, 1998d, p. 40.

¹⁴¹ LISPECTOR, 1999d, p. 37.

discurso colérico escala até o topo, descobrem o cru espanto humano, como a porta que abre sozinha. Ou o tempo que se fecha, o oco bocejo de boca em boca, o sangue que não para de descer – o sangue não para de descer e as unhas – as unhas não param de crescer nem agora nem depois. E é assim que se descobre que “morre-se, sem ao menos uma explicação” ¹⁴² e sem datas, horários ou uma programação normal. E mesmo assim água, luz, gás, telefone. E antes, o corpo. As fomes, tais quais o desejo, os vazios. E todas as demandas do homem que se revelaram sem qualquer empurrão ou tentativa de [re]organizar nada, deixam na mão esquerda, “com mais dedos do que precisava” ¹⁴³, e na mão direita, “com a angústia de um dedo só” ¹⁴⁴, e nas mãos de todos nós a derramada sensação de que o pior não é nem isso – isso de morrer – o pior é que “vive-se, sem ao menos uma explicação” ¹⁴⁵. E entre o entre e saia, entre os dias, entre as horas, entre viver e morrer o homem busca e essa busca é tão insistente quanto infinita, posto que no homem há uma noção particular de tempo. Em um minuto apenas, dizem os livros, há tempo suficiente para decisões e revisões que um único minuto revoga.

É certo que na busca, o homem encontra. É certo também, e não errado, que ele nada encontre. Ou que se desencontre. Essa delicada percepção de que é natural não encontrar é que está cada vez mais escassa. E não importa o que tanto o homem encontre: para o discurso colérico, o que o homem menos encontra é o amor.

Falta amor na mina humana em que o homem cavouca e perscruta. E o discurso colérico tenta renovar esse recurso que é o amor. De modo algum, contudo, considera-se mais o amor que as ferramentas, os processos, a busca e mesmo os que buscam. O amor, aqui, é composto por cada um desses pontos. Mas trata-se, sim, de renovar o que há de mais bruto e natural no amor, o que está ainda na raiz desse termo que apresenta “significados múltiplos, dispares e contrastantes na tradição filosófica” ¹⁴⁶ mas que aqui pode-se identificar como “falta, insuficiência, necessidade e, ao mesmo tempo, desejo de conquistar e de conservar o que não se possui” ¹⁴⁷, sendo essa falta e essa insuficiência referentes também ao próprio amor.

O desejo de conquista é também direcionado ao amor, que vem a ser uma “força unificadora e harmonizadora” ¹⁴⁸ sendo, na falta, motivo de caos, ainda que caos

¹⁴² LISPECTOR, 1999d, p. 37.

¹⁴³ LISPECTOR, 1998c, p. 138.

¹⁴⁴ LISPECTOR, 1998c, p. 156.

¹⁴⁵ LISPECTOR, 1999d, p. 37.

¹⁴⁶ ABBAGNANO, 2000, p. 38.

¹⁴⁷ ABBAGNANO, 2000, p. 39.

¹⁴⁸ ABBAGNANO, 2000, p. 38.

peçoal. Aqui, portanto, o amor não se apresenta enquanto a mais anárquica das paixões, no que tange o *pathos*. É como ação que se mostra, posto que se trata de uma condição e do modo como se conduz esse mesmo amor que se estende pela vida, como o amor *ágape*, amor que envolve entendimento do mundo e do homem em relação à equação desses dois pontos e o que deles nasce. Amor enquanto gesto e potência capaz de mover e mobilizar. Essa definição de amor, dentro do discurso colérico, começa por comungar de uma ação em comum, passando pelo despojamento do amor até atingir, inclusive, o que poderia estar distante ou à margem desse sentimento:

Amor é quando é concedido participar um pouco mais. Poucos querem o amor porque amor é a grande desilusão de tudo o mais. E poucos suportam perder todas as outras ilusões. Há os que se voluntariam para o amor, pensando que o amor enriquecerá a vida peçoal. É o contrário: o amor é finalmente a pobreza. Amor é não ter. Inclusive amor é a desilusão do que se pensava que era amor. E não é prêmio, por isso não envaidece, amor não é prêmio, amor é uma condição concedida exclusivamente para aqueles que, sem ele, corromperiam o ovo com a dor peçoal. Isso não faz do amor uma exceção honrosa; ele é exatamente concedido aos maus agentes, àqueles que atrapalhariam tudo se não lhes fosse permitido adivinhar vagamente.¹⁴⁹

No discurso colérico ama-se o amor, vive-se o amor, porque amar é permitido – amar é permitido! amar é permitido! amar é permitido! é o que reclama o discurso colérico. Amar é permitido! é o que o discurso convoca. Amar é permitido mesmo quando não se encontra o amor, já que “a minha ira é apenas não amar”¹⁵⁰. Amar é permitido de dia e de noite. Amar é permitido nas filas de banco, quando a impaciência e o desespero estão na sua frente, empatando tudo, e nas salas de espera, que guardam aquela atmosfera repulsiva e insípida e fraquejante. Amar é permitido no serviço público quando a face da infelicidade se apresenta com empoeirados gestos de brutalidade e desencanto e desesperança que nascem de escolhas infelizes impulsionadas pela gordurenta doença capital, e disso você está ficando careca de saber. Amar é permitido dentro de casa quando o silêncio se ausenta e tudo o que se escuta são os ruídos de aparelhos malignos chiando que a humanidade é podre, que o mundo é escuro, que o homem gosta de matar e que você é pobre, feio e broxa.

Oh, prepara-se o entoo. Oh, quase não lamenta o discurso colérico. Oh, e lança sobre si mesmo o real encanto, sem varinha, sem golpe. Oh, “ira, transforma-te em mim

¹⁴⁹ LISPECTOR, 2005, p. 130-131.

¹⁵⁰ LISPECTOR, 1999m, p. 77.

em perdão, já que és o sofrimento de não amar”¹⁵¹, de não amar: mas Amar é permitido.

Amar é permitido! Amar é permitido e é uma saída. Amar é permitido é uma solução viável e possível para aqueles que não querem fazer pactos imediatistas e que já se deram conta que não é possível ser pela metade. Amar é permitido para aqueles que sustentam a coerência como modo de se manterem o mais próximo da ética nas relações diárias, sentindo nisso um propósito legítimo e que expressa a própria condição. Uma solução viável e possível, sim, mas o que não quer dizer fácil ou rápida pois – “a missão não é leve: cada homem é responsável pelo mundo inteiro”¹⁵². Longe de imediatismos, de cordialismos, a convocação feita por esse discurso convida a não seguir por uma ética de circunstâncias. Nenhuma ação é descartável, nenhum gesto é desprezado, não há encantamento com as desvalias e inversões: há uma sedução com o que subverte a ordem das coisas e das questões sendo, pois, nesse sentido, a raiva a “filha da mais pura alegria”,¹⁵³ e, inclusive, “a raiva me tem salvo a vida”¹⁵⁴. Uma subversão que não teme a própria força e que não teme o próprio alcance. Então não se trata de “um tipo de raiva amorosa que existe. Mas a raiva simples e violenta. Quanto mais violenta, melhor”.¹⁵⁵

Ora, pelas bandas de cá, “ira é vida”¹⁵⁶. E o discurso colérico é pautado inteiramente pela “raiva de sentir tanto amor. Há dias que vivo de raiva de viver. Porque a raiva me envivece toda: nunca me senti tão alerta”.¹⁵⁷ E assim é. Mas como?

Com a difícil compreensão, ou talvez pelo menos lenta diante a nossa pressa sem lugar, de que “a fúria é contra os meus erros e não contra os dos outros”.¹⁵⁸ E por esse saber conquistado em desfavor do ressentimento e da resignação, é que se confia que “esta cólera se transformará nas minhas mãos em flores, em flores, em coisas leves, em amor”.¹⁵⁹ E o sentido dessa compreensão, o sentido dessa transformação, o discurso colérico admite e propõe, para estabelecer em quem a raiva é demais, um modo de ser contínuo, no qual a ira não se acaba em si:

A minha cólera - que é ela senão reivindicação? - a minha cólera, eu sei, eu tenho que saber neste minuto raro de escolha, a minha cólera é

¹⁵¹ LISPECTOR, 1999m, p. 78.

¹⁵² LISPECTOR, 1999d, p. 158.

¹⁵³ LISPECTOR, 1998c, p. 224.

¹⁵⁴ LISPECTOR, 1999d, p. 135.

¹⁵⁵ LISPECTOR, 1999d, p. 135.

¹⁵⁶ LISPECTOR, 1999d, p. 128.

¹⁵⁷ LISPECTOR, 1999d, p. 135.

¹⁵⁸ LISPECTOR, 1999m, p. 77.

¹⁵⁹ LISPECTOR, 1999m, p. 77.

o reverso de meu amor; se eu quiser escolher finalmente me entregar sem orgulho à doçura do mundo, então chamarei minha ira de amor.¹⁶⁰

Pois sim: a ira esconde o amor. Ora como uma mera máscara, tapume sobre rosto negado. Ora como rosto no rosto, traço que compõe os ângulos, quem sabe os vincos, da própria face. Ou seja, a ira e o amor colocam-se em dialética através do *pathos* que, sendo um *pathos* demasiado, cria, por exemplo, um dia de fúria, um Hulk. Caso o *pathos* esteja alinhado com o *logos*, a ira e o amor, entre outras coisas, criam o discurso colérico.

Portanto, do “melhor da minha cólera”¹⁶¹ é que nasce a vontade de ser responsável. É da ira que brota o desejo de ser sério. É de novo da raiva que eu mesmo gero o “ato gratuito”¹⁶² que queima e jorra sobre o que vem ditar e proibir, sobre o que nos ausenta de nós mesmos, sobre o que quer que seja que reduz a vida mais simples e o menor dos gestos – por favor – à cômoda indiferença resignada e acaba por propositalmente contaminar quem, como versa o discurso colérico, vive apenas a própria vida: “meu trabalho é o de viver os meus prazeres e as minhas dores. É necessário que eu tenha a modéstia de viver”¹⁶³.

Não se trata de uma mera crítica ou uma visão ressentida sobre a vida do pró-ativismo, do consumo, do sucesso, da interatividade e da *fake reality* e afins. À sociedade do espetáculo e à indústria cultural. A questão é a dimensão da vida que todos nós partilhamos em relação à vida de cada um e o modo como o fato de não sermos sempre os mesmos e, tantas vezes, de simplesmente não ser, nos compromete no que há de mais livre em nós, pois “por direito de nascença, temos o direito de ser o que somos”¹⁶⁴ e mais – “somos inteiramente amparados pelo o que somos, nós que somos nossos desejos”.¹⁶⁵ Nesse sentido, portanto, o amor se efetua como um “retrato de corpo inteiro”¹⁶⁶ que é capaz, através desse revigoramento ético, através dessa convocação de amar, de devolver a dimensão real daquela que é a “vida íntima” de cada um e que não ser resumida ao lar, ao domicílio por “verdades capitais”¹⁶⁷ e pelo cultivo do privilégio e da maioria.

¹⁶⁰ LISPECTOR, 1999m, p. 77.

¹⁶¹ LISPECTOR, 1998c, p. 410.

¹⁶² LISPECTOR, 1999d, p. 135.

¹⁶³ LISPECTOR, 2005, p. 130.

¹⁶⁴ LISPECTOR, 1998c, p. 320.

¹⁶⁵ LISPECTOR, 1998c, p. 323.

¹⁶⁶ LISPECTOR, 1999d, p. 445.

¹⁶⁷ LISPECTOR, 1999d, p. 301.

Assim, mesmo que por vezes se esteja “em contato com a dificuldade do amor”
¹⁶⁸ – como foi dito, não é fácil – não se pode abrir mão do ato gratuito que em sua definição

se tem causas, são desconhecidas. E se tem conseqüências, são imprevisíveis. O ato gratuito é o oposto da luta pela vida e na vida. Ele é o oposto da nossa corrida pelo dinheiro, pelo trabalho, pelo amor, pelo prazeres, pelos taxis e ônibus, pela nossa vida diária enfim – que esta é toda paga, isto é, tem o seu preço. [...] Eu precisava – precisava com urgência – de um ato de liberdade: do ato que é por si só. Um ato que manifestasse fora de mim o que eu secretamente era. E necessitava de um ato pelo qual eu não precisasse *pagar*. Não digo *pagar com dinheiro* mas sim, de um modo mais amplo, pagar com o alto preço que custa viver.¹⁶⁹

É urgente, portanto, o resgate de um cotidiano que nos permita celebrar o nada longe de um esvaziamento vulgar. Que se possa celebrar as derrotas, as decepções e que não se faça da vida uma experiência de culpa e desconsolo. E que, por tal desejo e demanda, a questão não seja julgada como capciosa, ou com alguma folga, como um falso cálculo: quer-se a emoção do tombo mas sem o impacto da queda. Não é nada disso. Porém, é preciso definitivamente destruir o “pacto com a mediocridade de viver”
¹⁷⁰ e então, com um pouco mais de asas, não pedir nunca mais “licença para existir”¹⁷¹ nem “implorar humildemente uma alegria”¹⁷² que esses, como já foi dito, são nossos direitos mais básicos. Há, para sempre, “o susto de ter nascido do nada”¹⁷³ mas é preciso, para sair dessa sobrevivência sem cor e escura, é preciso ir além da “técnica de ficar vulnerável e alerta, com cara de idiota”¹⁷⁴ e então conquistar para si o direito de “viver de um modo mais inteligente, mais eficaz, mais bonito, menos angustiado.”¹⁷⁵

O que parece mais óbvio ou simples nem sempre avança – nem com o tempo – com a mesma força que as complicações que se condensam em forma de obrigações a partir de uma realidade que se afasta e nos afasta do que é íntimo e real, e sem proximidade, justapõe o que é sistemático, utilitário, mecânico, de uma falsa praticidade cuja prática limita-se ao automatismo – sobretudo das relações humanas, pessoais, que

¹⁶⁸ LISPECTOR, 1998c, p. 33.

¹⁶⁹ LISPECTOR, 1999d, p. 410.

¹⁷⁰ LISPECTOR, 1999d, p. 104.

¹⁷¹ LISPECTOR, 1999d, p. 116.

¹⁷² LISPECTOR, 1999d, p. 116.

¹⁷³ LISPECTOR, 1999d, p. 39.

¹⁷⁴ LISPECTOR, 1998c, p. 146.

¹⁷⁵ LISPECTOR, 1999d, p. 160.

seguem em um movimento perdido e mesmo, condicionado. Como uma roda de laboratório e seu rato. Como a móvel paralisia de quem está preso a uma cadeira sem rodas.

A simplicidade – e “que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho” ¹⁷⁶ – estará perdida em já ultrapassadas telas de cristal líquido e longas fibras óticas? Pois a simplicidade do que é conhecido há tempos como dia-a-dia tem sido abafada por redes e sistemas que escondem o fato de que não há, ao fim da questão, um dia-a-dia, mas sim uma “vida-a-vida” ¹⁷⁷, que se constitui de uma “vida sobrenatural” ¹⁷⁸ que não é jamais uma vida assombrada e cheia de espantos, mas sim uma vitalidade que se espanta, que reage e que em si mesma é uma vida excelsa, como todo vida em potência. Sem essa vida-a-vida, pela qual o discurso colérico argumenta a favor, obteremos, no lugar de satisfação e do esgotamento diário do labor, sempre e somente insatisfação e cansaço no [des]compasso de qualquer mera atividade que se insere dentro de um processo de auto-conservação de sobrevivência – que só existe, como argumenta o discurso colérico, para alienar aquilo que em nós é imensamente confuso e pode machucar realmente, porém, é muito mais vital que uma existência sem riscos: é o “grande susto de estar viva, tendo como único amparo exatamente o desamparo de estar viva. De estar viva – senti – terei que fazer o meu motivo e tema” ¹⁷⁹. Ou seja, viver é a única saída, e não obstante, viver é um beco sem saída.

E esse é o tema do discurso apresentado, o tema de vida, sobre a vida, uma vida simples, que se escreve simples e sem enfeites e que quebra, rompe com o modelos impostos e impositivos na medida em que deles deseja mais que negá-los mas admiti-los promiscuamente apenas quando for o caso, mantendo o que plenifica o homem – e o que quer que seja jamais é uma coisa só e de uma única maneira – no banco da frente do que é essencial.

E é no dizer: é no dizer e ao dizer em diálogo aberto, ao telefone, falando sozinho, consigo mesmo... é no dizer que o discurso colérico afirma que “a salvação é pelo risco” ¹⁸⁰. E afirma-se por “pura alegria de viver” ¹⁸¹ que o que salva é a experiência do risco, de se colocar, de percorrer a infinita distância que cada dia carrega sobre nós; ao sol, contado em horas. A infinita distância entre pensar e concluir cada

¹⁷⁶ LISPECTOR, 1999b, p. 12.

¹⁷⁷ LISPECTOR, 1999d, p. 205.

¹⁷⁸ LISPECTOR, 1999d, p. 205.

¹⁷⁹ LISPECTOR, 1999d, p. 205.

¹⁸⁰ LISPECTOR, 1999d, p. 161.

¹⁸¹ LISPECTOR, 1999d, p. 161.

gesto, à beira de abismo nenhum, quando se carrega justamente um punhado de quedas e a noite e a escuridão.

Por isso, o discurso colérico, ainda em seu conceito, é, diante do que vê (uma tremenda confusão cotidiana entre pensar e agir) uma teoria da ação (uma ética, portanto), atravessada por um conceito de amor (já dado aqui), que se propõe e instiga (entre as possibilidades do amor) a amar. Amar. E propõe (com particularidades, e a seu modo, como é sempre), discutir sobre ações metateóricas, algumas vezes de modo ilustrativo, e discutir o que fazer e como fazer, sem a obrigação de concluir ou responder muito do que se questiona e mesmo as próprias questões que levanta.

E para quê?! Para, ao discutir o que fazer e como, teoria e prática, atingir a ação de fazer sentido. “As coisas precisam fazer sentido e as coisas não estão fazendo o menor sentido”. Essas foram as primeiras palavras que o discurso colérico aprendeu a dizer, posso afirmar que sim. O que se impõe, o que é imposto, e que, simplesmente, não faz o menor sentido vai ter que se haver, vai ter que responder à grande disposição do homem, aos dispositivos do homem, entre os quais se encontra o pensamento.

