

Deleuze e Guattari.

a Escrita e a Literatura na Imanência da Velocidade

Norman R. Madarasz | André Luiz Costa (Orgs.)



MATCHES[©]
~~MATCHES~~



φ editora fi
www.editorafi.org

Deleuze-Guattari



Série *Comité Editorial da*
Filosofia & Interdisciplinaridade

- Agnaldo Cuoco Portugal, UNB, Brasil
- Alexandre Franco Sá, Universidade de Coimbra, Portugal
- Christian Iber, Alemanha
- Claudio Gonçalves de Almeida, PUCRS, Brasil
- Cleide Calgaro, UCS, Brasil
- Danilo Marcondes Souza Filho, PUCRJ, Brasil
- Danilo Vaz C. R. M. Costa, UNICAP/PE, Brasil
- Delamar José Volpato Dutra, UFSC, Brasil
- Draiton Gonzaga de Souza, PUCRS, Brasil
- Eduardo Luft, PUCRS, Brasil
- Ernildo Jacob Stein, PUCRS, Brasil
- Felipe de Matos Muller, UFSC, Brasil
- Jean-François Kervégan, Université Paris I, França
- João F. Hobuss, UFPEL, Brasil
- José Pinheiro Pertille, UFRGS, Brasil
- Karl Heinz Efken, UNICAP/PE, Brasil
- Konrad Utz, UFC, Brasil
- Lauro Valentim Stoll Nardi, UFRGS, Brasil
- Marcia Andrea Bühring, PUCRS, Brasil
- Michael Quante, Westfälische Wilhelms-Universität, Alemanha
- Miguel Giusti, PUCP, Peru
- Norman Roland Madarasz, PUCRS, Brasil
- Nythamar H. F. de Oliveira Jr., PUCRS, Brasil
- Reynner Franco, Universidade de Salamanca, Espanha
- Ricardo Timm de Souza, PUCRS, Brasil
- Robert Brandom, University of Pittsburgh, EUA
- Roberto Hofmeister Pich, PUCRS, Brasil
- Tarcílio Ciotta, UNIOESTE, Brasil
- Thadeu Weber, PUCRS, Brasil

Deleuze-Guattari

A escrita e a literatura na imanência da velocidade

Organizadores:

Norman R. Madarasz

André Luiz Costa

φ editora fi

Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Lucas Fontella Margoni

Arte de capa: Uma composição a partir de Gérard Fromanger, *Gilles Deleuze/Félix Guattari* (1993) sobre fundo de Jean-Michel Basquiat, *Pegasus*. (1987)

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da Creative Commons 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Série Filosofia e Interdisciplinaridade — 93

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

MADARASZ, Norman R.; COSTA, André Luiz (Orgs.)

Deleuze-Guattari: a escrita e a literatura na imanência da velocidade [recurso eletrônico] / Norman R. Madarasz; André Luiz Costa (Orgs.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

283 p.

ISBN - 978-85-5696-353-6

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Filosofia, 2. Escrita, 3. Literatura 4. Coletânea; I. Título. II. Série

CDD-100

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia 100

Sumário

Apresentação	11
Norman Madarasz	

Parte I Anômalos

1.....	25
Só quem fala no poema é o anômalo	
Ricardo Aleixo	

2.....	31
Os deslocamentos na obra de Marília Garcia ou entrar no espaço interior equivale a sair?	
André Luiz Costa	

3.....	41
A figura de Mefistófeles nas obras de Goethe e Thomas Mann: um personagem conceitual na literatura ocidental?	
Alexandra Lopes Da Cunha	

4.....	75
Ficção científica e fabulação maquínica	
Fernando Silva e Silva	
André Araújo	

Parte II As artes do devir

5.....	109
Por um engajamento menor - potências de um teatro extemporâneo	
Ana Helena Amarante	

6.....	123
--------	-----

Diferença deleuziana, uma análise dos contos de Rubem Fonseca

André Natã Mello Botton

7.....	141
--------	-----

O devir-outro e o texto antropológico como literatura menor em A queda do céu

Emerson dos Santos Pirola

8.....	169
--------	-----

Entre o plano de imanência e o plano de composição: zonas de indiscernibilidade entre a filosofia e as artes no pensamento de Deleuze e Guattari.

Felipe Fortes

Parte III
As figurais

9.....	195
--------	-----

É o dândi um devir?