E eis que pensamento é exatamente fruto de uma ação, de pensar, e que linguagem é ação. Ação e ética ligam-se sumariamente, quase selando, aqui, o ciclo completo de conceito do discurso colérico. O selo final é o amor, já explicado.

A cólera, esta vem antes. Pois é a primeira a ser sentida: é dela que nasce a revolta por amar. Quando disse, anteriormente, que a ira esconde o amor, referia-me a isto: aos dias em que vivo de raiva de viver e sinto raiva de sentir tanto amor. Eis aqui uma relação firmada. Não importa qual sentimento que se ausenta, a raiva se faz diária no viver e no amor. E quando não sinto um deles, sinto o outro de qualquer modo.

O discurso colérico quer denunciar a impostura de um “mundo livre”¹⁸² e “as assustadoras opiniões que nós temos sobre nós mesmos”,¹⁸³ pois o que um “homem pensa a respeito de si mesmo determina, ou melhor, revela seu destino”.¹⁸⁴

A despeito dos contrários, o discurso colérico sabe dos limites (dos muros, das grades e das cercas, elétricas ou não) e é do choque com esses limites que muitas das questões surgem. Porém, as afirmativas de tal discurso surgem definitivamente através do limite com o que não é contrário ou um limitador, o que, afinal, não quer dizer que

¹⁸² LISPECTOR, 1999d, p. 161.

¹⁸³ LISPECTOR, 1999d, p. 160.

¹⁸⁴ LISPECTOR *apud* THOREAU, 1999d, p. 161.

não contrarie e não seja limitado. Assim, há por exemplo o choque com o próprio amor, esse que quando

é grande demais torna-se inútil: já não é mais aplicável e nem a pessoa amada tem a capacidade de receber tanto. Fico perplexa como uma criança ao notar que mesmo no amor tem-se que ter bom senso e senso de medida. Ah, a vida dos sentimentos é extremamente burguesa.¹⁸⁵

Então o amor... ora, o amor, “o grande amor que seria a misericórdia”¹⁸⁶ é também, por fazer “parte da carne do homem e de seu modo errado na terra”¹⁸⁷, o amor é também carretel em giro doido ou mesmo uma sobra envenenada. E então? E então segue-se pensando e não obrigando-se a encontrar respostas.

O que realmente importa é, com “delicada grossura camponesa”¹⁸⁸, pensar dizer.

De todo modo, a resposta que o homem da quando não encontra amor, e quando do amor se desencontra, deveria ser de menos indiferença e comodidade diante da falta, de acordo com o pensamento corrente. A violência natural em resposta ao que não é alcançado, embora se busque, não pode nem deve ser reprimida: se não há amor, amor não há, e isso gera. Há sempre terra embaixo da terra, o que já é um começo.

Porém, essa violência natural, um auto-despertar que acorda como um tapa no próprio rosto, que vem do não encontro, que vem do desencontro, não deve jamais transfigurar-se em desamor. Em um mundo de desamor “somos todos semiparalíticos”¹⁸⁹, imóveis e fatais dependentes. E o amor nesse lugar, ora, “o amor, em vez de dar, exige. E quem gosta de nós quer que sejamos alguma coisa de que eles precisam.”¹⁹⁰

É preciso calma. O senso mais comum sabe disso e, inclusive, ecoa essa máxima por onde passa: Muita calma nessa hora! É preciso calma e descansar do amor que se busca, enquanto se busca; do amor que está tão no fundo, e que ainda não se encontrou. Enquanto isso, é preciso cortar as unhas, e regar as plantas, e dar passeio ao cão, e fazer um bolo, e escrever um livro. É preciso aceitar que se é alto, e dizer bom dia porque assim se sente, ter coragem e ir regularmente ao dentista, ter coragem e fazer feira,

¹⁸⁵ LISPECTOR, 1999d, p. 151.

¹⁸⁶ LISPECTOR, 1999d, p. 201.

¹⁸⁷ LISPECTOR, 1999d, p. 142-143.

¹⁸⁸ LISPECTOR, 1998c, p. 113.

¹⁸⁹ LISPECTOR, 1999d, p. 37.

¹⁹⁰ LISPECTOR, 1999d, p. 37.

pagar as contas, alimentar o próprio ânimo, estar a par de si mesmo com intimidade, e acreditar se for o caso. E volta e meia chove, sejamos justos.

A vida simples é essa “e viver pode ser bom. Acredite”¹⁹¹.

O fluxo natural das coisas coloca a possibilidade da experiência em um nível que desconhece essa radical dicotomia binária, tão comum no ocidente, e que propõe, como opostos absolutos, o bem e o mal, o certo e o errado, homem e mulher. No discurso colérico, esse que fala de um “mundo que não me agrada”¹⁹², o exercício de tal dicotomia é revisto energicamente como principal forma de fazer “alguma coisa definitiva que rebentasse o tendão tenso que sustenta meu coração”¹⁹³ e então o sustento de tudo – “simplifique, simplifique”¹⁹⁴ – viria porque viria, simplesmente. Viria porque uma vez vivos, somos merecedores; uma vez vivos, estamos “à procura da própria coisa”; viria porque se buscou e porque se buscou se viria. Mas e se não vier? Mas e quando não vier? Então se deve, sem culpa, “mostrar ao mundo a dor do mundo”¹⁹⁵ e revelar-se finalmente a si mesmo, eis o gozo.

E eis também uma nova relação com O que está em relação no momento, no mundo, na vida e que é a via que se eleva “só para olhar. Só para ver. Só para sentir. Só para viver”¹⁹⁶ e só para amar – só, para amar.

Permita-se.

Pois bem. Há ainda que se considerar que ao ser dito, e escrito, por quem pensa que “devia ter a liberdade de escrever o que eu quisesse”¹⁹⁷, o discurso colérico se inventa em “íntima veracidade”¹⁹⁸ e começa uma fala “endomingada”, solar e entardecida – como se todo dia fosse dia de domingo e como se todo domingo fosse um “domingo maldito” no qual a sombra de todas as coisas externas, antes tão frondosa, cobrindo e anestesiando a tudo, de repente se desfizesse à menor luz interior... que revela uma vida “triste e ampla como deve ser uma vida na montanha”¹⁹⁹ e de onde se

¹⁹¹ LISPECTOR, 1998d, p. 39.

¹⁹² LISPECTOR, 1999, p. 37.

¹⁹³ LISPECTOR, 1999, p. 37.

¹⁹⁴ LISPECTOR, 1999, p. 161.

¹⁹⁵ LISPECTOR, 1999, p. 202.

¹⁹⁶ LISPECTOR, 1999, p. 411.

¹⁹⁷ LISPECTOR, 1998d, p. 12.

¹⁹⁸ LISPECTOR, 1998d, p. 37.

¹⁹⁹ LISPECTOR, 1999m, p. 39.

avista o conforto da prisão burguesa que “tantas vezes me bate no rosto. E, antes de aprender a ser livre, tudo eu aguentava, – só para não ser livre”²⁰⁰

O discurso colérico avança como um bárbaro sobre essas prisões. E carrega consigo o pouco, o muito, o que nada tem.

Como, em primeira pessoa, um narrador quase permanente e que, quando se ausenta, deixa a postura narrativa intocada: o tom de desabafo, de confissão, de reclamação, de que há sempre o mesmo “monocórdico, diarréico assunto”²⁰¹ é tão presente quanto a ação centrada no verbo que se emenda com o momento de pragmatismo, ação investida em fazer pensar, o que há pouco afirmei configurar o caráter filosófico desse discurso.

Há o encontro entre lírica e engajamento de quem jamais mediu a menor distância entre dois pontos, mas sabe simplesmente que “fundo e forma são uma coisa só”,²⁰² portanto a objetividade permeia a subjetividade, e as definições que o discurso oferece sobre o que pensa surgem ao longo do método de exposição que se dá com a própria escrita, entre aceitação e contestação, em um processo de ausculta que gera a fala.

O estilo revela urgência. Os fatos são engatilhados. A velocidade do texto dá-se ao compasso da pressa que narra as relíquias da modernidade. Apenas para relampejar um pouco sobre algo de que me ocuparei com mais luz adiante, quanto ao estilo, encontramos uma mulher “muito simples, nada sofisticada”²⁰³ e, portanto, neste caso, com um narrador que escreve “muito simples e muito nu. Por isso fere”.²⁰⁴ Sem enfeites, o estilo é criado a partir do embate singular e transformador entre homem e mundo, para romper com o “verniz da organização da vida mental, familiar e social conquistada pelos homens”.²⁰⁵ Tudo aqui é pesado, leve apenas a pontuação, cuja técnica equilibrista consiste em jamais olhar para baixo, jamais tomar dimensão do abismo da palavra. Enquanto atravessa esse abismo, ao invés de carregar um guarda-chuva, como se pensa, Clarice tem nas mãos um saquinho de papel pardo com meia dúzia de ovos. E então, – ! –, a narrativa ganha uma atmosfera de interior, de porta da rua, de pés expostos, de casualidade. De uma proximidade anônima e de uma intimidade

²⁰⁰ LISPECTOR, 1999d, p. 198.

²⁰¹ PRADO, 2007, p. 63.

²⁰² LISPECTOR, 1998e, p. 03.

²⁰³ LISPECTOR, 1998d, p. 37.

²⁰⁴ LISPECTOR, 1999o, p. 16.

²⁰⁵ ROSENBAUM, 1999, p. 103.

pública – como se uma namoradeira criasse pernas, ganhasse vida, e saísse a debruçar sobre esquecidas janelas abertas a escura mira do horizonte humano. Então, entre choque e atenção, memória e retórica, basta distraidamente comprar cigarros, basta ligar a televisão, basta ir até a cozinha para se saber que “viver tem dessas coisas”,²⁰⁶ e “todos nós sofremos de neurose de guerra”²⁰⁷ e não adianta se desesperar ou tomar qualquer atitude pois “estamos todos perdidos”²⁰⁸ e, além do mais, “um dia se morre”.

209

Amém.

Com uma postura narrativa criminosa, que apaga os vestígios e os álibis que acusam ou favorecem as distâncias entre escritor e narrador, pessoa e personagem, o discurso colérico é especialista em implantar digitais. Por isso a miscelânea de textos que Clarice ora apresenta como contos, ora como crônicas, e vice-versa. Há ainda os trechos de romances que também se tornam crônicas. Impossibilitando a descoberta inquestionável da identidade textual e de gênero narrativo ainda que se descubra a origem do que foi escrito.

Já aqui nascia a invenção secreta de “escrever com sangue”²¹⁰ seus textos, pois o verbo corre nas veias de Clarice. Tanto o narrador (Clarice Lispector) das crônicas e dos contos que analiso como, por exemplo, o narrador Rodrigo S.M. (na verdade Clarice Lispector)²¹¹ são um só, basta virar a ampulheta. E mesmo porque a escritora “não oculta que a voz em primeira pessoa seja dela mesma, ainda que seu nome não seja dito em nenhum momento”.²¹² No mais, a própria Clarice afirma, ante a sua desficcionalização,²¹³ que “o jeito foi eu ficar sendo eu própria.”²¹⁴

A propósito, é bom lembrar que “Clarice Lispector foge às regras do jogo. Vemo-la arrancar o seu disfarce, a máscara de romancista e, feita personagem, declarar-se idêntica ao agente narrador e ao mesmo tempo que as dificuldades do ato de narrar

²⁰⁶ LISPECTOR, 1998d, p. 45.

²⁰⁷ LISPECTOR, 1998d, p. 50.

²⁰⁸ LISPECTOR, 1998d, p. 50.

²⁰⁹ LISPECTOR, 1998d, p. 49.

²¹⁰ NIETZSCHE, 2011, p. 40.

²¹¹ LISPECTOR, 1999b, p. 9.

²¹² ROSENBAUM, 2010, p. 172.

²¹³ Em seu *Clarice uma vida que se conta*, Nádia BattellaGotlib chama atenção, a partir das observações de José Américo Pessanha sobre *Água viva* (1973), cuja feitura e publicação coincidem com a elaboração das crônicas usadas aqui, e que é anterior evidentemente à *A hora da estrela* (1977), para o processo de construção de ficção de Lispector cujo movimento “se dá em sequência, que se repete, do cotidiano para a ficção, voltando em seguida ao cotidiano, para dar início a nova sequência [...] voltando aí à questão da desficcionalização de Clarice, ou, segundo palavras do crítico [Pessanha], ao “seu (provisório) repúdio pelo trabalho de ficção.” (GOTLIB, 1995, p. 404).

²¹⁴ LISPECTOR, 1999d, p. 87.

tornam-se um dos temas expressos do livro, liquida-se nele o pudor da ficção, que obriga o escritor a tentar disfarçá-la e a disfarçar-se por trás do texto”.²¹⁵

Adiante, e retomando, discurso colérico é “um início de caminho”,²¹⁶ é a “marca do perigo”,²¹⁷ e é através desse início marcado que se chega a “um profundo desejo de mudança de vida”²¹⁸ e também à certeza de que “é tão difícil mudar. Às vezes escorre sangue”.²¹⁹

No entanto, caminhar e seguir é inevitável para quem precisa “dizer as coisas, e as coisas não são fáceis”²²⁰ – mas uma vez ditas, chega-se ao momento singular, todo doído e próprio, com “verdades tão duras que seriam difíceis de serem suportadas”²²¹ por todos, como é na vida de toda verdade. A dificuldade das coisas acarreta imediatamente a lembrança suave de um sonho de facilidade mas o motor que agita as coisas por aqui é de fato a impossibilidade pois o discurso colérico se manifesta tal qual “um grito! de cansaço”,²²² um grito de quem não quer mais amar e mesmo assim quer levar à desistência a ideia de “viver automaticamente até que a morte natural chegue”:²²³ – Não durma agora. Não durma agora. Por favor... não durma, ainda. É o que o discurso colérico canta em alvorecida ladainha. Oh sim, é este grito que deseja espantar “uma ignorância tão vasta que nela caberia e se perderia toda sabedoria do mundo”.²²⁴

E embora falhe em tudo o que pretende, o discurso colérico leva “em conta a própria limitação”²²⁵ e enfrenta o limite da própria ação, funcionando bem como espantalho de corvos antiéticos. Do conflito que se instaura quando se é capaz mas não se pode, que se conclui que o discurso colérico é “pobre e pretensioso”,²²⁶ ou, lesado justo no que não lhe é dado e ambicioso naquilo que já tem.

O discurso colérico, essa “grande rosa escarlata”,²²⁷ parte repetidas vezes de uma sensação velha e “tão extremamente vazia”,²²⁸ parte de uma “agitação íntima”,

²¹⁵ NUNES, 2009, p. 203

²¹⁶ LISPECTOR, 1998c, p. 72.

²¹⁷ LISPECTOR, 1998c, p. 72.

²¹⁸ LISPECTOR, 1999d, p. 75.

²¹⁹ LISPECTOR, 1999d, p. 75.

²²⁰ LISPECTOR, 1999d, p. 194.

²²¹ LISPECTOR, 1999d, p. 82.

²²² LISPECTOR, 1999d, p. 81.

²²³ LISPECTOR, 1999d, p. 81.

²²⁴ LISPECTOR, 1999d, p. 72.

²²⁵ LISPECTOR, 1999d, p. 22.

²²⁶ LISPECTOR, 1998c, p. 55.

²²⁷ LISPECTOR, 1999d, p. 83.

²²⁸ LISPECTOR, 1999d, p. 83.

²²⁹como em quase tudo que se escreve e que se pensa. É, essa língua das cóleras, este polvarim, essa “fome arcaica”, ²³⁰ a esmola do destino. E também é “simplesmente este pavor de viver”. ²³¹ Por viver de esmola, não pode dar pão a ninguém, somente palavras – e sabe que “dói ser tão pobre assim”. ²³² Por isso, o discurso colérico é este “latejar dolorido” ²³³ que mistura “agressividade com palavras delicadas”²³⁴ para tentar responder como é que se é feliz “neste mundo de Carlos Drummond de Andrade”? ²³⁵

O discurso colérico tende ao “direto e se dirige ao direto” ²³⁶ para acentuar “os estreitos limites da condição humana”. ²³⁷ Ele é “essa coisa que não quero sequer tentar definir” ²³⁸ mas que se define por si mesmo. Quando se ganha

um presente dado com carinho por pessoa de quem não gosto – como se chama o que sinto? Uma pessoa de quem não se gosta mais e que não gosta mais da gente – como se chama essa mágoa e esse rancor? Estar ocupado, e de repente parar por ter sido tomado por uma desocupação beata, milagrosa, sorridente e idiota – como se chama o que se sentiu? 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.²³⁹

Assim como o pensamento atrás do pensamento deu-se o nome de *Água viva*(1973), o nome atrás do nome chama-se de discurso colérico. Em verdade, é exatamente “como quando se tem alguma coisa a dizer embora não se saiba de que modo, mas quando esse mínimo de inspiração nos dá força para a busca difícil” ²⁴⁰ então, finalmente se encontra.

E não, as respostas não estão nele: as perguntas é que estão. Como é reflexão e reflexo do que é “simplesmente humano, que é feito de luta e sofrimento e perplexidade e alegrias menores” ²⁴¹ o discurso colérico é atravessado por uma “súbita ausência quase palpável” ²⁴² por não reconhecer mais que “a verdade do mundo é impalpável”. ²⁴³

²²⁹ LISPECTOR, 1999d, p. 83.

²³⁰ LISPECTOR, 1999d, p. 94.

²³¹ LISPECTOR, 1999d, p. 87.

²³² LISPECTOR, 1999d, p. 96.

²³³ LISPECTOR, 1999d, p. 99.

²³⁴ LISPECTOR, 1999d, p. 93.

²³⁵ LISPECTOR, 1999d, p. 94.

²³⁶ LISPECTOR, 1999d, p. 95.

²³⁷ LISPECTOR, 1999d, p. 89.

²³⁸ LISPECTOR, 1999d, p. 98.

²³⁹ LISPECTOR, 1999d, p. 199.

²⁴⁰ LISPECTOR, 1999d, p. 42.

²⁴¹ LISPECTOR, 1999d, p. 92.

²⁴² LISPECTOR, 1999d, p. 98.

²⁴³ LISPECTOR, 1999d, p. 91.