Cesar Marcos Casaroto Filho

10	215
----------	-----

O traidor e a fórmula anárquica: uma proposta de um “anarquismo literário” deleuziano

Daniel Peres Santos

11.....	233
---------	-----

Devires e alianças em O enigma de outro mundo de John Carpenter

Leonardo Wittmann

12.....	245
---------	-----

O masculino e o masoquiano: Literatura e arte na filosofia de Gilles Deleuze

Norman Roland Madarasz

Apresentação

Norman Madarasz

Desde a obra de Michel de Montaigne, ou ainda de Pedro Abelardo e Heloisa de Argenteuil, a filosofia francesa nunca ocorreu longe de um entrelaçamento com a escrita literária. Poucos são os grandes filósofos franceses sem obra literária que se junte às explorações do território conceitual. Nunca houve até os tempos atuais manifestação por filósofos franceses sobre uma pretensa necessidade de romper com este legado, e é possível verificar que numerosos cientistas franceses sonham, senão inventam, pela literatura. Decerto, ao se entrelaçar durante séculos com a vanguarda da produção literária do país, a filosofia francesa trouxe o ato próprio da escrita ao domínio do conceito apenas na segunda parte do século vinte. Diante deste panorama, nem é preciso lembrar como a ficção serve bem ao estudo da racionalidade, ou ainda como os modelos formais experimentados pelos grandes autores franceses propõem frequentemente outros critérios de verificabilidade que os da ciência experimental e formal, mas não menos rigorosos.

Daí uma pergunta: seria realmente possível a filosofia defender modos de superar a temporalidade existencial, os formalismos da análise estrutural acerca da criação de teorias e a radicalidade das formas organizacionais de política revolucionária sem que a literatura tenha já configurado a coerência cartográfica dos seus planos de constituição pragmática?

Gilles Deleuze e Félix Guattari estão entre os filósofos que mais pensaram a escrita. Eles também estão entre aqueles que mais experimentaram com a escrita teórica. No primeiro período

da sua produção filosófica, em que se desvendavam os conceitos de diferença e de simulacro, Deleuze literalmente tecia a expressão de novos domínios de pensar a partir da obra literária de Marcel Proust, Leopold von Sacher Masoch, Lewis Carroll, F. Scott Fitzgerald e Antonin Artaud, entre outros. Após seu encontro com Guattari em 1969, a literatura ofereceu novos planos de criação conceitual capazes de romper com as teorias ultrapassadas da consciência, do homem, da mulher, da diferença, das “perversões” sexuais e da linguagem então vigentes nas ciências humanas. Entretanto, foi o pensamento da escrita enquanto tal que lhes permitiu, em 1976, no manifesto *Rhizome. Introduction*, de lançar a configuração da nova ideia de livro que veio para quebrar com a tradição da filosofia moderna em busca e em fuga dos seus limites. O livro, eles escreveram, “não é nem sujeito, nem objeto, é feito de materiais diversamente formados, de datas e de velocidades muito diferentes.”¹

A escrita tornou a racionalidade em uma força, uma máquina, para ressignificar a possibilidade de derrubar radicalmente os modelos de opressão oligárquica, hierárquica e meritocrata vigente ontem e hoje, cuja arma ideológica se forma pela epistemologia dos tempos atuais. A escrita deleuze-guattariana engaja com uma nova temporalidade de pensamento, denominada em vários textos a “velocidade infinita”. Não se trata da luz, mas da enrotação de circuitos neuronais com a organicidade dos seres sociais, em inscrições gravadas na terra, no silício e nos corpos, como no ar e no vento, em um ímpeto criativo que ainda não mostrou o limite da sua geração interna. Rastros de uma escrita física tanto quanto manual, tais entrelaçamentos proporcionam narrações conceituais assentadas pela oscilação dos grandes motivos da filosofia moderna. Na beira indistinta entre matéria e superfície de inscrições, a escrita escapa ao controle de um sujeito individualizado, assim desqualificando a

¹ DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Rhizome. Introduction*. Paris: Éditions du Minuit, p. 9.

conceitualidade proprietária proveniente de Locke, Kant ou de Mises. Bem além de se possuir a si mesma, a escrita gira em uma irrupção, cujo ato é uma saída de si, em uma entrega àquilo que luta para se expressar.

Sendo uma filosofia espinosista de imanência, nada em Deleuze e Guattari existe fora do atual. Os parâmetros e limites que a natureza proporciona são desviados por dobras e radículas difusas, dobrando, redobrando e “sobredobrando” pelo fascinante jogo de construção pela qual William S. Burroughs numa época abriu novas narrativas homoeróticas por *cut-ups* e *fold-ins*. A geração da escrita em Deleuze e Guattari é fruto de contingências moventes, cujas curvas marcam experiências de desvios trazidas ao livro pela arte literária norte-americana em topologias semelhantes às em que o Capitão Ahab seguia o rastro de Moby Dick. Nada reta nesta linha, pois o rizoma exemplifica a vastidão do território a incluir se a filosofia ainda ousasse se pretender universal na sua vocação sistemática. A escrita deleuze-guattariana se combina então aos rompimentos que trazem à expressão os negros dramas de James Baldwin e a filolinguística derivada por William Labov e J.L. Dillard, cujas cartas formalistas da rítmica das línguas da periferia precisavam criar uma nova categoria do uso “facultativo” das regras gramaticais. Por meio desta configuração, por dentro e em torsão das possibilidades que cabem à escrita filosófica, tece-se uma expressão de revolta contra os saberes que mantêm a constituição das classes econômico-sociais vinculada intrinsecamente à desigualdade da violência que é exercida nelas. São estes mesmos saberes que determinam quais classes são mantidas fora dos nexos do poder em uma sociedade como a brasileira. Nu está seu motor reprodutivo neste 2018.