Surge “da fricção delicada do silêncio contra o silêncio” ²⁴⁴ essa palavra-brasa, intocável e múltipla, como a fagulha muda de um esmeril, o cessar entre areia e peneira, o arear de aço e alumínio. E tal palavra cai em si mesma – como botão que rasga a noite com o desabrochar – e por si mesma, em um só tempo, é lápis e retorta alquímica. Por isso é, ela e o discurso que sustenta, o “silêncio do sol”: ²⁴⁵ um silêncio que sabe que “mentir dá remorso. E não mentir é um que o mundo não merece”, ²⁴⁶ portanto, é evidente o quanto é “danado de bom não mentir”. ²⁴⁷ Em seu grosso traço negro, *devir* de carvão, sua lousa, seu papel do chão não passa – quando muito atinge ao meio um muro de cascalho. O discurso colérico guia-se pela “suavidade dos brutos” ²⁴⁸ e por uma “docilidade estúpida” ²⁴⁹ para compreender as implicações e “o poder de um ato” ²⁵⁰ – e pode até ser “um único ato de cólera” ²⁵¹ – transfigurando a mera ação e coroando o pensar com a inerente força de decisão que lhe é própria.

O discurso colérico é “a grande cólera” ²⁵² – não tem jeito. No entanto, em amplidão tão distinta, evoca uma “velocidade essencial” ²⁵³ e uma “violência íntima” ²⁵⁴ – invocado que está com a “minuciosa raiva de um homem”. ²⁵⁵ Para esmiuçar tal sensação, em momento tão particular – canção no escuro – é preciso ancorar estrategicamente em algum ponto do que se pode pensar como realidade factual sem contudo castrar o movimento de “um punhado de asas vivas” ²⁵⁶ verdadeiro compasso-descompasso de um “coração batendo de cólera”. ²⁵⁷

O discurso colérico superou a “resignação estoica” ²⁵⁸ para finalmente, sem revolta ou glória, “aprender o caminho da cólera”: ²⁵⁹ uma curva fechada onde o esquecimento – essa “incompreensível memória” ²⁶⁰ – tomba e tudo o que se ouve é um balido de sino de lata, o soluço da morte em um canto de rolinha: um lugar onde as pedras estão no meio do caminho e o sol é uma visita que jamais parte. Um lugar onde

²⁴⁴ LISPECTOR, 1998c, p. 20.

²⁴⁵ LISPECTOR, 1998c, p. 22.

²⁴⁶ LISPECTOR, 1999d, p. 37.

²⁴⁷ LISPECTOR, 1998c, p. 93.

²⁴⁸ LISPECTOR, 1998c, p. 24.

²⁴⁹ LISPECTOR, 1998c, p. 65.

²⁵⁰ LISPECTOR, 1998c, p. 23.

²⁵¹ LISPECTOR, 1998c, p. 38.

²⁵² LISPECTOR, 1998c, p. 37.

²⁵³ LISPECTOR, 1998c, p. 28.

²⁵⁴ LISPECTOR, 1998c, p. 28.

²⁵⁵ LISPECTOR, 1998c, p. 30.

²⁵⁶ LISPECTOR, 1998c, p. 28.

²⁵⁷ LISPECTOR, 1998c, p. 30.

²⁵⁸ LISPECTOR, 1998c, p. 46.

²⁵⁹ LISPECTOR, 1998c, p. 47.

²⁶⁰ LISPECTOR, 1998c, p. 73.

as flores são todas vermelhas e a poeira é o máximo de aura que as coisas alcançam. Um lugar sem tempo sem areia e sem deserto mas onde a existência confunde-se com um calor amarelo, luz amarela e frutas amarelas com espinhos que pessoas de pele amarela catam do chão. Um lugar que dá essa “sede ruim de amor”²⁶¹ que vaza a concha das mãos, fura a lata na cabeça, queima a garganta seca pois “água o amor não é”.²⁶² Para saber a raiva impunemente, para que ela não acabe por “se tornar um crime”²⁶³ novamente, ou pobremente destrutiva, como no primeiro capítulo, é necessário livrar-se do “auxílio viciado de outro pensamento”:²⁶⁴ raiva se pensa com raiva e se sente com raiva entregue à raiva. É preciso estar “livre para ter raiva”²⁶⁵ e também permitir-se “um leve prazer de raiva”²⁶⁶ para que se seja entendida como um direito e também como algo puramente humano e, portanto, como algo raro e desfrutável e que está sobre um domínio.

Tal qual em *O búfalo* é preciso encontrar a “fúria vitoriosa”²⁶⁷ para fazer “da ira potência libertadora”²⁶⁸ e construir o próprio caminho para aquilo que não é amor, já que é “sempre tão mais fácil amar”²⁶⁹ e o discurso colérico quer na verdade essa coisa difícil que é resolver a vida – e para tanto é preciso estar “entregue ao recurso de si mesmo”²⁷⁰ e usar “o próprio desamparo como bússola”²⁷¹ alimentando uma “desconfiança declarada”²⁷² sobre tudo que cruze esse caminho e assim, em algum momento, “libertar-se pela aprendizagem da fúria”.²⁷³

Aqui não existe sorte.

O discurso colérico é movido por uma “lógica obscura”,²⁷⁴ uma ética “tranquilamente incendiada”²⁷⁵ e germinada por um conhecimento que vem da “latência das coisas”²⁷⁶ e que “põe a perder as frágeis conquistas do ser acomodado”.

²⁶¹ LISPECTOR, 1998c, p. 42.

²⁶² PRADO, 2007, p. 71.

²⁶³ LISPECTOR, 1998c, p. 48.

²⁶⁴ LISPECTOR, 1998c, p. 47.

²⁶⁵ LISPECTOR, 1998c, p. 69.

²⁶⁶ LISPECTOR, 1998c, p. 56.

²⁶⁷ LISPECTOR, 2009, p. 129.

²⁶⁸ ROSENBAUM, 1999, p. 116.

²⁶⁹ LISPECTOR, 2009, p. 129.

²⁷⁰ LISPECTOR, 1998c, p. 50.

²⁷¹ LISPECTOR, 1998c, p. 50.

²⁷² LISPECTOR, 1998c, p. 56.

²⁷³ ROSENBAUM, 1998, p. 116.

²⁷⁴ LISPECTOR, 1998c, p. 91.

²⁷⁵ LISPECTOR, 1998c, p. 29.

²⁷⁶ LISPECTOR, 1998c, p. 108.

²⁷⁷ Tal realidade sustenta-se através da morte do próprio desejo, mingando a força de atração que há entre o tédio santo e as expectativas diabólicas, rejeitando a ideia de que “tudo quer se transformar” ²⁷⁸ – impondo a falsa verdade de que “dois-e-dois-são-quatro é o grande pulo que um homem pode dar”. ²⁷⁹

Como o discurso colérico busca o que é “essencialmente feito de prazer” ²⁸⁰ – como o prazer que há em exercer sem ressalvas a essencial condição de ser no mundo uma mulher, ou ser homossexual, ou ser poeta –, a fragilidade de quem renega os prazeres que o mundo oferta em troca da “mesquinharia de uma vida íntima de precauções” ²⁸¹ é identificável como sangue na neve.

Porém seria fácil demais e inútil apenas argumentar e desdizer. É preciso recuperar-se desse milagre: a vida superada em si mesma pelo abandono sem adeus. A permanência apenas aparente quando na geografia interna é atingida por passos largos e ligeiros que tocam o chão ou partem como se fossem guiados por asas.

Como em avalanches preventivas, o que se pretende é desestruturar sob o cálculo uma grandeza que apenas se amontoa – uma massa alva que se faz sozinha e que se acumula rapidamente e sufocando o que há de verde e úmido e orgânico – como a névoa sem direção no olho de um cego, que desvia nosso olhar.

Uma vez atingindo os pontos que fazem ruir apenas o que é preciso ruir sem misérias, soa o “alerta a si mesmo e ao mundo” ²⁸² e então é inevitável, é irreversível, é “como se a face das coisas tivesse que ser rasgada” ²⁸³ e finalmente, “livre de todo dever moral de ternura”, ²⁸⁴ o amargo da vida – o amargo da vida que é puro gosto sem artifícios – o amargo da vida venceria com alcance de recuos a “doçura da doença” ²⁸⁵ que tanto negligencia a dor, quando, no entanto, “para suportá-la fomos feitos”. ²⁸⁶

No discurso colérico não há desfecho exato: é como se alguém que “sem jeito quisesse dar uma flor, e ficasse com a flor na mão”. ²⁸⁷ Pode, portanto, se estender dentro do mesmo limite, como a obra de Clarice, sem necessariamente se esgotar. Essa

²⁷⁷ ROSENBAUM, 1999, p. 97.

²⁷⁸ LISPECTOR, 1998c, p. 84.

²⁷⁹ LISPECTOR, 1998c, p. 142.

²⁸⁰ LISPECTOR, 1998c, p. 91.

²⁸¹ LISPECTOR, 2009, p. 130.

²⁸² LISPECTOR, 1998c, p. 84.

²⁸³ LISPECTOR, 1998c, p. 72.

²⁸⁴ LISPECTOR, 1998c, p. 93.

²⁸⁵ LISPECTOR, 2009, p. 127.

²⁸⁶ LISPECTOR, 1998c, p. 88.

²⁸⁷ LISPECTOR, 1998c, p. 110.

ação, como toda ação que esse discurso pensa em forma de ponte, que se completa antes de findar-se, está no vórtex de potência criativa da raiva.

CAPÍTULO 3 – O BAILE DE ESGRIMAS: DIALÉTICA ENTRE LOGOS E PATHOS

Para pensar a nascente do discurso colérico é preciso meditar sobre como a raiva pode tornar-se uma frente discursiva. Como a ira, essa paixão que toma e se apodera da alma e do corpo do iracundo, pode associar ideias e palavras para averiguar fenômenos e questionar a postura humana ante furiosa ausência?

O que posso pensar em extensão – e jamais em oposto – sobre o que já foi dito sobre a ira, refere-se sobretudo ao fato de tratar-se de uma paixão.

É justamente a partir do momento em que paixão e razão não são mais tratadas como esferas de choque, mas como elipses em interseção, é que se pode pensar em qualquer hipótese de discurso colérico, sobretudo em Clarice Lispector, cuja literatura flui feito pororoca pela viés do *pathos*.

É preciso, então, equalizar logos e *pathos*. A ira não pode agir sozinha quando, a partir dela, ainda que de modo deliberado, cria-se algo. Algo que não seja apenas destrutivo no sentido estritamente negativo do termo. Faz-se necessária a razão. Mas a ira age como predador da razão, então, como colocá-las na mesma direção sem cair em uma rinha de galos?

Ora, a razão não se ofende e se retira com a presença das paixões. A própria filosofia, onde encontro minha principal fonte de argumentos, a filosofia o que é senão amizade à sabedoria? Algo tão próximo do amor. Nesse sentido, lembro ainda que “o conhecimento pressupõe a *inclusão* dos momentos passionais, e não se daria se eles fossem excluídos”.²⁸⁸

É, afinal, a antecipada certeza da razão como possibilidade única de ação coerente sobre o mundo que coloca a ira em pânico, bem como a maior parte das paixões. A imposição da racionalização como via infalível de plenitude, passo jamais falso, saída segura dos conflitos das mais diversas ordens não funciona quando o que precisa ser esclarecido só escurece diante a luminosidade do logos – ou seja, o totalitarismo da razão atíça a ira, deixando-a acuada em sua bestialidade (a hiena), acentuando apenas a desmedida dessa paixão.

²⁸⁸ ROUANET, 2009, p. 528-529.

O fato é que “ninguém se encoleriza intencionalmente”,²⁸⁹ assim, cabe a razão a intenção voluntária que afinará, em diálogo, o urro eventual do *pathos*.

Assim, torna-se mais claro qual era e como era a relação entre razão e *pathos* para os estóicos. A razão estóica, pela natureza de si mesma, consequentemente encontrava um *pathos* tão impositivo e tão dominante quanto se queria o logos. Se, como quer Sêneca e seus pares, a razão está imóvel e imutável no posto de rainha e ordeira soberana dos sentidos, certamente, são as paixões que se ocupam dos grilhões, do posto de escravas, de algo menor, escuro e selvagem. E, portanto, das revoltas entre os sentidos. De tal prerrogativa é que se conclui “o que as morais ascéticas sempre recomendaram no plano metafórico: o acorrentamento das paixões pela razão”.²⁹⁰ Com isso, não estou afirmando que a razão deve submeter-se ao *pathos*, arbitrariamente. Tampouco acuso a razão dos deslimites da paixão, não.

Acontece que a razão deve saber mais que a paixão, posto que é próprio da razão o pensamento e a ação ponderada. Diminuir ou resumir qualquer paixão em detrimento da razão é, na verdade, diminuir e resumir o próprio logos que, em verdade, deve apresentar-se como um horizonte livre para criar conceitos e princípios, e não como algo antecipadamente limitado ao exato, correto, perfeito. Do contrário, será vão afastar-se da ideia de que “a razão pode ser a simples máscara da demência”.²⁹¹

Sem fincar em cimento o conceito de razão de modo tão categórico, andemos.

Que o pensamento possa movimentar-se livremente!

Uma razão que já ultrapassa a luta contra o estado irracional das coisas e sem uma instrumentalidade pragmática, sem meras hipóstases, é o que coloco em questão. Uma razão sem anseios de catequista. A razão enquanto *Vernunft*, capaz de comungar e, assim, superar o mundo que ela mesma circunda e tudo que o compõe. Pois quanto menos limitada for minha razão, quanto menos de sentido comum, quanto menos restringir-se ao entendimento, de *Verstand*, mais chances de pensar, sentir e agir (criar) em diversidade não-excludente, terei. Nesse sentido de percepção e aberturada, quanto mais radical for essa razão – tão radical a ponto de não excluir, inclusive, esse *Verstand* – mais chances terei de harmonizar meus *pathos* com meu logos.

²⁸⁹ LEBRUN, 2009, p. 14.

²⁹⁰ ROUANET, 2009, p. 507.

²⁹¹ ROUANET, 2009, p. 506.

Trata-se portanto de uma razão capaz de confluir autonomia e pensamento com as questões nevrálgicas do homem e das essências humanas – as ideias em si, a alma, o mundo e os opostos equivalentes incluindo evidentemente a humanidade e sua contingência – sem que a beleza de tal experiência a torne capaz também de uma soberba dos sentidos. Algo que é mais orgânico do que pode parecer.

A razão não age sozinha na vida, na literatura ou na filosofia. Ela age com o *pathos* e é dele de que me ocupo agora.

A abertura para o que se coloca torna-se plausível ante a dimensão do *pathos*, tão múltipla. O logos necessita encontrar o *pathos* criador – e não ao *pathos* destrutivo, passivo. É assim que se acerta o eixo conceitual: *opathos* não terá um aspecto organizador, mas potencializador, formando, com o logos, esse outro manejar filosófico, envolvendo assim também outra teoria, outro conceito e entendimento, criação, moral e mesmo ética. É assim, portanto, que se chega ao discurso colérico, com a harmonização de razão e paixão, com a harmonia do pensamento fibrilado pela ira. E assim, em diálogo com a razão, “as paixões não se extinguem, mas se tornam por assim dizer menos nebulosas, mais sólidas, mais materiais: chegam à consciência de si como paixões”.²⁹²

Em filosofia, paixão é um termo cujo conceito se divide em extremos. Semanticamente, está ligada à palavra afeto, e portanto, às variações do ânimo. O conjunto de sentidos que se liga a “afeto” é vasto e há palavras que, inclusive, contradizem-se. É o caso de afeição, afeiçoar, afeiçoado, afeito, afetivo, afetividade, afetuoso, afetuosidade que, embora pares mesmo nas singularidades entre si, contrastam com desafeito, desafeto, desafeição e desafetação que por sua vez contrastam com afetar, afetação, afetado, afetador.

Há ainda, no mesmo campo semântico de afeto, palavras como afecção, enfeitar, aficionado, e afeto a, ou seja, sujeito a. *Pathos*, por sua vez, carrega a mesma riqueza de contraste: passivo, paciente, patético, apaixonado, patológico, homeopático, simpático e incompatível.

São tais oposições e contrariedades, distanciamento das ideias, que a escolha de um único termo ou de um sentido de *pathos* demandará justamente uma vertente filosófica e também implicará em um fator filosófico de diálogo.

²⁹² ROUANET, 2009, p. 512.

Por mais escolar que tudo isso seja, mostro os desencontros da paixão, pois, afinal, é desse “ir contra” que nasce o discurso colérico. O *pathos* que me interessa equacionar com o logos aproxima-se mais do que afeta e, portanto, afasta-se do que é apático. No entanto, é preciso distância do *pathos* patológico, passivo, para que a paixão em si não seja transformada novamente em “caso”, “demasia”, complexo ou ainda doença, como nos estóicos. E para que seja motivação, força, criação tanto quanto pode.

No entanto, não se trata de considerar a passividade como uma condição inferior e contraproducente e de dimensão unicamente impresumível. Isso seria cair de novo na armadilha dos extremos. Há uma passividade necessária, capaz de criar a própria atividade, enquanto processo, enquanto superação. Um movimento existencial de balança, no qual peso e contrapeso sabem-se necessários para uma posição de equilíbrio. No entanto, a passividade que ceifa o movimento, que é causa de reação e não de ação, criando o ressentimento e a estagnação, principais combustores do aspecto negativo da ira e de demais paixões, precisa ser abandonada para que se encontre outro *pathos*, como dirá Nietzsche em suas observações sobre a passividade em *Genealogia da moral*.

O que prende a paixão à ideia de desestabilidade e tenciona-a à repressão é a representação do logos como uma lei, um fechamento, portanto. “No fundo, é essa interpretação legislativa do logos que nos força a pensar toda a paixão como um fator de desvario e deslize e a considerá-la, de roldão, como suspeita e perigosa”.²⁹³ Entretanto, o logos não age tal qual uma norma ou regra cuja finalidade meramente autoriza ou desautoriza, como em um movimento branco e preto, sim e não. É demasiado importante ressaltar que “para harmonizar as paixões, não se deve contar com uma Lei moral: em nome da lei só se pode reprimir”.²⁹⁴

Afinal, o logos é ou não é aquela capacidade humana que torna o homem um acontecimento a ser pensado e celebrado? Justamente a singularidade do logos e a força de conjunção que ele sustenta é que leva a saber e afirmar que “o *pathos* não é uma força que colocará permanentemente obstáculos à alma razoável: ele está a serviço do logos e em consonância com ele”.²⁹⁵

²⁹³ LEBRUN, 2009, p. 21.