Nesta interpelação a um pensamento pelo qual a escrita produz a multiplicidade que rompe com a parceria humanista que a filosofia teve com o colonialismo, abre-se formalmente o presente livro, *A escrita e a literatura na imanência da velocidade*, pela seção “Anômalos”. Este termo chega pelos versos de um dos poetas

brasileiros mais importantes de nossa conjuntura, Ricardo Aleixo, no poema com o qual nos honra neste livro. A obra poética, artística e performática de Aleixo é um exemplo de ritornelo cósmico, perpetuador mineiro do *Kosmische Musik* de Miles Davis, Karlheinz Stockhausen e Jimi Hendrix, cujas citações circulam na sua poesia como a pequena melodia de Vinteuil na de Proust, melodia central à conceitualidade deleuze-guattariana². A poesia de Aleixo é também de ataque contra o fundo plutocrático da civilização europeia, melhor expressa em poemas como “Conheço vocês pelo cheiro”. Em “Só Quem fala no poema é o anômalo”, Aleixo literalmente encena uma performance dos cinco “caráteres aproximativos” da escrita rizomática: de conexão e de heterogeneidade (o canto do blues); de multiplicidade (na matilha); da ruptura a-significante (o silêncio ponderado da pausa pontual dito); e da cartografia e da decalcomania (aquilo que existe na borda). Precisamos do poeta para salientar que não há negociação acerca da escrita a n-1 mãos, pois o plano de imanência não será um conjunto de imagens inconscientes sempre no deslize rumo a uma patologia, e sim torções estruturadas por entrelaçamentos e dobras da linearidade pelas quais o centro se transforma em bordas.

Seguindo na pista da poesia, André Luiz Costa aborda os deslocamentos na obra de Marília Garcia a partir da concepção rizomática. O foco da sua leitura é o livro *20 poemas para o seu walkman*, publicado pela primeira vez em 2007. Dos deslocamentos geográficos estilizados neste livro, ele pensa os da construção poética, de personagens e, em especial, do leitor, figura chave cujo arquitetônico fractal proporciona um caosmos transposto por Deleuze e Guattari a partir de James Joyce em *Mille plateaux*. A filosofia deles sempre se configurava pela escrita a n-1 mãos, pela qual realizaram a emancipação da soberania do autor e

² Para minha análise do conceito de “ritornelo”, veja *Obstruções à justiça: dívida, sexo, estética pós-punk e outros “small data” da filosofia contemporânea*. Porto Alegre: Editoria Fi/serie Filosofia e interdisciplinaridade, 2017.

do seu torturador, o narrador. Costa nos evoca ainda o tempo do texto, *Um teste de resistores*, publicado em 2014, que traz aspectos sobre o processo da escrita de poemas ensaísticos, pelo qual a realidade gira em torno da poesia.

Na sequência, Alexandra Lopes da Cunha se concentra na problemática do personagem conceitual. Deleuze e Guattari formalizaram este conceito na última obra coletiva que escreveram, *Qu'est-ce que la philosophie?*, em 1991. Por esta ideia que supera a medíocre separação entre ficção e teoria, os autores literalmente expõem um dos modos de escrita do texto filosófico e uma das suas forças. Que um personagem aparecendo em um plano de imanência realmente existia ou não deixa impassível a filosofia, por que se desapontar? O âmbito da filosofia é apenas por parte a existência, o que não implica se entregar aos céus. Que a filosofia participe a criar o domínio da inexistência é o que por muito tempo cabia às diabruras, é o que confirma para nós Lopes da Cunha. Pelas frescas alaistradas por Goethe e Thomas Mann, o demônio predileto, Mefistófeles, desloca continuamente a hierarquia da ordem subjetiva, que busca repetidamente a lhe encaixar na posição de uma divindade desejada, mas barrada. Contra a submissão à ordem transcendente, o sonho de Mefistófeles é realizar as promessas do “homem”. Ao enaltecer a figura e o projeto, Goethe e Mann criaram a literatura da dessubjetivação, sendo o Fausto a encarnação do suplemento pela qual se reserva a inexistência do diferente.

Cunha se interessa também em verificar a quem o personagem conceitual corresponda, pois, argumenta ela, não é ao demônio encenado por Goethe. Ao caso desta figura elusiva de Mefistófeles, Thomas Mann teria tido menos atração, o que Cunha vincula ao destino tirânico dos fascismos assassinos de uma década de genocídio na Alemanha como mais tarde na América do Sul. Este demônio maduro no seu pacto com o sofisticado Adrian Leverkühn mostra a profunda lamentação do autor com alguns humanos cujo destino, senão vontade, é o de mergulhar a

fraternidade no sangue e nas atrocidades. A ironia entregue à tragédia quando se concede que foi pelo terror que novos conhecimentos surgiram, mesmo que em consequência um novo amadurecimento do homem parece ter lhe extirpado do paraíso filosófico do bem e do belo. Entre loucura e genialidade, o personagem conceitual constitui a relé que relança a filosofia pela escrita num novo grau qualitativo de velocidade em que o pensamento se encontra obrigado a se recriar pelo falso, evitando desta forma que os círculos do inferno obstruam o surgimento das topologias geradoras de novos infinitos.

O texto final desta primeira parte é de coautoria de Fernando Silva e Silva e André Araújo e se enfrenta à tensão da violenta identificação subjetiva pela qual o “realismo capitalista” constitui seus agentes. De acordo com os autores, a escrita serve a configurar os termos desta identificação inaparente na imagem agenciada que o capitalismo transmite do mundo. Assim, a escrita visa logicamente a substituir por formas coletivas de organização as conexões operadoras e os focos concentracionários detrás desta política econômica. Para tanto, Silva e Silva e Araújo desvendam esta possibilidade pelo conceito a-mecânico de máquina (literária) em Deleuze e Guattari. Na escrita de ficção científica, os autores salientam a velocidade que realiza a passagem para o virtual. Mas o virtual de Deleuze e Guattari nunca era destinado a prometer amanhã felizes, nem a correção moral das sociedades de controle em que fingimos viver bem. Na análise oferecida por Silva e Silva e Araújo da obra de Jeff VanderMeer, a “máquina Área-X” se junta às extrapolações epistemológicas pós-deleuzianas de Isabelle Stengers em torno da “intrusão da Gaia” para se aproximar, sem normatividade, da velocidade infinita cuja primeira transformação é o pensar mesmo. Tal esforço não precisa de justificação, pois, seu sentido só pode ser, para qualquer ser humano, *acontecimental*.

Na segunda parte do livro, explora-se a ampliação da filosofia de Deleuze e Guattari para as artes, a partir da pragmática ontológica do devir. Ana Helena Amarante, doutora em filosofia,

psicóloga e dramaturga, volta a *Superposições*, influente colaboração entre Deleuze e Carmelo Bene sobre o novo teatro europeu dos anos 1970, entre desconstrução do classicismo e performance art. Desde Brecht, o teatro não vivia seu potencial político de forma tão radical como naquela época de contraculturas, ao passo que era o teatro que ditava os caminhos possíveis da revolução social, muito além da música, já capturada pela indústria cultural antes da explosão punk. Ana Helena ainda investe no conceito de menor toda a força com a qual o conceito era posicionado para estender a ideia do genérico, liberada do arcabouço da dialética em uma dispersão na imanência a-representacional do pensamento virtual. Na contribuição seguinte, André Natã Botton desdobra as superfícies lisas e estriadas da filosofia da diferença para involucrar o espaço ficcional brutal que foi o de viver durante a Ditadura brasileira do AI-5, tal como narrado por Rubem Fonseca. O autor desdobra com minúcia a passagem do puro afirmacionismo deleuziano implicado pela filosofia da diferença irreduzível para encenar como os decretos ditatoriais acabavam negando as realidades existenciais sofridas na sociedade brasileira. O extermínio da representação coletiva visado pelos militares sob pretexto de cassar um espectro denominado comunismo se constrói na obra de Fonseca pela demonstração de como o moralismo e o libertarianismo convergem em um discurso de opressão. O diálogo social sucumbiu às palavras de ordem que mandam o outro a um lugar de silêncio, como se fosse tirado das páginas mais revoltadas de *Mil Platôs*, mas tragicamente apenas depois os gritos das almas torturadas tivessem ressoado nos corredores da “revolução”.