²⁹⁴ LEBRUN, 2009, p. 20-21.

²⁹⁵ LEBRUN, 2009, p. 16.

Para compreender melhor como se efetua realmente essa interseção entre habilidades tão imprescindíveis, o quão orgânico é esse movimento e também as reações internas que produz, não posso ignorar que

a razão se define por sua forma de relacionar-se com as paixões, sejam elas agressivas ou amorosas. Essa relação pode ser cognitiva ou moral. No primeiro caso, o que está em jogo é a maior ou menor validade do conhecimento; no segundo, a maior ou menor independência do sujeito. No primeiro registro, coloca-se a questão da maior ou menor interferência dos condicionamentos afetivos no trabalho do pensamento; no segundo, da maior ou menor severidade da razão no controle e inibição do desejo. No registro cognitivo a dialética razão-paixão funda um vínculo com a verdade; no segundo, com a liberdade.²⁹⁶

Nesse sentido, as direções possíveis do que conseguimos da harmonização entre *pathos* e *logos* compõem elas mesmas o que virá em consequente, configurando o próprio caminho. É sempre irresponsável e vencido apontar como um beco sem saída o envolvimento do *pathos* e do *logos*.

Diante das duas possibilidades citadas, o discurso colérico inclui-se na categoria de relação moral justamente por considerar a autonomia das próprias ideias e pelo modo como se aproxima da ira de forma tão íntima, dando voz ao *pathos* em questão.

É assim que a dialética razão-paixão se coloca como possível e válida. E mesmo por que “na origem de todo saber está a paixão de conhecer”,²⁹⁷ como intenta o discurso colérico a conhecer os encontros e desvios da ética no cotidiano e as disposições que se pode experimentar frente à ira. E, de todo modo, quando necessário, a razão “sabe ser pura receptividade, deixar-se impregnar pela vida das paixões, escutar todas as vozes interiores, mas sabe também, no momento devido, fazer uma *époque* das paixões, excluindo-as enquanto durar o trabalho do pensamento”.²⁹⁸

Assim, uma vez aliados e não mais inimigos, *pathos* e *logos* podem seguir para outro nível de direção que busca mais que a linha reta, mas obter propriedade de saber sobre o que é sinuoso, tortuoso e de largas estranhezas como, inclusive, o não-saber, como o desconhecido. E uma vez nessa direção, distanciam-se sempre mais da “arrogância positivista, que revoga por decreto o inconsciente e rejeita a influência da afetividade sobre o conhecimento”.²⁹⁹ Essa lonjura entre uma razão que se basta a si

²⁹⁶ ROUANET, 2009, p. 514.

²⁹⁷ ROUANET, 2009, p. 527.

²⁹⁸ ROUANET, 2009, p. 528.

²⁹⁹ ROUANET, 2009, p. 529.

mesma e uma razão harmonizada com o *pathos* fica cada vez maior, pois essa última conhece a própria fragilidade e sabe também que “a razão é um delgado verniz na superfície do córtex, recém-chegada numa economia pulsional muito mais antiga e sujeita a ser subvertida pelos poderes mais arcaicos do inconsciente”.³⁰⁰

Ora, justamente por ser logos, sem ignorâncias, essa razão conciliadora entende que ao interagir com a paixão resultará em autonomia e que temer o *pathos* resultará em um sobrepeso demasiado e em um argumento contra si mesma, de que “a razão que rejeita o que nela é irracional, acaba sucumbindo ao irracional”.³⁰¹

Em Clarice, especificamente, a paixão é ponto essencial que move narrativa, trama, estilo e sobretudo a linguagem. Tal é a intensidade relacional entre a autora em questão com a paixão, que o *pathos* pode ser pensado como “força da escrita”³⁰² dentro da solitária ficção clariceana.

Todas as possibilidades de aglutinamento ou transfusões conceituais possíveis atravessam o *pathos* clariceano, do *apaté* à *epitumia*, do *tymos* ao *thaumazein*.³⁰³ Clarice trata da inveja, do furto, da soberba, da luxúria, da gula. Nenhuma dessas frentes aparece de forma explícita ou comum, evidentemente. “Esses sentimentos transformam-se nos seus contrários”³⁰⁴ e são, portanto, “mutuamente conversíveis”.³⁰⁵

E há uma predileção pela forma negativa de morte, como ocorre em *A hora da estrela* ou em “Morte de uma baleia”; pelo ódio enquanto força de sustentação da vida, como em “O búfalo”; pelo amor sempre descalço, em humilde desconforto, magnetizado com vazio de si mesmo, e com a vida fatal, a ponto de inverter “o curso ascensional de *eros* [...] em vez de subir às esferas mais altas, o amor se dessublima para alguém da consciência”³⁰⁶ como em “O ovo e a galinha”, “Amor” e por quase todos textos de Lispector.

A ira, por sua vez, relampeja e ronrona em uma alegre escuridão perdida, ferindo com rasgos de claridade o que atravessar seu súbito horizonte. Quanto ao logos, dele Clarice se ocupa de nutrir em permanente abandono, como ocorre em *A maçã no*

³⁰⁰ ROUANET, 2009, p. 529.

³⁰¹ ROUANET, 2009, p. 520.

³⁰² NUNES, 2009, p. 217.

³⁰³ NUNES, 2009, p. 219.

³⁰⁴ NUNES, 2009, p. 223.

³⁰⁵ NUNES, 2009, p. 223.

³⁰⁶ NUNES, 2009, p. 228.

escuro, “O crime do professor de matemática” e inúmeras crônicas como “Intelectual? Não”.

Tanto o *logos* quanto o *pathos*, em Clarice, surgem em contínua dialética. É sempre bom pensar, e repetir, que “estamos diante de uma ficção que pensa”³⁰⁷ e que sustenta, de um modo quase constrangedor, um “conhecimento extraintelectual, contemplativo”³⁰⁸ cuja origem está também no flerte entre razão e paixão.

A força da escrita traduzida do *pathos* mantém relação direta com o conhecimento posto que “condicionada afetivamente, e por esse motivo paixão do pensamento, a filosofia será também, na medida em que tenta compreender o irracional, pensamento da paixão”³⁰⁹, ou seja, já não se trata mais de pensar nem argumentar por um *pathos* afinado nem por um *logos* mais humilde, na verdade, ei-los.

Aqui, na escrita de Clarice, as vontades à brasa e o pensamento à vela correm junto para onde. E a provável hipótese dessa trajetória, sem qualquer apego ao destino final, vem de um mútuo “desejo transgressor, que reflui interiormente como angústia da liberdade”³¹⁰ tanto da escrita em si que deseja superar a si mesma, abandonando-se no silêncio algumas vezes encravado da entrelinha quanto nas personagens: feras de boca aberta e urro fosco, que caminham paradas de um lado para o outro. E uma vez que se realiza, essa transgressão “mal se separa de uma inquietude espiritual, moral e intelectual, afã de expressão e realização individuais”³¹¹ da mulher e da escritora.

Tanto que, apenas para esclarecer, pode-se comparar e afirmar que “a paixão de Riobaldo não é a de Guimarães Rosa, mas, sob a paixão de G.H., estremece, transfundida, a paixão de Clarice Lispector”,³¹² aproximando mais uma vez um extremo do outro, uma coisa da outra, e sobretudo porque “a obra de nossa ficcionista tem um cunho sacrificial e se desenvolveu como uma paixão”³¹³ da escrita da linguagem, do pensamento – pela qual a vida de Clarice se consumiu.

Agora, partilho de outro ponto de percepção da dialética discutida. O *logos* e o *pathos* rearranjados, em Clarice, são acompanhados no que tange fundo e forma por um

³⁰⁷ NUNES, 2009, p. 222.

³⁰⁸ NUNES, 2009, p. 225.

³⁰⁹ NUNES, 2009, p. 219.

³¹⁰ NUNES, 2009, p. 223.

³¹¹ NUNES, 2009, p. 223.

³¹² NUNES, 2009, p. 229.

³¹³ NUNES, 2009, p. 216.

símbolo específico que guarda justamente esse baile de esgrimas que é a relação comum entre razão e paixão: trata-se do cavalo, o Trintapatás.³¹⁴

Que vais fazer no dia de saída? Acaso vais reinventar a vida? Pergunta e provoca o poeta afim de seguir com a leve ironia amarga, degustando-a um pouco mais nas possibilidades de reinvenção da irmã da morte, antes que o poema se acabe seco e pesado, resignado. Montar em pelo o macho Trintapatás e galopar no rumo do insondável?³¹⁵ é uma das velhas novidades que se coloca como opção para quem quisesse partir. Mas não era esse o caso. Galope não é trote. E quem muito se pergunta “E agora?” acaba perdendo o trem, acaba perdendo o momento do salto e não chega a Minas e, a bem da verdade, “sem cavalo preto que fuja a galope”,³¹⁶ não chegaria nunca nem que respondessem: para onde?

E como eu disse pouco acima, a escrita de Clarice corre para onde. Simplesmente para onde. Sem qualquer apego ao destino final. Mas corre. Não trota. Não marcha. Galopa.

Os arquétipos que o cavalo provoca no homem são vastos e principalmente extremos. Enquanto símbolo equestre, ele admite sempre dois pontos a serem pensados, dois pólos. O cavalo reina e habita sobre o mundo baixo, ctoniano, no qual é filho da noite e essencialmente mistério, ladeado pelo fogo, pela terra, pela água e pela lua. Trata-se do cavalo subversivo e terrivelmente livre, “animal das trevas e dos poderes mágicos”,³¹⁷ é também, no mesmo sentido, um guia, é palavra, e reverbera seu “poder de clarividência e conhecimento”.³¹⁸ Não obstante, o cavalo ocupa a mesma posição real no mundo de cima, uraniano, no qual é um ser celestial “corcel solar”³¹⁹ e ainda, sem cela, uma “montaria dos deuses”³²⁰, acompanhado agora pelo ar e novamente pelo fogo e pela água. Quando fala-se de um cavalo uraniano ou de um cavalo ctoniano, fala-

³¹⁴ Escolhi o nome Trintapatás para batizar o símbolo do logos-*pathos* harmonizado em Clarice. Eu o colhi como flor na roseira de Drummond. O poema de onde vem o nome chama-se “Programa” e pertence ao *Boitempo* (Record, 2006). O nome, para mim, liga-se harmoniosamente com o símbolo em questão e o seu contexto dentro do poema não escapa a essa mesma simbologia: Que vais fazer no dia de saída?/Acaso vais reinventar a vida?/Dizendo adeus a negras matemáticas,/nunca mais voltar ao colégio férreo?/Montar em pelo o macho Trintapatás/e galopar no rumo do Insondável?/Buscar destino de cigano ou pária,/livre pra lá da Serra do Curral?/Vais procurar o que é vedado e chama:/a pedra, o som, o signo, a senha, o sumo?/– Vou visitar os tios e os padrinhos./Vou chateá-los e chatear-me apenas, apenas./ (Preceito dez, Das Tábuas de Família.)p. 148.

³¹⁵ DRUMMOND, 2006, p. 148.

³¹⁶ DRUMMOND, 1978, p. 70.

³¹⁷ CHEVALIER, 1997, p. 203.

³¹⁸ CHEVALIER, 1997, p. 204.

³¹⁹ CHEVALIER, 1997, p. 210.

³²⁰ CHEVALIER, 1997, p. 212.

se do mesmo cavalo. Ora o corcel apresenta-se no extremo-lunar, ora no extremo-solar. Não se fala jamais em dois cavalos, mas sempre em vários cavalos e todos são apenas um.

Assim, considerando o paradoxo, a contradição, o extremo envolvendo a ira e, em extensão, o discurso colérico; sem esquecer as dimensões antagônicas do *pathos* e logos recém colocadas em norte, o cavalo surge como o X do mapa, assinalado o fim de uma busca, sendo o cume onde o todo pode enfim repousar. Impressiona, realmente, o quanto o cavalo consegue reunir e admitir tais forças, alimentá-las e fluí-las. Pois quando se está com o cavalo se está com a morte e com a vida a um só tempo. O corcel que cavouca as entranhas da terra, cavouca também as entranhas do mar. Em um momento anterior, o cavalo pode ser “destruidor e triunfador”,³²¹ e então, de modo harmônico e justo, apresenta-se também como “instinto controlado, dominado, sublimado; é, segundo a nova ética, *a mais nobre conquista do homem*”.³²²

Eu devo lembrar que o discurso colérico nasce do equilíbrio entre raiva e razão e que o paradoxo torna-se fio mestre que tece a definição de tal discurso. Não como uma coleção de meros contrários, mas como um ser e a alteridade de uma única questão, no mesmo momento.

O cavalo é a livre unidade que acolhe essa experiência de traspasse entre o que é, positivamente, e o que *não* é, negativamente e movimentando-se ainda na direção do que *não* é, positivamente, e do que é, negativamente.

E do mesmo modo que falei da manifestação simbólica da ira através da hiena Carniça, agora, como contraponto, falo da manifestação simbólica da dialética *pathos-logos* em Clarice através do corcel Trintapatás, que “passa com igual desenvoltura da noite ao dia, da morte à vida, da paixão à ação. Religa, portanto, os opostos numa manifestação contínua”³²³ unindo sucessivamente os movimentos afinados entre razão e paixão.

Agora é o momento de ressaltar a incidência do cavalo no texto de Clarice para pensá-lo como símbolo de uma escrita cujo *pathos* e o logos se harmonizam. Não se trata, adiante, de fazer uma investida semelhante como a de “Bestiário” de Silviano

³²¹CHEVALIER, 1997, p. 203.

³²²CHEVALIER, 1997, p. 203.

³²³CHEVALIER, 1997, p. 211.

Santiago,³²⁴ ainda que limitada ao cavalo, ou uma *animalia* do símbolo que entrará em questão, como faz André Leão,³²⁵ ou mesmo uma análise zoocrítica ou zoomórfica. Trata-se de pensar o símbolo do cavalo através da frequência conceitual celada por Clarice sobre o animal em compasso com a simbologia que o mesmo carrega. Contundo, subjacente em meu texto, há certamente as noções de modelagem (pelo olhar alheio) e de automodelagem (pelo próprio olhar) pensadas por Santiago, e da relação entre metáfora e personagens (seres humanos e não-humanos) discutidas também por Berta Waldman³²⁶ e Leão, por exemplo.

Embora essas questões não sejam meu foco, estou a par delas.

O lugar do animal, na literatura de Clarice, é de destaque. Nos diversos gêneros da escrita em que se experimentava, apenas as reportagens e os artigos escritos para o curso de direito fazem exceção e ambos datam de antes da estréia literária, em 1943.

Os livros infantis, os contos e os romances, incluindo também a peça *A pecadora queimada*, são habitados de forma total por uma fauna que abrange os animais que simbolizam pureza e identificação entre humano e não-humano, como é o caso do cavalo, e também os mais repulsivos: baratas, sapos, morcegos. Há também aqueles animais que Clarice se detém de modo mais particular, como a galinha.

E na verdade, atendo-se ou não, a autora desenvolve com os animais essa vida íntima que extrapola a relação homem/animal, sendo algumas vezes, os animais, o foco da questão em que surgem; outras ocupando o mesmo plano que os humanos e ainda por vezes questionando-os, provocando-os: “os humanos são muito complicados por dentro. Eles até se sentem obrigados a mentir, imagine só”,³²⁷ é o que afirma Laura, a galinha que não é quadrada.

Por isso, os animais que Clarice elege dispensam a função de verossimilhança, posto que a autora “retira toda a certeza construída pelo pensamento humanista”³²⁸ e coloca a animalidade como algo essencial à condição humana. É o que a autora diz na crônica “Bicho (I)”:³²⁹ eu não humanizo os bichos, eu é que me animalizo.

³²⁴ SANTIAGO, Silviano. In: Cadernos de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2004, n. 17 e 18, p. 192-223.

³²⁵ LEÃO, André. *A hora dos animais no romance de Clarice Lispector*. Belo Horizonte, 2011.

³²⁶ Tanto em *Clarice Lispector: a paixão segundo C.L.* (Brasielense, 1983) quanto no texto contido no mesmo Caderno de Literatura em que contém o “Bestiário”, “Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano”, Waldman aborda as questões dos animais em paralelo às questões sugeridas nos títulos referidos.

³²⁷ LISPECTOR, 2012, p. 42.

³²⁸ LEÃO, 2011, p. 50.

³²⁹ LISPECTOR, 1999d, p. 332.

Segundo Clarice, “quem não conviveu com um animal falta um certo tipo de intuição do mundo vivo. Quem se recusa à visão de um bicho está com medo de si próprio”.³³⁰

De todo modo, me proponho a falar do cavalo, puramente. Em paralelo, e de modo incidental, outras questões podem ser tocadas, por força do que se apresenta de modo análogo ao cavalo, como o olhar ou o fogo, elemento que se relaciona com a ira, de modo geral. Não me aprofundo, portanto, nos símbolos que dele advém, como o centauro e o pegasus.

Os romances em que o cavalo destaca-se são *Perto do coração selvagem*, *A cidade sitiada*, *Água viva* e *Um sopro de vida* – e neles apuro a relevância do cavalo na escrita claricena, flexionando o diálogo entre logos e pathos, ressaltando os paradoxos harmônicos. É possível fazer uma breve visita aos outros romances para que se tenha um panorama desse símbolo na obra em questão. Os contos e crônicas com a presença relevante do cavalo, e não apenas pontual, serão analisados mais a frente.

Em *O lustre*, a incidência do cavalo é mínima. Daniel compara Virginia a uma égua de pasto e, mais adiante, o narrador dirá que “como um cavalo suas pernas ganharam uma força nervosa, alegre e lúcida”.³³¹ Que o símbolo equestre de novo se volta para a mulher e para a mulher-centauro, símbolo recorrente de Clarice, seria óbvio e, com tão pouco, rasteiro. Mas de todo modo não deixa de ser possível além de ser inegável, portando, a incidência do cavalo.