Dando seguimento às artes do devir, Emerson Pirola propõe uma articulação entre os conceitos de devir, de literatura menor e certos desenvolvimentos da antropologia contemporânea, sobretudo a de Eduardo Viveiros de Castro. Emerson parte dos desenvolvimentos acerca do perspectivismo e do xamanismo para mostrar o quanto a própria antropologia saiu transformada após a

“descoberta” da literatura ameríndia. Para seguir a transmigração do antropólogo por um devir-outro em xamã (ou diplomata), ele analisa a obra conjunta de Davi Kopenawa e Bruce Albert, *A queda do céu*. Instância de literatura e antropologia “menores”, o conceito de devir perpassa a elaboração do texto e o agenciamento dos autores, realizando assim a visão deleuze-guattariana em que o livro antropológico encontra rizomaticamente o catalizador do devir-outro que nega a objetividade científica do próprio antropólogo.

Felipe Fortes encerra a segunda parte por um deslizamento e uma hibridização entre o plano filosófico de imanência e o plano de composição das artes. Fortes dá expressão à convicção deleuziana de que a filosofia consegue entrar em um estado de ressonância intensiva com diferentes práticas artísticas bem além de lhes fornecerem a teoria que lhes faltariam. Nesta ressonância, a filosofia e a arte atingem uma zona de indiscernibilidade ou de devir em que se torna impossível distinguir conceitos de blocos de sensações, e personagens conceituais de figuras estéticas. Ele ainda examina com precisão as pretensões por vezes inconsistentes de Deleuze e Guattari, em que rejeitam hierarquizações entre as práticas estruturais e ainda a menorização da ideia de corte a algo que não seja uma delimitação. Deleuze, talvez mais que Guattari, exibiu uma clara preferência em favor da superioridade da arte a configurar sistemicamente a compreensão vivida da razão e do pensar, pretensões que retomam as teses de Nietzsche no *A Genealogia da moral*.

A última parte do livro, *As Figurais*, intenciona evocar a lógica da sensação extraída da fascinante monografia escrita por Deleuze sobre o artista plástico britânico Francis Bacon (1909-1992). O Figural, termo tomado emprestado a Jean-François Lyotard, surpreende quando vista a progressão conceitual da obra deleuziana para sair do duplo campo da filosofia e da literatura. O figural busca capturar a proposta radical de configurar o corpo na sua profunda construção sensorial, [suprimir: o que implica] um

corpo que nunca é unitário, mesmo na morte. Este novo significado do corpo se liberta dos estragos levantados contra o freudismo no *Anti-Édipo*. Ele volta a encenar a hipotética polimorfia continuísta entre os corpos no estado natural dos seres antes da aplicação, com força de violência, da lei falocrática da castração. É possível defender que onde a diferença toma raiz no corpo se desvela justamente a experiência pré-identitária do transgênero. Nem concentrado na arte abstrata, tampouco reduzido a um retorno ao realismo representativo, Bacon criava novos corpos girando em antigos gestos enrolados, com limites se apagando, desdobrados, e separados apenas pelo vazio do qual depende a troca intensa de sensação. Estes corpos, os nossos, se abrem pela euforia da sensação, cuja tensão alastrada neste tempo é a condição para cair em múltiplas temporalidades. A terceira parte de *A escrita e a literatura na imanência da velocidade* aprofunda este limiar entre o menor e o virtual em que o corpo se reconstitui com órgãos apenas para se estourar sob força do carinho, do contato, do beijo e do golpe da morte.

Este corpo-menos-um transfere todo o peso da tradição filosófica da verdade até o belo. Ele não é mais definido a partir de uma essência como a verdade, mas determinado pelo finito, a juventude, uma beleza pura, ou uma verdade finalmente livre do falso e da contradição. Entretanto, o músculo resiste, por contração e dilatação, agindo pela difusão de sangue e de ar, cuja velocidade volta a fazer do belo a relação imanente da diferença que se revela pelo fenômeno oculto descontínuo do dândi. Na sua contribuição erguida pela dúvida, César Casaroto Filho segue os lapsos pelos quais a beleza do dândi se configura de acordo com um duplo movimento de funções projetivas e de sinapses semânticas. Deleuze e Guattari são entre os primeiros filósofos a abordar a dimensão não moralista vinculada ao uso experimental, criativo e filosófico de substâncias psicodélicas, e o dândi é uma figura precursora deles, visto Charles Baudelaire. Casaroto salienta como a temática de uma resistência encenada pelo dândi perpassa as

ideias do individualismo, pois no dândi a criação desperta uma vida de sobrevivência em figuras marginalizadas pela ordem social. Ao se concentrar na figura do andrógino, Casaroto deixa a visão deleuze-guattariana do dândi ainda provocar o leitor com as seguintes perguntas: Será que mesmo no universo caótico de Deleuze e Guattari, ninguém belo é bandido, ninguém comerciante de armas de destruição em massa, ninguém artista empreendedor do kitsch e da falcatrua, tal Baudelaire, Rimbaud, Genet ou alguns poetas hip hop de nossos dias e terras, mas todos anjos numa virtualidade que parece enxugar o sexo no seu ideal de pureza? Será que a condição atual da desigualdade o permite?

Numa tentativa de dar asperidades a este caosmos, Daniel Peres Santos se apoia na literatura para dar luz ao que será chamada a “atitude anarquista”, com o intuito de fundamentar as relações entre anarquismo e literatura. Desta maneira, Santos retoma o que Deleuze denominava a “Fórmula” a partir da figura de Bartleby, o escrivão. No âmbito da filosofia de Deleuze e Guattari, Santos mostra como a literatura serve menos de repositório das representações ainda não conceituadas pela filosofia, que de estratégias de escrita pelas quais se experimentam novas terminologias inacabáveis, resultante das núpcias entre traidores literários, filosóficos e anarquistas.

Voltando ao tema inicial do “anômalo”, Leonardo Wittman conduz então sua análise da filosofia de Deleuze e Guattari a partir do filme “O enigma de outro mundo” (*The Thing*, 1982), dirigido pelo enigmático norte-americano John Carpenter, em que o devir se materializa a partir da infecção. Na criatura alienígena apresentada no filme e na maneira com que ela estabelece relações, Carpenter encena aproximações e alianças com os organismos terrestres cuja *eudaimonia* passa pela infecção. De acordo com Wittman, *The Thing* estende a ideia do anômalo a considerar os limites da percepção humana. Mas a questão que permanece é saber configurar estes limites e as consequências que o devir possa ter sobre a própria existência sem liquidá-la.

Com a traição, conclui-se este livro pelo ataque frontal da ordem falocrática. Na contribuição conclusiva deste livro, o ensaio “O Masculino e o masoquista” do presente autor, se propõe realizar uma das estratégias para encontrar aquilo que as epistemologias feministas pós-punks interpelam a filosofia a engajar, a saber, a transformação da hegemonia patriarcal. O figural de Bacon submetido ao contrato paralelo de masoquismo tece estratégias que ampliam o escopo da identidade heterossexual ao torná-la indiscernível da homossexualidade. No caminho, Deleuze mostra a potência da filosofia a desvendar os indícios silenciosos em ciências como a psicanálise e a linguística para derrubar a ordem vigente por meio de formalizações mais abstratas. No entanto, o leitor precisa ser avisado. Tanto a psicanálise quanto a linguística proporcionaram, por dentro das suas práticas mais recentes, perspectivas críticas radicais da falofonocracia que devem ser aprendidas e consideradas antes de afastar estas ciências do campo filosófico e literário. Portanto, se as críticas de *Anti-Édipo* a Lacan e de *Mille plateaux* a Chomsky, especialmente, poderiam ser verificadas quando se contempla a situação de pesquisa na psicanálise e na linguística estrutural da época, seria apressado ver o problema sendo específico ao estruturalismo. A análise estrutural se renova, e este livro é um dos seus marcos.

Ora, foi no seu período mais estruturalista que Deleuze chegava ao limiar de explodir a facticidade da masculinidade heterossexual e demonstrar o modo em que esta se reproduz pela fabricação de opiniões e preconceitos e pela defesa dos privilégios produzidos pelo Capital que independem de teorias biológicas sobre a formação da identidade sexual. É por isso que o moralismo agressivo de Escola sem Partidos e do MBL não aguentam ler, considerar e debater com a pesquisa que lhes diz respeito, pois o verdadeiro objetivo da reação política atual é assegurar a subserviência da classe média ao rombo financeiro generalizado perpetrado pela plutocracia. É por isso que a questão para a filosofia radical não é corrupção, mas exploração. Frente a esta

realidade, o conservadorismo machista falta palavras, pois desconhece as ideias que lhe estruturam, como se recusa a proporcionar um país de mulheres independentes.

*

Para Deleuze e Guattari, comemorar aniversários nunca interessava. Nem de nascimento, menos ainda de morte. Mas 2017 pode comemorar o ano em que Deleuze parou seu ensino na Université Paris 8 – Vincennes que se tornou Saint-Denis, como também deve se comemorar o ano em que, na PUCRS, o Programa de pós-graduação em escrita criativa e teoria da literatura, junto com a linguística (PPGL), foi consagrado com a nota 7 da Capes. São com os colegas deste curso que o presente livro, que segue a progressão conceitual de uma filosofia tecida pela escrita e a literatura, foi criado. Meus agradecimentos à escrita de todas.

Parte I

Anômalos

1

Só quem fala no poema é o anômalo

Ricardo Aleixo

1

Está dito (mas quem
disse?): só quem

fala no poema
é o anômalo. O condutor

de afectos
que ele é.

O desregulador de tudo (todas
as coisas

grandes, as pequenas
e mesmo as

imperceptíveis em
que ele,

o anômalo,
pode se transformar).