Em *A maçã no escuro*, o ambiente rural dá ênfase a vacas, aos pássaros, e aos animais notívagos que a noite do sítio acolhe. E embora Vitória e Martim passem a cavalo em um contexto de comparação e disputa, cuja atmosfera sexual aparece velada, não há observações mais profundas sobre o animal ou um contexto em que esse apareça como ponto de alguma mudança, transformação, revelação ou força como tende a ser.

A semelhança do que ocorre com *A cidade sitiada*, em *A paixão segundo G.H.*, trechos em que o cavalo aparece são reajustados para inteirar o “Seco estudo de cavalos”, especificamente o final desse estudo. Assim, mais a frente, quando “O cavalo demoníaco” vier à baila, serão os trechos de G.H. que estarão em discussão.

Afora isso, esse que é o primeiro romance em primeira pessoa de Lispector centra-se na ligação bela e terrível, infernal no melhor sentido da palavra, com a barata.

³³⁰ LISPECTOR, 1999d, p. 334.

³³¹ LISPECTOR, 1999, p. 153.

Vez ou outra com um cão nu desenhado na parede, um animal humano como Janair (que guarda a ira no nome), ou em comparação com a barata, caso das “salamandras e quimeras e grifos e leviatãs”.³³²

Já em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, uma nova possibilidade se coloca através de Lóri (Loreley, personagem batizada com o nome da sereia sedutora do folclore alemão) e o guerreiro viajante, Ulisses. Particularmente, penso que ambos constituem um animal. Lóri pelo híbrido com a sereia, tal qual a mulher-centauro, e Ulisses pelo elo de batismo que possui com o cão homônimo de Lispector. Mas essa é apenas uma hipótese particular. Contudo, Lóri ora tenta experimentar a perspectiva animal, “por um instante então desprezava o próprio humano e experimentava a silenciosa alma da vida animal”,³³³ ora se vê acomodada e certa na própria humanidade “como se passasse do homem-macaco ao pitecantropuserectus. E então não havia como retroceder: a luta pela sobrevivência entre mistérios. E o que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano”.³³⁴

No entanto, o que há de mais interessante nesse romance, no que tange a escrita de Lispector e o animal, pelo inédito da questão, é a “reflexão explícita sobre a ética humana em relação ao tratamento aos seres não-humanos”.³³⁵ A bioética e a alteridade são pensadas através do casal e da possibilidade de se alimentar do sangue de galinha e da própria galinha:

– Não sei mais se no restaurante da Floresta da Tijuca tem galinha ao molho pardo, bem pardo por causa do sangue espesso que eles lá sabem preparar. Quando penso no gosto voraz com que comemos o sangue alheio, dou-me conta de nossa truculência, disse Ulisses.
– Eu também gosto, disse Lória meia voz. Logo eu que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas, mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Não era melhor, quando formos lá, comer outra coisa? perguntou meio a medo.³³⁶

Em *A hora da estrela*, o cavalo aparece em dois curtos e marcantes momentos. “Quando vejo o meu cavalo livre e solto no prado – tenho vontade de encostar meu rosto no seu vigoroso e aveludado pescoço e contar-lhe a minha vida”,³³⁷ admite Rodrigo S.M., o narrador duplo, ou único, ou ambos, que em confissão tão simples e

³³² LISPECTOR, 2009a, p. 151.

³³³ LISPECTOR, 1998f, p. 52.

³³⁴ LISPECTOR, 1998f, p. 170.

³³⁵ LEÃO, 2011, p. 91.

³³⁶ LISPECTOR, 1998f, p. 115.

³³⁷ LISPECTOR, 1999b, p. 32.

sem culpa nos revela (e se revela) à capacidade do cavalo. O mesmo Rodrigo dirá que Maca, enquanto agonizava, parecia uma galinha muda, e mais a frente, depois que a morte brilha em cena aberta, afirma: “deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto”.³³⁸ Qual seria, diante disso, a força escondida de Macabéa? Pequena, frágil, boba como uma galinha que não sabe voar, viva; e grande e vistosa, forte, quando morta.

Partindo, pois, para os primeiros títulos citados, em *Perto do coração selvagem* o cavalo surge em processo, no que tange ao símbolo, como algo que se ponde romper e que também pode-se ser. Joana nos conta que momentos antes de cair do cavalo, na fazenda do tio, pensava sobre a ideia de perfeição e a ideia é a verdade, diz a heroína, envolvida com reflexão própria da razão. A moça é tomada por um pensamento da mesma forma que um sentimento pode, de súbito, possuir a total atenção de alguém. “Quando ontem, na aula, repentinamente pensei, quase sem antecedentes, quase sem ligação com as coisas: o movimento explica a forma. A clara noção do perfeito, a liberdade que senti...”.³³⁹ Aqui se relacionam plenamente *pathos* e *logos*, a ideia de liberdade advinda de um pensamento ardente que acontece enquanto se faz. O movimento explica a forma. E é exatamente no calço de tal pensamento que surge o cavalo, sem descrição física, o cavalo-pensamento, esse do qual Joana cai. E antes da queda ela confessa que estava fechada e opaca. Porém o que vem depois, quando da queda – queda que poderia ser fatal ou apenas ruim, mas que ao fim é essencial – tão logo se faz, nos revela justamente a relação harmônica entre os extremos:

mas, quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água. Saí molhada, a roupa colada à pele, os cabelos brilhantes, soltos. Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também.³⁴⁰

Tal qual razão e paixão, corpo e alma se harmonizam em agito e transparência. O mesmo acontece em seguida quando percebe que o silêncio que sente no seu interior é também o silêncio que sente do campo no qual cavalgava. “E eu não me sentia

³³⁸ LISPECTOR, 1999b, p. 86.

³³⁹ LISPECTOR, 1980, p. 74.

³⁴⁰ LISPECTOR, 1980, p. 75.

desamparada. O cavalo de onde eu caíra esperava-me junto ao rio”.³⁴¹ A união entre o que é aparentemente oposto se faz outra vez e Joana se restabelece junto ao corcel, que poderia ter saído em disparada masespera pela moça, que nele monta e voa “pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, alta e pura como um céu de verão”.³⁴²

A harmonia entre o humano e o não-humano se constrói pela proximidade, culminando na felicidade, do mesmo modo como se aproximam os símbolos elementares tão destacados pela autora: a água da qual Joana renasce atravessa, em harmonia, o campo. A própria heroína, vestida de água fresca, sente o sangue quente do cavalo. A sombra que invade e refresca também está em plenitude e contraste com o céu de verão.

Joana, “nua como um animal”³⁴³ e cujo corpo reivindicava “livres galopes”,³⁴⁴ é uma híbrida, que esconde-revela o cavalo. Essa atração de extremos, dos pólos, convergidos exatamente no que Joana tem de Trintapatás, é que está em jogo. O encontro entre corcel e mulher revela que

essa conjunção de partes aparentemente dispares encena (e esclarece) aquele tradicional ponto do imaginário humano que relega o lugar da irracionalidade. Os sátiros alegorizam essa junção da elevada razão (humana) e dos baixos e irracionais instintos (animais), dando corpo a essa crença que atravessa os séculos.³⁴⁵

Uma vez equalizados, humano e não-humano, corcel e mulher, *pathos* e *logos*, então é possível questionar o pensamento acima. Enquanto símbolo, o ser que o contém nasce híbrido e é naturalmente híbrido. Sendo seu conjunto responsável na totalidade pelo que se sente. Em Clarice, o centauro³⁴⁶ está contido no Trintapatás. E na construção do próprio texto. No capítulo “A mulher da voz e Joana” (apenas para citar um momento específico mas que se estende por todo romance), o mesmo narrador que

³⁴¹LISPECTOR, 1980, p. 74.

³⁴²LISPECTOR, 1980, p. 74-75.

³⁴³LISPECTOR, 1980, p. 71.

³⁴⁴LISPECTOR, 1980, p. 71.

³⁴⁵LEÃO, 2011, p. 30.

³⁴⁶ Em *A via crucis do corpo* Clarice dirá, ainda que de raspão, que é do signo de Sagitário, “Mas sou sagitário e escorpião, tendo como ascendente aquarius. E sou rancorosa” p. 51. Por sua vez, Olga de Sá em *A travessia do oposto* lembra que “a moça e o cavalo é uma imagem recorrente na ficção de Clarice”, quando trata da reversão paródica do ver, em *A cidade sitiada*, romance que abordarei mais a frente. Justamente o que quero destacar aqui é a relação próxima que o cavalo, enquanto símbolo, tem com Clarice desde o signo da autora até as múltiplas aparições ficcionais.

dirá, sobre a heroína, “teria pensando, se tivesse o hábito de pensar”³⁴⁷ é também o mesmo que desdiz: para ela, “eram tão pobres os caminhos da ação”.³⁴⁸ E segue, o narrador, a encaminharessa distância entre pensar e agir para um desfecho frio e inteligente, impelido por movimento rápido e impaciente em que, justamente, se questiona a veracidade-falsidade de uma sentença que Joana lança contra o outro e contra ela própria: “A personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente”.³⁴⁹

Ademais, o cavalo ainda surge, tal qual a água, como símbolo do renascimento – e não por acaso ao final do romance, em um momento em que Joana se encontra entre um fogo aberto ainda por estalar e a água pura que submerge a dúvida, a consciência. Momento de confiança em um futuro no qual se encontrem “a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave”.³⁵⁰ É nesse momento em que afirma: “serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende”, mas antes, “eu serei forte como a alma de um animal”.³⁵¹ Qual animal senão exatamente o que a guiará até a morte-sem-medo – qual animal senão o que une, em Clarice, de forma harmônica, as dualidades: “de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo”.³⁵²

O final de *Perto do coração selvagem* parece ser uma prece sem Deus à escuta, um desejo lançado ao cosmos sobre a liberdade inominável que a autora desejava para própria obra. Particularmente, sinto que foi atendida. De fato, tudo o que Lispector diz, para muitos, soa “fatal e inteiro”.

Em *A cidade sitiada* o cavalo é usado por Clarice como ponto de construção do subúrbio de S. Geraldo que se faz pela questão do olhar em si, pelo olhar de Lucrécia Neves e pelo olhar dos cavalos. Há, portanto, um uso direto, objetivo, concreto por parte da autora no que tange especificamente a questão do cavalo, do animal cuja visão total pode atingir, em cada olho, 180 graus além de possuir visão monocular e visão binocular. Outro ponto curioso a respeito dos cavalos de *A cidade sitiada* está no modo como Lucrécia Neves com eles se relaciona, imitando-os, metamorfoseando-se em cavalo tentando assim conquistar a mesma liberdade que neles constata. Por isso, não raro, em Lucrécia o “rosto adquiria a nobreza inquieta de uma cabeça de cavalo”, e ela

³⁴⁷ LISPECTOR, 1980, p. 82.

³⁴⁸ LISPECTOR, 1980, p. 83.

³⁴⁹ LISPECTOR, 1980, p. 83.

³⁵⁰ LISPECTOR, 1980, p. 216.

³⁵¹ LISPECTOR, 1980, p. 216.

³⁵² LISPECTOR, 1980, p. 216.

podia ainda se apresentar com “gengivas à mostra” e “galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus” até que, por fim, “veria as coisas como um cavalo”.³⁵³

Em *A descoberta do mundo* Lispector menciona *A cidade sitiada* em alguns momentos e o mais marcante deles é na crônica “Carta atrasada” em que faz uma firme defesa do romance em questão desautorizando o olhar que um desconhecido crítico lança sobre o livro. É a própria Clarice que explica Lucrecia:

o que eu quis dizer através de Lucrecia – personagem sem as armas da inteligência, que aspira, no entanto, a essa espécie de integridade espiritual de um cavalo, que não “reparte” o que vê, que não tem uma “visão vocabular” ou mental das coisas, que não sente a necessidade de completar a impressão com a expressão – cavalo em que há o milagre de a impressão ser total – tal *real* – que nele a impressão já é a expressão. [...] – eis o principal nessa criatura que tenta, de todos os modos, aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas.³⁵⁴

O trecho citado une a ausência de inteligência à integridade espiritual desejada que, não por acaso, é a integridade de um cavalo: cavalo em que há o milagre de uma coisa ser a outra e, assim, atingir uma visão total das coisas, o real: nítido paradoxo. Mas de tal modo a questão do olhar, do cavalo e da heroína se compõem mutuamente que, na carta, Clarice segue perguntando: “tradição, passado de cultura – que isso senão um modo de ver que se transmite até nós?” E é também falando sobre cavalos e sobre o olhar que faz o desfecho da resposta ao “prezado senhor X”.

Não é meu objetivo aprofundar tal questão, tão discutida quando se trata do terceiro romance de Clarice. Cito a carta apenas por duas razões: por ser um texto de autoria da própria Clarice que revela o quanto a autora estava a par da própria obra e para deixar claro a intenção específica com o cavalo, norteadas para o olhar.

Enquanto símbolo, no entanto, a primeira imagem que Clarice nos oferta refere-se outra vez a moça e ao cavalo, a junção, o encontro de um ser humano e um não-humano, como já colocado, e que simboliza *pathos* e *logos* em harmonia: “A moça e um cavalo representavam as duas raças de construtores que iniciaram a tradição da futura metrópole, ambos poderiam servir de armas para seu escudo”.³⁵⁵ Mas a proximidade física que Lucrecia deseja ao expressar a sua impressão dos cavalos, mais essa aspiração

³⁵³ LISPECTOR, 1998a, p. 27.

³⁵⁴ LISPECTOR, 1998a, p.273.

³⁵⁵ LISPECTOR, 1998a, p. 19.

espiritual de que nos fala Clarice, nos remete ao “caráter cosmogônico”³⁵⁶ dos cavalos, não no que se refere aos rituais e sacrifícios, mas no que tange a liberdade entre os dois planos, “o de cima e o de baixo”,³⁵⁷ ou seja, o humano e o não-humano, a mulher e o cavalo, o *pathos* e o *logos*. Segundo Clarice, “uma das mais intensas aspirações do espírito é a de dominar pelo espírito a realidade exterior. Lucrécia não o consegue”,³⁵⁸ porém, o símbolo se faz a despeito da falha. Em *A cidade sitiada* o *pathos* não está legado a parte baixa, ao não-humano, o cavalo; nem o *logos* a parte superior, o humano, a mulher. Há, entre os dois, comunicação e fluência.

Na sequência, reaparece o paradoxo, o olhar, evidentemente, mas também Trintapatras e mesmo a ira:

mas à noite cavalos liberados das cargas e conduzidos à ervagem galopavam finos e soltos no escuro. Potros, rocins, alazões, longas éguas, cascos duros – uma cabeça fria e escura de cavalo – os cascos batendo, focinhos espumantes erguendo-se para o ar em ira e murmúrio. E às vezes um suspiro que esfriava as ervas em tremor. Então o baio se adiantava. Andava de lado, a cabeça encurvada até o peito, cadenciado. Os outros assistiam sem olhar.³⁵⁹

Aqui vemos todos os cavalos, as trinta patas, reunidos no escuro-claro. E em polaridade, frio e murmúrio, aparece a ira, que está simbolicamente ligada ao calor e à explosão. Tem-se ainda o cavalo enquanto “filho da noite”,³⁶⁰ esse que impera sobre o mistério e a morte, “a sexualidade, o sonho e a divinação”³⁶¹ pontos que se interam com a cosmogonia acima mencionada e dão a ideia da extensão de significados e possibilidades de pensamento que se estendem tanto ao cavalo quanto ao romance.

Por fim, no trecho que se segue, as questões recorrentes são ruminadas, mas há um ponto-de-fuga conceitual no qual o símbolo revela-se com força tal que modifica o próprio texto que o enuncia:

no meio da ronda selvagem apreciava um potro branco – era um assombro no escuro. Todas estancavam. O cavalo prodigioso *aparecia*. Mostrava-se empinado um instante. Imóveis os animais aguardavam sem espiar. Mas um deles batia o casco. E a pancadinha breve quebrava a vigília: fustigados moviam-se de súbito álcres, entrecruzando-se sem se tocarem e entre eles se perdia o cavalo

³⁵⁶ CHEVALIER, 1997, p. 205.

³⁵⁷ CHEVALIER, 1997, p. 205.

³⁵⁸ LISPECTOR, 1999d, p. 273.

³⁵⁹ LISPECTOR, 1998a, p. 27.

³⁶⁰ CHEVALIER, 1997, p. 203.

³⁶¹ CHEVALIER, 1997, p. 203.

branco. Até que um relincho de súbita cólera os advertia – por um segundo atentos, logo se espalhavam em nova composição de trote, o dorso sem cavaleiros, os pescoços abaixados até a boca tocar no peito. Eriçadas as crinas; regulares, incultos. Noite alta vinha encontrá-los imóveis nas trevas. Estáveis e sem peso. Lá estavam eles invisíveis, respirando. Aguardando com a inteligência curta. Então o tordinho batia a pata. Ninguém tinha boca para falar mas um dava algum pequeno sinal que se manifestava de espaço a espaço na escuridão. Eles espiavam. Aqueles animais que tinham um olho para ver de cada lado – nada era visto de frente.³⁶²

Com grifo da própria Clarice, o cavalo enquanto entidade, enquanto aparição e assombro liga-se tanto a questão do cosmo, já posta, como a questão do símbolo de trânsito entre dois mundos, dois pólos. O cavalo branco, “porém de uma brancura ofuscante”,³⁶³ esse que é “a imagem da beleza vencedora, pelo domínio do espírito sobre os sentidos”,³⁶⁴ justamente o que tanto almeja Lucrecia, aqui aparece sem cavaleiro; ele que é símbolo da majestade, que é montaria real, que puxa os carros solares. Isso, por ser uma “epifania celeste”,³⁶⁵ certamente, mas também para fortalecer a força dos contrastes. Perceba ainda que é o branco que assombra a escuridão, dando sentido inverso do costumes, e a inteligência é curta em um ser tão grande em sentido real e simbólico, no entanto, a comunicação precisa se faz entre o bando mesmo assim. A densa noite em atividade e a noite alta em quietude.

E nas bocas mudas, no largo olhar de soslaio, em um único casco ou em Trintapatras, a ira se apresenta em manifestação pura: um doce grito preciso de quem está livre do pesadelo das palavras.

Em tempo: esse mesmo trecho, aliado a alguns outros retalhos de *A cidade sitiada*, compõe parte do texto “Seco estudo de cavalos”, mas especificamente os subtítulos seguintes “O cavalo perigoso”, “Na rua seca de sol”, “No pôr do sol”, “Na madrugada fria” e “No mistério da noite”. Portanto, meu foco será os trechos que não foram retirados desse romance.

Por sua vez *Água viva*, romance publicado como ficção – prova de que Clarice não estava brincando quando disse que gênero nenhum a pegaria mais – é uma doce cantiga do experimento, da vida transformada no instante-já e testa de todos os modos as fronteiras da liberdade. As palavras de Joana ecoam até *Água viva* como encanto de fada-madrinha: o movimento explica a forma.

³⁶² LISPECTOR, 1998a, p. 28.

³⁶³ CHEVALIER, 1997, p. 211.

³⁶⁴ CHEVALIER, 1997, p. 211.

³⁶⁵ CHEVALIER, 1997, p. 210.

Nesse romance, novela, longo poema em prosa, Trintapatás galopa impulsionado por seus aspectos de “inspiração poética, despertar, renovação, velocidade, imaginação, imortalidade”,³⁶⁶ características que deságuam nessa ficção, além da soma corrente de mistério e de água, de luz e trevas.

Eis como Lispector, entre música escrita e verbo pintado, evoca Trintapatás de dentro de uma gruta infernal em que se abrigam, entre estalactites e fósseis, os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica, são eles: morcegos (os ratos com asas), aranhas negras, ratos e ratazanas, escorpião, caranguejos e baratas velhas.

E tudo isso sou eu, diz a narradora com seu pincel cantante. Já aqui o símbolo equino perpassa o texto nitidamente, posto que os animais citados são animais associados a repulsão e as trevas e, ao invés de afastá-los, a narradora une-se a eles, sendo-os. Harmoniza-se, portanto, o paradoxo.

E então chega o cavalo: “vem o tropel de dezenas de cavalos soltos a patearem com cascos secos as trevas, e do atrito dos cascos o júbilo se libera em centelhas: eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá”.³⁶⁷ As incontáveis patas correm pelo escuro da pintura-palavra liberando fogo e luz que pisoteiam sobre e penumbra mas com elas se harmonizam, ressaltando o aspecto da escuridão e da morte ao invés de recair apenas sobre a vida. Isso ocorre justamente pela possibilidade de pensar e sentir os aspectos duais como possibilidades que não se eliminam mas que simplesmente são e se completam.

É por tais possibilidades de aceitação, de liberdade, que em *Água viva* a morte não é somente experiência de limite e fim. O que é iluminado e o que deseja a escuridão, nessa ficção, apresenta outros lados pois, como é dito, “tudo é pesado de sonho”.³⁶⁸ O segundo momento de destaque no qual Trintapatás surge em *Água viva*, ainda relacionado à liberdade, velocidade e dualidade, mas também ao aspecto iniciático e secreto que “pode ser traduzido por *soltar os cavalos*”³⁶⁹ é quando o que acaba de ser vivido passa também a ser a essência do que está sendo escrito sem medo – sem medo de ser bom ou ruim, sem medo de ser ficção ou não: “estou

³⁶⁶ CHEVALIER, 1997, p. 208.

³⁶⁷ LISPECTOR, 1998b, p. 7.

³⁶⁸ LISPECTOR, 1998b, p. 16.

³⁶⁹ CHEVALIER, 1997, p. 205.

quase livre de meus erros. Deixo o cavalo livre correr fogoso. Eu, que troto nervosa e só a realidade me delimita”.³⁷⁰

Outra vez, a moça e o cavalo, e mais que isso, a liberdade em chamadas intrínsecas ao aspecto de criação e forma em Clarice, ou seja, a “turva mente domina a matéria. A fera arreganha os dentes e galopam no longe do ar os cavalos dos carros alegóricos”.³⁷¹

Em meio a fluidez da água, o fogo cria essa amálgama orgânica com o animal e a narradora, que reverbera através desse verbo-pisado o qual toca e se conduz pelo Trintapatas, já que “escrever é, para Clarice Lispector, submissão a um processo que ela não conduz e pelo qual é conduzida”.³⁷² E embora exista uma “dialética natural da água e do fogo”,³⁷³ o que é justo o caso, é preciso ter em mente que “tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo”.³⁷⁴ daí a imagem dos carros alegóricos e do correr fogoso. Quanto a realidade, vislumbre de um limite, tema em si da ficção, trata-se pois de “uma realidade acesa no real”.³⁷⁵

Por fim, “o fogo nos conduz às próprias origens do pensamento filosófico”³⁷⁶ e o que ocorre em *Água viva* é justamente um exercício filosófico posto que nesse livro a palavra é algo essencialmente repentino donde se pensa que “o imprevisto verbal é, acima de tudo, um exercício existencial”,³⁷⁷ cujo traço escritural arde sobre a comunhão que celebra a realização do modo próprio que se auto-constitui em desgarrado desapego dicotômico.

O mesmo cavalo branco de *A cidade sitiada* e *Água viva*, apresenta-se também em *Um sopro de vida*, mantendo o fulgor luminar e vencendo as distâncias entre os romances cavalgando rumo à unidade entre o que se apresenta como frente narrativa, fiando assim a homogênea linha que destece o emaranhado das tramas que forram o diálogo temático de Clarice. Assim, o cavalo surge intrínseco ao processo criativo: “fiz um quadro que saiu assim: um vigoroso cavalo com longa e vasta cabeleira loura no meio de estalactites de uma gruta”.³⁷⁸

Como já colocado, o cavalo branco é símbolo de *elevada* conquista do espírito

³⁷⁰ LISPECTOR, 1998b, p. 11.

³⁷¹ LISPECTOR, 1998B, p. 26.

³⁷² NUNES, 2009, p. 213.

³⁷³ BACHELARD, 1999, p. 196.

³⁷⁴ BACHELARD, 1999, p. 11.

³⁷⁵ BACHELARD, 1999, p. 68.

³⁷⁶ BACHELARD, 1999, p. 28.

³⁷⁷ NUNES, 2009, p. 211.

³⁷⁸ LISPECTOR, 1999n, p. 33.

O que contrasta com a gruta, ambiente fechado, soturno, mas que se alinha em belo contraste de luz e sombra, já escrito, ou pintado, como constata-se mais a frente.

O corcel de luz predomina nesse romance póstumo, porém, em dois momentos distantes no livro, reaparece múltiplo e nunca simples: “o cavalo, a menos que seja alado, tem seu mistério resolvido em nobreza”.³⁷⁹ A ideia de simbólico ponto elevado se refaz e, desassociada do cavalo alado, segue com secreta plenitude indesvendável, como feito outras vezes (e em contraste).

Agora, a preciosidade flamante destaca-se como em um coice verbal: “cavalo de fogo é o rubi em que eu mergulho tão profundo que se me rompo toda”.³⁸⁰ Embora a confluência entre água fogo reapareça aqui é certo também que “água e fogo são inimigos até o fim”³⁸¹ o que nos impele outra vez para o paradoxo. O valioso ponto escarlate ressalta a ideia de pureza quase intrínseca ao corcel clariceano posto querelaciona-se com o sangue, vida, e nele “reside esse fogo vivificante graças ao qual o homem existe, por isso é sempre o último a se corromper”.³⁸² Força e fogo estão em constante presença na guerra, seja ela qual for, interna ou externa. Assim, o cavalo-guerreiro “caracterizado por sua pelagem alazã, cor de fogo”,³⁸³ completa o grupo simbólico em questão, evidenciando a capacidade do que é diverso e adverso, posto que esse cavalo em chamas é também (mas não somente) “o cavalo ruivo do Apocalipse, anunciador de guerra e de derramamento de sangue”.³⁸⁴

Quanto ao ser que se rompe, é pelo fogo, “princípio formal da individualidade”,³⁸⁵ que se atinge a superpessoalidade tão característica em Clarice e que em *Um sopro de vida* aparece lustrada de fragmento e polifonia.

Mas como afirmei, é mesmo o cavalo branco que nessas linhas corre pulsante fincando sobre o chão do texto a sua marca viva e ígnea: “E os cavalos brancos enchem minhas pupilas com amor ardente. Possuo sete cavalos de puro sangue. Seis brancos e um preto”.³⁸⁶

A imagem, potência pura, consegue criar ritmo, movimento e mesmo a geografia dos cavalos poderia ser evidenciada. A questão do olhar torna a acudir o narrador. E a ira, essa que esconde o amor, como já foi dito nos capítulos anteriores, agora já o revela,

³⁷⁹ LISPECTOR, 1999n, p. 39.

³⁸⁰ LISPECTOR, 1999n, p. 88.

³⁸¹ BACHELARD, 1999, p. 132.

³⁸² BACHELARD, 1999, p. 154.

³⁸³ CHEVALIER, 1997, p. 211.

³⁸⁴ CHEVALIER, 1997, p. 211.

³⁸⁵ BACHELARD, 1999, p. 75.

³⁸⁶ LISPECTOR, 1999b, p. 54.

abrasado. Explode, então, logo após falar de amor (amor cuja simbologia por si só já seria demasiado extensa), a pureza para todos os corceis, sejam negros ou brancos, e ao todo são sete cuja matemática³⁸⁷ em questão, de todo modo, remete ao Trintapatas e carrega uma força simbólica incomum, presente desde as cores do arco-íris ao símbolo do espírito de Deus: O sete é o número cósmico e sagrado que “representa o céu, a totalidade do espaço e do tempo, um ciclo de vida concluído, o universo em movimento, a totalidade humana, o ser humano perfeito, o pacto entre Deus e a humanidade”.³⁸⁸

Somados, portanto, seis corcéis alvos e um corcel negro, pode-se equalizar, como aqui se faz, uma gama de símbolos que se guiam para o destino daquele que consegue olhar sem repartir, ver sem julgar, ser uno sem encalacramento e sem abandono de um outro, o Trintapatas.

Esses cavalos que disparam sobre a ficção de Clarice, em especial o corcel negro, expõem a relação do “de-dentro”, do mais íntimo insondável espaço clariceano, esse longo lugar que abriga da zona do medo à floresta do sussurro, e que contém a relação de opostos quando afirma que o cavalo é selvagem e suave e também na medida em faz girar em ciranda vida e morte, humano e não-humano, ausência de um nome e certeza de um chamado.

Posto isso, a questão da liberdade, aqui, guarda dois pontos: o primeiro é referente a liberdade em si, como um campo de atração em polaridade positiva. O ponto seguinte, delicadamente, trata de outra liberdade que se encontra na polaridade inversa da primeira: a liberdade de se dar liberdade. É só através dessa outra liberdade que se consegue não temer o que de tão não-humano chega a confundir-se com o próprio homem: o ser que dentro de nós mora como se fôssemos seu real abrigo, sua casa. E é nessa possibilidade de atração de duas forças apenas aparentemente opostas que se encontra justamente a delícia da ira:

existe um ser que mora em 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 morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa que não tenha medo do que é ao mesmo

³⁸⁷ Um simples e divertido cálculo: sete cavalos vezes quatro patas, 28. Dois mais oito, 10, 1 mais 0 é igual a 1. O próprio Trintapatas.

³⁸⁸ CHEVALIER, 1997, p. 829.

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.³⁸⁹

Em “Seco estudo de cavalos” o corcel mantém a homogeneidade simbólica, relacionando-se à própria natureza e aos fenômenos naturais e também à mulher e ao mistério. O texto é dividido em 15 subtítulos com fôlegos diversos: o primeiro deles se compõe em uma única linha e o último em mais de uma página. O que de imediato se percebe nesse “estudo” que Lispector faz é o modo como as ideias gerais do que é apresentado são viradas pelo avesso.

O “seco” estudo advém de impressões íntimas, subjetivas que destoam de uma análise fria, como propõe o título do texto. Esse traço de forma, que em Clarice é intrínseco ao conteúdo, reboa até a questão do paradoxo. Os mesmos contrastes apresentados no título reaparecem nos subtítulos como é o caso de “Forma”: “A forma do cavalo representa o que há de melhor no ser humano. Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa. Sua forma fala”.³⁹⁰

A forma em questão não está, portanto, ligada a anatomia do cavalo, como o subtítulo tende a sugerir, mas sim à repercussão do que é compreendido como forma no contexto das ideias clariceanas. O mesmo vale para “O cavalo perigoso” ou “Na rua seca de sol”, títulos que apenas aludem a um possível conteúdo, sustentados por um silêncio sem expectativa. O que se percebe, na verdade, é que o estudo feito por Clarice prima por uma experiência do cavalo. Tanto que a forma do cavalo liga-se ao melhor do ser humano, que é animalizado. Na rua, sob o sol, o que se vê é um encontro entre os dois seres, e o cavalo perigoso é justo aquele que pode ceifar do homem a vida.

O que noto em Clarice quando abordo esse texto é que estou diante de um *devir*: “se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc”,³⁹¹ como propõe Giles Deleuze em seu conceito de *devir-animal* que não trata da semelhança entre humano e não-humano, mas, através do rizoma, dos modos de contágios que o humano pode sofrer em relação ao não-humano. Junto a isso, nesse

³⁸⁹ LISPECTOR, 1999d, p. 121.

³⁹⁰ LISPECTOR, 1999i, p. 36.

³⁹¹ DELEUZE&GUATTARI, 1997, p.21.

texto a narradora se diz feiticeira! Se, como se defende, G.H. apresenta um *devir*-barata,³⁹² defendo, por minha vez, que Clarice, na sua escrita, é atravessada por um *devir*-cavalo. Prova disso é o trecho “Ele e eu” em que a narradora em racional sacrifício confirma o que acabo de afirmar:

tentando por em frases a minha mais oculta sensação e sutil sensação – e desobedecendo à minha necessidade exigente de veracidade – eu diria: se pudesse ter escolhido queria ter nascido cavalo. Mas – quem sabe – talvez o cavalo ele-mesmo não sinta o grande símbolo da vida livre que nós sentimos nele. Devo então concluir que o cavalo seria sobretudo para ser sentido por mim? O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano? O melhor do cavalo o ente humano já tem? Então abduco de ser um cavalo e com glória passo para a minha humanidade. O cavalo me indica o que sou.³⁹³

Todos os outros pontos que Lispector aborda nesse texto nascem da experiência entre mulher e cavalo: a exemplo da sensibilidade do cavalo, que é medida pela sensibilidade humana: “todo cavalo é selvagem e arisco quando mãos inseguras o tocam”.³⁹⁴

Afirmar que “o cavalo é nu”,³⁹⁵ como faz Clarice já de início, nos dá a medida da visão da autora sobre o animal. O olhar (sempre...) agora apresenta-se também no cavalo cego, mas um tipo que compõe a tropa clariceana:

vi uma vez um cavalo cego: a natureza errara. Cresce, a partir desse falha, o que pensa sobre o olhar do cavalo e sobre o que, a narradora, atingindo, ao final do trecho, o cavalo em sua totalidade: “É um animal que se expressa pela forma. Quando vê montanhas, relvas, gente, céu – domina homens e a própria natureza.”³⁹⁶

Nos pontos mais abertos desse estudo, Clarice nos apresenta um corcel de “liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem”,³⁹⁷ corcel cujos movimentos mais simples revelam a sua natureza “bravia e límpida e livre”³⁹⁸ e que, ao mesmo tempo, e em um só, é doce e dócil “como quem já assumiu a vida e seu arco-íris. Essa doçura se objetiva no pelo macio que deixa adivinhar os elásticos

³⁹² LEÃO, 2011, p. 83.

³⁹³ LISPECTOR, 1999i, p. 37.

³⁹⁴ LISPECTOR, 1999i, p. 37.

³⁹⁵ LISPECTOR, 1999i, p. 36.

³⁹⁶ LISPECTOR, 1999i, p. 37.

³⁹⁷ LISPECTOR, 1999i, p. 36.

³⁹⁸ LISPECTOR, 1999i, p. 36.

músculos ágeis e controlados”.³⁹⁹ Em “O alarde” (outro título capcioso), a definição desse corcel aparece com a forma, com a lírica concisa e com a força que lhe são peculiares: “na fazenda o cavalo branco – rei da natureza – lançava para o alto da acuidade do ar o seu longo relincho de esplendor”.⁴⁰⁰ Aqui, Clarice dimensiona para sua ficção o modo como “vive” o cavalo e ao eleger tal imagem-movimento coroa-o como o símbolo pleno de alcance e manifestação feérica.

É assim que se segue para um estudo dentro do próprio estudo, um desfecho guiado para a noite e para o mistério e para a morte. O “Estudo do cavalo demoníaco” pontua atração-rejeição de uma força comum na obra de Clarice e que se da *via negationis* e também em *via-crucis*, provada e evidenciada sobretudo por G.H. na experiência da paixão.

O texto já começa sem descanso e em ligeiro compasso. É breve o que é dito. Uma “demoníaca alegria”⁴⁰¹ ladeada por um terrível prazer marcam esse trecho que nasce do trágico envolvimento da narradora com o cavalo: um corcel real cuja cor é omitida.

De todo modo, fica evidente que se trata do cavalo octoniano, filho do mistério escuro, que vem até a narradora por vontade dela mesma, mas que pertencia ao Rei, assassinado durante o furto, lesado duas vezes: pelo roubo do corcel e da morte. Uma atmosfera dúbia, e de dúvida e silêncio sustentam toda a trama. Pode-se pensar em que medida a morte do Rei seria consequência do furto e ainda se o cavalo, portanto, seria a vida da majestade. Mistério. O fato é que o cavalo da realeza aguarda a mulher, para, com ela, ir até a morte: “de madrugada eu nos verei exaustos junto ao regato, sem saber que crimes cometemos até chegar à inocente madrugada”.⁴⁰² Essa relação com o que não se sabe, com o escuro do dia e com a morte, culmina em um estado de vida senão na própria vida da mulher que se diz de todo obediente à besta: “a noite é a minha vida com o cavalo diabólico, eu feiticeira do horror. A noite é minha vida, entardece, a noite pecadoramente feliz é a vida triste que é a minha orgia – ah rouba, rouba de mim o ginete porque de roubo em roubo até a madrugada eu já roubei pra mim...”⁴⁰³

É inevitável, e quase desnecessário, a essa altura tocar na questão do paradoxo, tão evidente no trecho acima citado, mas em tudo o que envolve o cavalo demoníaco

³⁹⁹ LISPECTOR, 1999i, p. 36.

⁴⁰⁰ LISPECTOR, 1999i, p. 38.