2

O todo movimento desde
e/ou até a borda que é só ele só.

3

Saber ser a borda, a multiplicação
da borda até o limiar

da
visibilidade

e a negação
da borda: disso

se faz o anômalo.
Porque só a borda existe

para o anômalo - e, às vezes,
não existe para ele

nem a própria
borda.

4

O não se deixar
apanhar? O não se dar a ver

inteiramente? O mover-se
em meio à matilha, da qual faz

parte (como
se não

fizesse)?, ou por último, atrás
inclusive dos retardatários,

tornar móveis
as fronteiras

que o bando imagina
ultrapassar, já em estado

de quase total
exaustão?

5

Cabe a ele,
o anômalo:

pensar anômalo;
falar anômalo; calar

anômalo; esgotar
o mundo e as percepções

mais
comezinhas

de mundo.
No momento

em que
o mundo

for
mais mundo.

6

É, também, ao
anômalo que

cabe tentar esburacar
o real irreal

do mundo
por

dentro e
por fora.

7

& saturar a noção
de mundo (que

quer dizer
limpo), qual ser, ente ou coisa

responde
por tão monstruosa

quanto fundamental
tarefa,

senão o
anômalo?

8

O incontrolável
do coração

do anômalo: a contínua
imediatidade

em que flui o vermelho
-vivo

do seu sangue, ao de
outros vermelhos

-vivos
misturado.

9

Como no blues,
onde é sempre

de um
terceiro (mas quem

é esse que
não é nem

o segundo
nem

o primeiro?)
a voz

que canta,
no poema é

sempre o anômalo quem
fala.

Ricardo Aleixo (1960) é natural de Belo Horizonte. É artista e pesquisador das poéticas intermídia. No âmbito da criação, realiza trabalhos que se situam entre a poesia, a música, a radioarte, as artes visuais, a videopoesia, a dança e a performance. Publicou, entre outros, os livros *Antiboi* (Crisálida/LIRA, 2017), *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015, edição do autor) e *Modelos vivos* (Crisálida, 2010). Sozinho ou como integrante de grupos como a Cia SeráQuê e Combo de Artes Afins Bananeira-ciência, já realizou performances na Argentina, na Alemanha, em Portugal, na França, nos EUA, na Espanha, no México e na Suíça. Desenvolve seus projetos de pesquisa, criação e formação/qualificação de artistas e grupos no LIRA / Laborário Interartes Ricardo Aleixo, localizado no bairro Campo Alegre, em Belo Horizonte. Seu último livro é *Pesado demais para a ventania*, publicado pela Editora Todovia, 2018.

Os deslocamentos na obra de Marília Garcia ou entrar no espaço interior equivale a sair?

André Luiz Costa¹

Imaginemos que alguém coloca uma garrafa de água diante de você, uma garrafa dessas comuns, de plástico, que encontramos no supermercado. Então, essa pessoa pede para que você leia a garrafa de água, para que leia e diga o que está escrito. Você tenta ler o rótulo, a marca da garrafa de água, quantos mililitros estão ali, se existe alguma informação sobre a procedência, se a água tem gás ou não, qual é a composição química, e você vai falando todos esses dados para a pessoa que pediu, vai lendo o rótulo da garrafa de água até terminar a leitura. Agora, após alguns segundos em silêncio, a pessoa que pediu para você ler a garrafa de água pede para que você esqueça a garrafa e leia somente a água. O que está escrito na água, a pessoa pergunta, e você, então, começa a ler a água com toda a dedicação possível, mas não consegue ter certeza sobre o que está escrito ali, existem muitas variações na água, muitas possibilidades de interpretação e de sentidos, ela é transparente e você precisa determinar ao menos um prisma para descrever o que está lendo. E se a água estivesse em movimento, qual seria a leitura? A água é um evento em si, assim como a poesia. Ler a água é como ler a poesia.

¹ Mestre em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: anluizcosta@gmail.com.

Todavia, também podemos entender a poesia, um livro de poemas, como um mapa com as fronteiras diluídas, um mapa que não tem início e que cada novo deslocamento redefine os deslocamentos anteriores. Essa é uma das leituras, talvez a primeira, que podemos fazer do livro *20 poemas para o seu walkman*, escrito pela poeta carioca Marília Garcia. A ideia de deslocamento parece ser central para compreender os mecanismos do livro, e essa ideia se multiplica, porque a autora não propõe apenas um deslocamento geográfico, mas também um deslocamento de si, um deslocamento de sujeito, de referências e de interpretações. “Um livro é um tal agenciamento e, como tal, inatribuível. É uma multiplicidade – mas não se sabe ainda o que o múltiplo implica, quando ele deixa de ser atribuído, quer dizer, quando é elevado ao estado de substantivo” (Deleuze e Guattari, 2007, p. 12). Nesse sentido, podemos pensar nos deslocamentos como multiplicidade, com a relação rizomática que estabelecem. “Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir (Deleuze e Guattari, 2007, p. 13).