⁴⁰¹ LISPECTOR, 1999i, p. 42.

⁴⁰² LISPECTOR, 1999i, p. 42.

⁴⁰³ LISPECTOR, 1999i, p. 42.

que é guiado, com a mulher, por uma clarineta luminosa. E são perseguidos, ambos, por cinquenta e três flautas, pontos que se completam dentro do escuro presente nessa ficção. Enquanto unidade de criação e balanço justo entre *pathos* e *logos*, o cavalo demoníaco revela um consciente domínio, confirma uma obscura aprendizagem e é ponte para o desejo da personagem: “e sei que de noite, quando ele me chamar, irei. Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento. Foi com ele que aprendi”.⁴⁰⁴ Esse saber está acordado com a visão da mulher, que é a mesma visão do cavalo e que também já foi pensada nesse estudo. Sei com o olho, diz a personagem, “sei com o olho que irei”.⁴⁰⁵

O vínculo da mulher e do ginete é de pura potência e vã resistência em um cenário de sortilégio e de direções próprias. Tão logo conta que “ele, o cavalo do rei, me chama”,⁴⁰⁶ não esconde que não quer ir mas que longe da cela de prata “sinto falta dele como quem morre”.⁴⁰⁷ Sem contar que o que causa afastamento e distância em um, afasta também o outro: “de madrugada estarei de pé do lado do ginete agora mudo, com o resto das flautas ainda escorrendo pelos cabelos. Os primeiros sinos de uma igreja ao longe nos arrepiam e nos afugentam, nós desvanecemos diante da cruz”.⁴⁰⁸

Banhados de sangue e livres em desocupado saber, a feiticeira do horror e o cavalo de caça real buscam uma resposta para o mergulho escarlata: “o que tínhamos imolado?”⁴⁰⁹ O mistério não apenas abandona tudo em rede insolúvel mas também lança possibilidades, já que o estudo sobre esse ser marcado pelo “grande sangue” conclui apenas que é tolice e é impossível resistir ao chamado mais forte, ao chamado natural, ao *devir*-animal. O sangue jorra de uma experiência mais pagã e “espelha o caráter orgiástico de um misticismo primitivo”,⁴¹⁰ certamente, e nos aponta com tantos golpes de som que a liberdade de ser é a direção sem desvios para comunhão do que, em nossa própria natureza, se põe em descompasso.

O sangue vem da união, do nascimento da trevosa unidade entre mulher e animal, *pathos* e *logos*, e da pavorosa perfeição que tal encontro pare em um único ente, do qual pouco é dado a conhecer.

A plenitude dói e sangra. E quase sempre é o que não esperamos dela.

⁴⁰⁴ LISPECTOR, 1999i, p. 41.

⁴⁰⁵ LISPECTOR, 1999i, p. 41.

⁴⁰⁶ LISPECTOR, 1999i, p. 41.

⁴⁰⁷ LISPECTOR, 1999i, p. 42.

⁴⁰⁸ LISPECTOR, 1999i, p. 42.

⁴⁰⁹ LISPECTOR, 1999i, p. 42.

⁴¹⁰ NUNES, 2009, p. 211.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – O CÚMPLICE DO MISTÉRIO

O alívio do fim que se experimenta no descomeço de uma pesquisa científica é quase provisório, quase um arranjo de sensações que brotam e desabrocham para te lembrar que a vida é um pouco mais que isso, nada é assim tão importante, a beleza é o melhor dos estímulos e amanhã pode ser o dia da morte.

O descomeço, pois sim, afinal, o tempo apressa parágrafos, os prazos zombam da pontuação, as instituições desconhecem o sangue da escrita, os amantes da informatização erguem brindes ao lide acadêmico.

Portanto, eu bem sei que poderia ir mais fundo no mergulho em alguns pontos desse texto. Mas precisaria de mais ar. Mas já deram o sinal e o balão de oxigênio em minhas costas está quase vazio. Agora, de volta a superfície, posso apenas dizer que haverá um retorno e que sei onde o tesouro foi escondido. Trouxe comigo o que pude trazer. Sei que lá embaixo havia ouro. Sei que me mandaram atrás de ouro. Mas achei um *negoço*, um *trem*, uma coisa misteriosa. E isso, para mim, vale mais que ouro.

Mas como eu disse, sei onde o ouro do conceito está. Sei onde está a fomentação rica. Sei onde podem encontrar, de forma direta, explícita, de acordo com o que foi dito nas escrituras (apesar do que diz a ampulheta), a valiosa análise do texto literário. Perguntem-me onde estão essas coisas no espaço da profundidade que é o espaço da pesquisa, e eu vos direi, e apontarei a direção.

Mas se querem que eu mostre algum caminho... Mas se querem realmente que eu vos leve pela mão ao lugar do encontro, então não me perguntem pelo ouro; perguntem-me pelo mistério.

Nesse sentido, esse meu texto é a coisa mais pobre do mundo. E ser pobre, eu confirmo, é o que há de mais difícil. Mas é também de uma alegria ímpar. Assim como ímpar é Clarice. Não apenas como um eco do que compõe o “O cavalo demoníaco”, mas como relincho de outro cavalo, essa é uma dissertação profana. Também eu esmaço perto de cruzes.

É Clarice, ela mesma, quem afirma em *A paixão segundo G.H.* que uma alegria difícil também se chama alegria. Também uma dissertação difícil ou pobre chama-se dissertação. E o postulado imprescindível colocado a cada prova enfrentada por esse texto foi o de que uma dissertação é uma dissertação e assim é.

Diante da pressão que toda profundidade envolve e de tudo que se perde ou que acaba rejeitado em relação à ida-vinda, ao trajeto em si e à conclusão desse trajeto, o presente texto ainda mantém a relação de honra e gratidão com o objeto do qual trata. A distância que mantenho de Clarice é enorme na medida de que ela é ela e eu sou eu. Na medida de que ela é a autora e eu um comentador. Como dirá T. W. Adorno em seu *Minimamoralia*, quem se aproxima do próprio objeto também conseguirá uma visão de estranhamento. Minha relação com Clarice e os livros que ela escreveu é de amor e amizade: ela mudou minha vida. Entretanto, não sou desses que buscam a “beatificação de Clarice Lispector”, como lemos no ensaio de Vilma Arêas. Uma das prerrogativas de quem é realmente leitor de Clarice, que se dispõe em sentimento-de-leitura, é o exercício do estranho, do incomum, do que é infrequente.

E é por isso que, nesse caso, eu sou objeto do meu objeto que permanece como meu. É infinitamente possível escrever sobre a maldita obra de Clarice sem sofrer a menor influência dela. Mas só os trouxas querem isso. Em função disso, há aqui, para além da própria Clarice, o não-entendimento, a transgressão, o inacabado, o paradoxo, a contradição e o que o exame de qualificação chamou de “uma dicção própria e um elevado grau de expressão estética”, apesar de tudo.

Evidente que, para a academia, ou parte dela, tais afirmações soam como coisa de principiante, ou um comodismo ou uma falácia. Não que isso seja um problema para mim. Não é. Mas se torna um obstáculo recorrente e cansativo.

O meu referencial é filosófico, de modo quase total.

A minha intenção é me perfumar com as essências que o pensamento atinge na filosofia e com a possibilidade de linguagem que a literatura exala.

Eu tenho as minhas palavras príncipe negro e me coloco com elas sob a quente luz do pensamento, buscando um tipo peculiar de fotossíntese, que vem do brilho da filosofia pop.

Esse termo, filosofia pop, colocado em diálogo pelos filósofos mais diversos como Gilles Deleuze, Félix Guattari, MehdiBelhajKacem, Alain Badiou, Philippe Nassif, Charles Feitosa, Marcia Tiburi e Julico Cabrera, investe na condição do homem enquanto ser capaz de pensar e de refinar o pensamento uma vez que se comprometa com isso. Não sendo, portanto, algo distante de quem é, por exemplo, entre várias outras coisas, um mestrando. À filosofia pop interessa os conteúdos desprezados pelo pensamento e a realização do pensar enquanto mais ação, enquanto prática de existir e

ser no mundo. Seguir por essa vertente de pensamento significa desobedecer ao senso comum e o senso acadêmico, como diz Tiburi.

Em sentido dialético com o que ocorre no mundo presente, alinhando o reflexo dialético dos modos de sentir e pensar, a filosofia pop é essa que busca compreender as maneiras de ser no campo do contemporâneo por meio das respectivas manifestações, permitindo-se o risco da experimentalidade, da criatividade e do erro.

E no que tange a comunidade científica, o erro é sempre a coisa mais desprezada.

O risco de pensar criativa e experimentalmente acabou substituído pela segurança de simplesmente tentar compreender corretamente o que os grandes filósofos escreveram, afirma Feitosa. O mesmo vale para os grandes escritores, como Lispector.

O que eu penso ter realizado com essa dissertação, à minha proporção, foi colocar em prática os aspectos legítimos da filosofia pop porque isso era possível. Pensar o espaço acadêmico, como fiz na introdução, e escrever associando filosofia estoíca ao cinema hollywoodiano, que é isso senão filosofia pop? Pensar as questões do *pathos* e *logos* em conjunto com a literatura, portanto, com a arte, considerando o texto clariceano como um pensar tão potente quanto o juízo filosófico, que isso senão filosofia pop? Escrever o discurso colérico exatamente na forma de um discurso, podendo ser lido quase que por inteiro como um discurso de reivindicação, que isso senão filosofia pop? E se não é por inteiro, devo isso justamente ao respeito que tive ao modo vigente de forma e conteúdo da academia.

Antes que pensem que farei como na introdução, e me “estenderei”, o arremate já se aproxima. Está logo após outro esclarecimento de Feitosa, que em um momento de sufoco, soprou ar em minha boca quando disse que

a filosofia pop faz parcerias com as artes, deixando-se levar por elas, permitindo-se processos de hibridização, mesmo correndo o risco de se tornar outra coisa, uma mutação, quase um monstro. Vale ressaltar que uma das funções dos monstros sempre foi a de relativizar nossos conceitos sobre limites e fronteiras. Na Biologia, os híbridos são considerados inférteis. Os híbridos culturais, ao contrário, enriquecem nossas perspectivas sobre a realidade.⁴¹¹

Assim, esse pequeno monstro que eu pari, guarda desde a epiderme às entranhas o instinto de falar “a partir de Clarice”, no que ela me provoca enquanto objeto – e não

⁴¹¹ FEITOSA, 2011.

“apenas de Clarice”. Desse modo, e já com o desejo invocado de me envolver com a filosofia, cheguei a Sêneca, por causa da raiva em Clarice. Logo depois encontrei a possibilidade de pontuar questões negativas sobre a raiva sem a crítica rancorosa ou as ressalvas de pedra que os estóicos tanto prezam. E sem, evidentemente, ser um desiludido a respeito da moral da Stóia.

A análise da raiva dentro do cinema, considerando os espaços em comum entre cinema e literatura, como narrativa, personagem e mesmo o exercício de ficção, foi a primeira forma encontrada para cavar alguma novidade em relação aos conceitos senecianos, já que, óbvio, Sêneca não conheceu o cinema, muito menos como a raiva destrutiva foi tratada na sétima arte.

O discurso colérico é um dos frutos, portanto o futuro, do alinhamento entre *pathos* e *logos* em Clarice. É a ira em aspecto positivo. A definição estranha e livre, fraturada e de viés apenas aparentemente incomum, sustenta-se a cada linha na contradição, no paradoxo. Nesse sentido, uma das premissas do discurso colérico é não ser um discurso, sendo-o.

Cada vez mais sei que esse “capítulo dois” é um delator de medusas.

A sua forma está camuflada de algo que Clarice muito prezava e que gera desgosto, pouco impacto e até desinteresse. Em missiva a Lúcio Cardoso, ela responde ao comentário do amigo e escritor e então pode-se notar o quanto o “aspecto desprovido” de um texto a interessava:

me entristeceu um pouco você não gostar do título, *O lustre*. Exatamente pelo que você não gostou, pela pobreza dele, é que eu gosto. Nunca consegui mesmo convencer você de que sou pobre...; infelizmente quanto mais pobre, com mais enfeites me enfeito. No dia em que eu conseguir uma forma tão pobre quanto eu o sou por dentro, em vez de carta, parece que já lhe disse, você recebe uma caixinha cheia de pó de Clarice.⁴¹²

Caixa de pó vermelho e negro que irrita tanto os olhos, o discurso colérico não foi feito para quem consegue fazer apenas a crítica daquilo que não está posto, contornando somente a falta. E por eleger como matéria de si mesmo o cotidiano mais empoeirado, quando fala, cobre também o revelo daquilo que expõe. Clarice, “que trabalhou tão bem o paradoxo, sintoma melancólico de um tempo em que nada é possível, porque tudo é possível”,⁴¹³ é o autor eleito para afirmar esse discurso.

⁴¹² LISPECTOR, 2002, p. 62

⁴¹³ SANTOS, 2000, p. 162.

E é por ele que se chega à questão dual do logos e do *pathos*. Como a ira é uma paixão e como o discurso colérico apresenta questionamentos, teses, afirmações e atravessamentos que só podem ser realizados pela apuração do logos, pensar esses dois pontos em Clarice tornou-se derradeiro passo imperial.

E, finalmente, eu faço o que eu amo e sinto o colágeno fluir, a pele arrepiar, o tempo favorecer enquanto o bruto ruma que depois de amanhã já é segunda-feira de novo. Enquanto escrevo, é sempre sábado e domingo. Gosto tanto de escrever que experimentei a escrita na carne. Tenho 17 tatuagens. Uma delas diz Lispector; Clarice. Foi feita em 2004.

A tatuagem, para quem vive essa experiência de forma contínua, oferece, enquanto uma busca, o encontro de identidade e mistério, susto e pensamento. É sentir-se ofertado pela vida que sem por que também presenteia. É aquela aleluia ao encontrar algo bom e todo seu no meio da rua. É aquele doce desconforto ao se encontrar simplesmente. Três pulinhos sem santidade e sem Longuinho, mas com um coração todo sagrado sangrando. Como é bom! Essa mesma sensação boa me foi dada ao longo dos anos em que pesquisei e criei coisas para esse texto. Há vários momentos aqui de pele-página, de palavra-pigmento e de alegria... Não que isso conte, em favor.

Clarice Lispector diz no ano da sua morte que a função do escritor é a de falar o menos possível, à época. Antes, também em G.H., ela escrevia sobre o que tem relação direta com o silêncio:

a linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas - volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.⁴¹⁴

Dentro das possibilidades e das infinitas investidas da crítica especializada na obra de Lispector, esse trabalho enfatiza as questões estéticas já pontuadas através, sobretudo, do exercício do silêncio, da linguagem, do indizível e, sobretudo, do fracasso.

P.

⁴¹⁴ LISPECTOR, 2009, p.119.

REFERÊNCIAS

De Clarice Lispector

- LISPECTOR, Clarice. *Caderno de literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 17-18 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009a.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- LISPECTOR, Clarice. *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999e.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.
- LISPECTOR, Clarice. *A vida íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999f.
- LISPECTOR, Clarice. *Como nasceram as estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999g.
- LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. Aparecida Maria Nunes (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999h.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009b.
- LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999i.
- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999j.
- LISPECTOR, Clarice. *O primeiro beijo*. São Paulo: Ática, 1998e.
- LISPECTOR, Clarice. *O mistério do coelho pensante*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999k.
- LISPECTOR, Clarice. *Outros escritos*. Lícia Manzo e Teresa Montero (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999l.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *Quase de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999m.
- LISPECTOR, Clarice. *Só para mulheres*. Aparecida Maria Nunes (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999n.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998f.

Entrevistas de Clarice Lispector

Entrevista de Clarice Lispector ao Museu da Imagem e do Som, concedida a Affonso Romano de Sant'Ana e Marina Colasanti em 20/10/1976. (A gravação encontra-se sob a guarda da mesma instituição no Rio de Janeiro).

Entrevista de Clarice Lispector à TV Cultura, concedida a Julio Lerner, em fevereiro de 1977.

Sobre Clarice Lispector

AMARAL, Emília. *O leitor segundo G.H.* São Paulo: Ateliê Editoria, 2005.

ARÊAS, Vilma. WALDMAN, Berta. (orgs.) *Remate de Males*. São Paulo: UNICAMP, 1989.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DE SÁ, Olga. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.

DE SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice fotobiografia* São Paulo: Edusp, 2009.

IANNACE, Ricardo. *Retratos em Clarice Lispector*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

LEÃO, André. *A hora dos animais no romance de Clarice Lispector*. UFMG, 2011.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ROSENBAUM, Yudith. *A ética em "Mineirinho", de Clarice Lispector*. In: *Revista Estudos Avançados*. São Paulo: 2010. p. 169-182. Disponível em www.periodicosusp.br/eav/article/view/10519/12261 Acesso em março/2012.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal*. São Paulo: FAPESP, 1999.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética da melancolia em Clarice Lispector*. Florianópolis: UFSC, 2000.

WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Escuta, 1992.

Referência Geral

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADORNO, Theodor W. *As estrelas descem à terra*. Trad. Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: UNESP, 2008.

ADORNO, Theodor W. *Minimamoralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Trad. Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1969.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo esquecer para lembrar*. Rio de Janeiro, Record, 2006.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edouro de Souza. São Paulo: Nova Cultura, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, Gaston. Trad. Paulo Neves. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BEAINI, Thais Curi. *À escuta do silêncio: um estudo sobre a linguagem no pensamento de Heidegger*. São Paulo: Cortez, 1981.
- BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre: Sulina, 1980.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshal. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BORRILLO, Daniel. *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CABREIRA, Julio. *Diário de um filósofo no Brasil*. Ijuí: Editora Unijuí, 2010.
- CALDEIRA, Cesar. *O mancha*. Rio de Janeiro: Insight, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.
- CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARDOSO, Lúcio. *Diário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- CASTELLO, José. *Na cobertura de Rubem Braga*. São Paulo: José Olympio, 1996.

- CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org). *Jornalismo e literatura*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- CHEVALIER, Jean. Trad. Vera da Costa e Silva. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Paulinas, 2008.
- COLASANTI, Marina. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- COLASANTI, Marina. *A morada do ser*. São Paulo: Record, 2004.
- COLASANTI, Marina. *Ana Z. aonde vai você?* São Paulo: Ática, 2003.
- COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgado*. São Paulo: Record, 2009.
- COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. São Paulo: Nórdica, 1982.
- COLASANTI, Marina. *Fino sangue*. São Paulo: Record, 2008.
- COLASANTI, Marina. *Longe como meu querer*. São Paulo: Ática, 2002.
- COLASANTI, Marina. *Penélope manda lembranças*. São Paulo: Ática, 2001.
- COLASANTI, Marina. *Passageira em trânsito*. São Paulo: Record, 2009.
- COLASANTI, Marina. *Uma idéia toda azul*. São Paulo: Global, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- CORDEIRO, Marcos Rogério. O jornal vai virar livro. In: *Revista Entre Livros*. São Paulo, nº. 11, p.42-45, nov. 2009.
- CUNHA, Euclides da. *Canudos: diário de uma expedição*. São Paulo: Primor, 1973.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE SOUZA, Herbert. *A lista de Ailce*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter PálPelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1997.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DIAS, Thaise Maria. *Agonia da carne: mística e erotismo em A obscena senhora D, de Hilda Hilst*. Disponível em <http://www.cch.unimontes.br/ppgl/>
- DINES, Alberto. Clarice passou duas vezes pela minha vida. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004. Dez, nº. 17-18, p. 50-53.
- EPICURO. *Carta sobre a felicidade*. Trad. Álvaro Lorencini e Enzo Del Carratore. São Paulo: Editora UNESP, 1973.
- FEITOSA, Charles. *Entre a academia e a receita de bolo*. In: *Revista História*. São Paulo: 2011. Disponível em <http://revistadehistoria.com.br/secao/educacao/entre-a-academia-e-a-receita-de-bolo> Acesso em dezembro/2011.

- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2012.
- GALENO, Alex. Palavras que tecem e livros que ensinam a dançar. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org.). *Jornalismo e literatura*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 99-108.
- GINSBERG, Allen. *Uivo*. Trad. Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia de Sá Cavalcante Schuback. Bragança Paulista: Vozes, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. *Introdução à filosofia*. Trad. Marco Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- HESSE, Herman. *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- HESSE, Herman. *Sonho de uma flauta e outros contos*. Trad. Angelina Peralva. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- HILST, Hilda. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2004.
- HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. *Com meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006.
- HILST, Hilda. *Contos d'escárnio textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.
- HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001.
- HILST, Hilda. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.
- HILST, Hilda. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.
- HILST, Hilda. *Tu não te moves de ti*. São Paulo: Globo, 2004.
- LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Trad. Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009. p. 12-32.
- LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da idade média*. Trad. Stephania Matousek. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LIMA, Edvaldo Pereira. *O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. São Paulo: Manole, 2004.
- MARQUES DE MELO, José. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. Campos do Jordão (SP): Mantiqueira, 2003.
- MARQUES DE MELO, José. *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Paulo: Metodista, 2010.
- MEIRELES, Cecília. *Obra em prosa - volume 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MIYAKE, Ricardo. *Entre o jornalismo e a literatura: a crônica*. In: *Revista Entre Livros*. São Paulo, 2009. Nov, nº. 11, p. 50-53.

- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Trad. Sergio Milliet. In *Os pensadores*. São Paulo: Victor Civita, 1972.
- MORAIS, Fernando. *Cem quilos de ouro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio para uma filosofia do futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NUNES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista*. São Paulo: Editora Senac, 2006.
- NUNES, Benedito. *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- PRADO, Adélia. *A duração do dia*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- PRADO, Adélia. *A faca no peito*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- PRADO, Adélia. *Prosa reunida*. São Paulo: Siciliano, 2001..
- PRADO, Adélia. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- PRADO, Adélia. *O pelicano*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- PRADO, Adélia. *Oráculos de maio*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- PRADO, Adélia. *Quero minha mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.
- QUEIROZ, Eça. *O primo Basílio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1960.
- REYNOLDS, Simon. *Beijar o céu*. Trad. Camilo Rocha. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.
- RIBEIRO, Ézio Macedo. *O riso escuro ou pavão de luto*. São Paulo: Nakin, EDUSP, 2006.

ROUANET, Sergio Paulo. Razão e paixão. In: *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.p. 500-536.

ROSSET, Clément. *O real e o seu duplo*. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SEIXAS, Lia. *Redefinindo os gêneros jornalísticos*. 2009. Disponível em www.labcom.com.br. Acessado em 22/02/2010.

SÊNCECA, LuciusAnnaeus. *Aprendendo a viver*. Trad. Lúcia Sá Rebello. Porto Alegre: L&PM, 2009.

SÊNCECA, LuciusAnnaeus. *A ira*. Trad. Antero Barradas Barata. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1937.

SÊNCECA, LuciusAnnaeus. *Da vida feliz*. Trad. João Carlos Cabral Mendonça. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SÊNCECA, LuciusAnnaeus. *Sobre a brevidade da vida*. Trad. Lúcia Sá Rebbelo, Ellen Itanajara Neves Vranas e Gabriel Nochi Macedo. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SCHOPENHAUER, Artur. *A arte de escrever*. Trad. Pedro Sússekkind. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SCHOPENHAUER, Artur. *A arte de conhecer a si mesmo*. Trad. Eurides Avance de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

SCHOPENHAUER, Artur. *A arte de lidar com as mulheres*. Trad. Eurides Avance de Souza e Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHOPENHAUER, Artur. *A arte de ser feliz*. Trad. Marion Fleischer, Eduardo Brandão, Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHOPENHAUER, Artur. *A arte de ter razão*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHOPENHAUER, Artur. *Como vencer um debate sem precisar ter razão*. Trad. Daniela Caldas e Olavo de Carvalho. Rio de Janeiro: TopBooks, 1997.

SCHOPENHAUER, Artur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. de Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCHULZ, Charles M. *Snoopy – Assim é a vida, Charlie Brown*. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SCHULZ, Charles M. *Snoopy – Como você é azarado, Charlie Brown!* Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SCHULZ, Charles M. *Snoopy – Doces ou travessuras?* Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SCHULZ, Charles M. Trad. *Snoopy – É Natal!* Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SCHULZ, Charles M. *Snoopy e sua turma*. Trad. Intercontinental Press. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SCHULZ, Charles M. *Snoopy – Feliz dia dos namorados!* Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2011.

- SCHULZ, Charles M. *Snoopy – No mundo da lua!* Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SCHULZ, Charles M. *Snoopy – Pausa para a soneca.* Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SCHULZ, Charles M. *Snoopy – Posso fazer uma pergunta, professora?* Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SCHULZ, Charles M. *Snoopy – Feliz dia dos namorados!* Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SCHULZ, Charles M. *Snoopy – Sempre alerta!* Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SLOTEDIJK, Peter. *Ira e tempo.* Trad. Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil.* Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor.* São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu.* São Paulo companhia das letras 2009
- TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde.* São Paulo companhia das letras 2009
- TELLES, Lygia Fagundes. *A estrutura da bolha de sabão.* São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As horas nuas.* São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- TELLES, Lygia Fagundes. *As meninas.* São Paulo companhia das letras 2009
- TELLES, Lygia Fagundes. *Durante aquele estranho chá.* Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Invenção e memória.* São Paulo companhia das letras 2009
- TELLES, Lygia Fagundes. *O seminário dos ratos.* São Paulo companhia das letras 2009
- TIBURI, Marcia. *A mulher de costas.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2006.
- TIBURI, Marcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor. W. Adorno.* Porto Alegre: EDIPUCRS. 1995
- TIBURI, Marcia. Coronelismo intelectual. In: Revista *Cult*. São Paulo, nº 168, mai. 2012, p. 41.
- TIBURI, Marcia. *Diálogo Desenho.* São Paulo: SENAC. 2010.
- TIBURI, Marcia. *Era meu esse rosto.* Rio de Janeiro: Record. 2012.
- TIBURI, Marcia. *Filosofia cinza.* Porto Alegre: Escritos. 2004.
- TIBURI, Marcia. *Filosofia em comum.* Rio de Janeiro: Record. 2008.
- TIBURI, Marcia. *Magnólia.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2005.
- TIBURI, Marcia. *Metamorfoses do conceito.* Porto Alegre: UFRGS. 2005.
- TIBURI, Marcia. *Olho de vidro – a televisão e o estado de exceção da imagem.* Rio de Janeiro: Record. 2011.

- TIBURI, Marcia. *O manto*. Rio de Janeiro: Record. 2009.
- TIBURI, Marcia. *Uma outra história da razão*. São Leopoldo: Unisinos. 2003.
- TIBURI, Marcia. *Mulheres, filosofia ou coisas do gênero*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC. 2008.
- TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução a literatura fantástica*. São Paulo: Nova Cultura, 2004.
- TOSCHES, Nick. *Criaturas flamejantes*. Trad. Alexandre Matias. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Angel. Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (org.). *Jornalismo e literatura*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. p. 15-28.
- WILDE, Oscar. *A alma do homem sob o socialismo*. Trad. Heitor Ferreira da Costa: Porto Alegre: L&PM, 2008.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Observações filosóficas*. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Trad. João Carlos Salles Pires da Silva. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- YOUNG, Fernanda. *Aritmética*. São Paulo: Ediouro, 2004.

NOTAS

64. Canção da cantora canadense Alanis Morissette presente no disco *Jagged little pill* (1996). “É tudo o que eu realmente quero é um pouco de paciência: um modo de acalmar essa voz raivosa”. Tradução do autor.

110. *Bodysnatchers* (*Body*: Corpo. *Snatchers*: vem de *snatch*, que significa rasgo, violação. A união do substantivo com o verbo forma a presente conjugação “bodysnatchers” que designa justamente “ladrões de cadáveres”, em português), é a segunda faixa e terceiro *single* do sétimo disco de estúdio da banda britânica Radiohead, lançado em 10 de outubro de 2007. A ligação da epígrafe com o meu texto se faz, evidentemente, pela letra da canção e pelo fato do Radiohead ser meu grupo musical favorito. Ouço-o bastante enquanto escrevo e quando preciso me inspirar. O trecho que separei encaixa-se perfeitamente nos dramas de Banner. “A luz se foi para você?/Porque a luz se foi para mim./Esse é o século 21/Esse é o século 21/Isso pode te farejar como um cachorro./Isso me fez ajoelhar/Eles me colocam dentro de uma pele que não é a minha/ Eles me colocam dentro de uma pele que não é a minha/Nas linhas enroladas em volta do meu rosto/Nas linhas enroladas em volta do meu rosto/E para quem mais quiser ver/E para quem mais quiser ver/Estou vivo!/Eu o vejo chegando.” Tradução do autor.

112. Tratar da biografia de Banner é algo delicado. Os criadores, Jack Kirby e Stan Lee, parecem legar à imaginação do leitor, nesse caso das Histórias em Quadrinhos (HQ's), universo do qual Banner é oriundo, alguns detalhes sempre ausentes e que fazem certa diferença para compreensão do personagem, inventado em 1962. Há outra riqueza de pormenores que, embora interessantes, estenderiam sem necessidade as informações que aqui são essenciais. Robert Bruce Banner é filho do Dr. Brian Banner, um cientista atômico, e de Rebecca Banner, dona de casa, ambos já falecidos. Brian conheceu Rebecca quando fazia faculdade de física e foi, à época, final dos anos de 1950, o mais jovem Ph.D. As possibilidades de trabalho eram limitadas, diante do que ele almejava, e por isso Brian concorda em ir para Los Alamos, para trabalhar em um projeto do governo no qual buscava uma fonte limpa de radiação nuclear. Antes de partir, casa-se com Rebecca. Brian nunca compartilhou do desejo da esposa de ter filhos. Na verdade, ao que consta, casa-se em função das obrigações sociais. A natural tensão do trabalho que exerce, como chefe, leva Brian a beber excessivamente. Uma noite, bêbado, o pai de Bruce tenta trabalhar e, acidentalmente, causa uma sobrecarga no equipamento. Brian foi julgado por seus superiores e expulso do projeto. Durante a sobrecarga, o cientista estava bem protegido. Mesmo assim, vários doutores, incluindo os físicos colegas do projeto, o examinaram para ter certeza de que ele não havia sido contaminado. Embora os resultados fossem sempre

negativos, Brian segue certo de que a radiação havia alterado sua estrutura genética. Decide, assim, jamais ter filhos. Pouco tempo depois, ele consegue um novo trabalho, reencontrando-se como físico nuclear. É quando Rebecca lhe dá a notícia de que esta grávida. Depois do nascimento Bruce, em Dayton, Ohio, Brian submete o filho, ainda recém-nascido, a intensos cuidados e vários exames, inclusive radiativos, feitos pelo próprio Brian. Nada de anormal é diagnosticado. Brian, contudo, tem certeza de que há algo de errado com Bruce. Evita, então, qualquer contato mais íntimo com o filho. A relação com a esposa passa a não existir, praticamente. Quando Bruce contava com quatro anos de idade, em uma manhã de 24 de dezembro, o menino acordou cedo e foi até a árvore de Natal e abriu um dos presentes que sua mãe lhe dera, um jogo de encaixe, de construção, tipo Lego. Ele conseguiu construir uma estrutura muito complicada em pouquíssimo tempo. Brian, diante do feito do filho, destrói o brinquedo, dizendo que Bruce era uma aberração e que ninguém em tal idade seria capaz de construir aquilo, a não ser uma anomalia. Depois desse episódio, a relação entre pai e filho agrava-se cada vez mais com Brian vigiando e perseguindo Bruce, vendo apenas defeitos no filho e acusado Rebecca por ter desejado que “um monstro viesse ao mundo”. Com o desgaste emocional do qual não consegue livrar-se, Brian volta a beber em excesso. Diante disso, Rebecca decide ir embora com o filho. Mas o marido consegue encontrar Rebecca e tenta obrigá-la a regressar. Rebecca recusa-se. Brian, então, começa agredir fisicamente a esposa. Um dos golpes desequilibra Rebecca que, por sua vez, bate a cabeça contra o chão de modo fatal. Portanto, a mãe de Bruce foi assassinada pelo pai que, em seguida, foi internado em um hospital psiquiátrico. Bruce passa a ser criado por uma tia, irmã de Rebeca, Mrs. Drake. Ao que custa, é nesse momento que o personagem internaliza uma raiva intensa e bastante constante pela vida, pelo mundo, em consequência das fatalidades que o atingem ainda na infância. Depois, sabe-se que Bruce ingressa na *DesertStateUniversity* em Navapo, no Novo México. Embora seja graduado em medicina, não inicia qualquer residência e, em um ponto não específico, começa a estudar física nuclear. Durante esse tempo, Bruce estudou ao lado de Walter Langkowski (mais conhecido como Sasquatch, da Tropa Alfa) e também de Peter Corbeau que, nos quadrinhos, ganha o prêmio Nobel de física por criar a Starcoreone, o primeiro reator solar orbital. Outro colega e amigo, Raoul Stoddard, criou o Gamatron para isolar a radiação gama. E é assim que se dá o contato inicial de Bruce com esse tipo de radiação. Depois da graduação em física, Bruce começa seu mestrado em uma universidade não mencionada na Pennsylvania. Concluído o primeiro ano, consta que por dificuldades financeiras abandona o mestrado. Porém, posteriormente, recebe uma bolsa de estudos do Instituto de Tecnologia da Califórnia onde termina o mestrado e obtém doutorado em física nuclear. Após concluir os estudos no Instituto, Bruce passa a ser reconhecido como físico e é recrutado para trabalhar no Departamento de Defesa dos Estados Unidos, Divisão de Pesquisa Nuclear na Base do Deserto, também no Novo México. A intenção dessa divisão de inteligência americana é construir a bomba gama, uma

arma nuclear que destruiria o equipamento inimigo poupando as vidas dos soldados adversários. Ao mesmo tempo em que ingressa no projeto gama, recebe a notícia de que seu pai sairá do hospital psiquiátrico depois de quinze anos. Bruce recebe o pai e ambos passam um tempo juntos. Quando decidem visitar o túmulo de Rebecca, eles se desentendem, trocam ofensas e mágoas e acabam se agredindo. Bruce leva vantagem sobre o pai que, depois de um golpe do filho, como em um gole de vingança (a ira), bate a cabeça na lápide da ex-esposa, e falece. Bruce informa às autoridades sobre a morte do pai, porém, a polícia conclui que se tratara de um acidente. Longe em definitivo da presença do pai, ele segue com suas pesquisas e o governo americano passa a investir cada vez mais no trabalho de Bruce. É assim que, durante um dos testes de detonação da bomba gama, a presença de um adolescente é notada por Bruce. Trata-se de um rapaz chamado Rick Jones que por engano e curiosidade dribla a segurança da base e entra na área restrita do teste. Bruce pede ao colega Igor Drenkov para suspender o processo de detonação, enquanto o rapaz é removido do local. Porém, Drenkov era um agente soviético disfarçado, e tão logo Bruce entra na área de teste, o processo de detonação é acionado. A missão de Drenkovera, através da explosão gama, levar Bruce a morte, encerrando o projeto em questão permanentemente. Percebendo que as atividades não haviam sido interrompidas como ordenara, Bruce fez o que podia ou o que pensou que deveria fazer: empurrou o adolescente em uma trincheira (o local de testes simulava a área de guerra na qual a bomba deveria ser lançada), sendo protegido da radiação. No entanto, ele mesmo, Bruce, foi alvo certo de intensas descargas de gama. Contudo, Bruce não morre. Porém, desastrosos efeitos colaterais são notados imediatamente. Os raios gama alteraram por completo genes e DNA. E tais alterações somaram-se de forma constituinte com as emoções reprimidas de Bruce. A nova forma advinda de tais mudanças foi identificada pelas forças de ordem americana, depois da destruição completa da base de pesquisas no Novo México, como uma mutação, o Hulk, uma criatura de 2 metros e meio de altura, de pele verde, pesando aproximadamente 500 quilos. Segundo Stan Lee, Banner, quando Hulk, é o herói mais poderoso da Marvel. No filme *Os vingadores*, por questões de adaptação, o acidente gama acontece porque Banner é contratado pelo mesmo departamento de pesquisa de defesa governamental para seguir com os estudos do Dr. Erskine, criador do soro que transformara Steve Rogers no Capitão América. Como é passado ao telespectador, pelo Agente Phil Coulson, Bruce acreditava na radiação gama como o elemento-chave para desvendar a fórmula original do soro. www.marvel.com www.protocolosmarvel.com