O livro é dividido em quatro partes: perguntas sobre a diferença entre, *le pays n’est pas la carte*, encontro às cegas (escala industrial) e algo que se esquia. O primeiro deslocamento, comum nas quatro partes, é o deslocamento geográfico, como podemos ver no poema *num dia branco*:

segura a borda da mesa com
o cabelo vermelho *vamos*
para a polônia
ver a neve
andava tão dispersa assim
ele nunca conheceu a família com ganas
de frio. sempre aquele
movimento
preciso ler outras
coisas a frase cortada
no mesmo ponto fresta de luz
onde fala uma gargalhada

assomada à janela quando o vê
do outro lado da rua procurando o
castelo
cabelo curto, segura a ponta
da mesa e mastiga as sílabas
em sua língua.
(Garcia, 2016, p. 20 – itálicos da autora).

A ideia do deslocamento geográfico já está no próprio título do livro, na menção ao walkman, e ela se repete em fugas, em viagens que criam uma atmosfera *noir*, às vezes em cenas entrecortadas por versos que nos levam de um lugar a outro, em uma transição curta que desloca o leitor dentro do poema. Em seu livro *Um teste de resistores*, Marília Garcia escreve, em um poema-teórico, sobre, dentre outras questões, a formulação dos poemas de *20 poemas para o seu walkman*: “[mapas] que importam menos / como representações de lugares que existem / e mais como lugares que fazem conexões / dessas representações com outras coisas” (Garcia, 2016, p. 35). O deslocamento geográfico no livro é como uma viagem não feita, e poderiam ser citadas aqui outras poetisas que de certa forma mantêm uma temática semelhante, por exemplo Ana Martins Marques e Alice Sant’Anna, poetisas contemporâneas que pensam o derretimento da fronteira, o simples ir, a fuga, em construções de poemas que geralmente apontam para o leitor. Nesse livro de Marília Garcia temos o deslocamento geográfico óbvio e também o deslocamento de quem lê, mas abordaremos essa questão em um ponto mais à frente deste texto.

Ainda pensando o poema *num dia branco*, é necessário analisar os itálicos e a forma como são inseridos. Geralmente, a autora coloca no corpo do poema pensamentos ou falas de personagens, e esses pensamentos ou falas são indicados com os itálicos, que são uma forma de alternar o registro, ou seja, a voz narrativa do poema muda para dar espaço à voz do personagem, e essa mudança é outro tipo de deslocamento presente no livro, um deslocamento de percepção dentro do próprio poema. Em *num dia*

branco o leitor só tem acesso ao possível deslocamento geográfico através dos *itálicos*, que não determinam se são pensamento ou fala, mas formam uma colagem, quer dizer, o leitor precisa ler os *itálicos* e definir de que forma eles se encaixam no corpo do poema, de que forma contribuem para a interpretação do resto e como fazer essa interpretação já que nada é definido, apenas mostrado. “Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (Deleuze e Guattari, 2007, p. 17). A autora não limita a leitura, a experiência do leitor, e além de borrar as fronteiras geográficas, também borra as fronteiras entre registros literários e personagens, como veremos no trecho do poema *svetlana* a seguir:

na véspera de sua partida para
 ny, emmanuel hocquard datilografa
 um poema de george oppen
 em sua máquina de escrever
 underwood n. 3. é como *svetlana* querendo voltar
 para barcelona *aqui não fico*
mais nem um dia dizia no café
 com nome grego que
 sentia falta de ver as coisas
 invisíveis daquela cidade e seu marido
 na contramão carregava
 no braço o menino sem língua
 tentava alcançar o que
 aparecia do outro lado do mar
 se alguém ainda viria
 para ajudá-los
 (Garcia, 2016, p. 11 – *itálicos* da autora).

Em um pequeno trecho do poema, a poeta menciona cinco personagens. Dois deles podemos buscar o referente na realidade, os poetas Emmanuel Hocquard e George Oppen, mas os outros três personagens, Svetlana, o marido e o menino, são difíceis de rastrear, e passamos então a considerar a presença deles no poema como um

artifício da narrativa. Nos perguntamos o que esses personagens significariam nessa narrativa e o que eles têm em comum com os poetas. Novamente, encontramos o procedimento de colagem, mas uma colagem de personagens, de referências, que se atualizam dentro do poema. O próprio termo “narrativa” pode ser falho para pensarmos os poemas de Marília Garcia, já que há mais uma sucessão de ações às vezes soltas do que uma cronologia específica, essa cronologia, novamente, quem define é o leitor, e ele parte de suas próprias referências para isso. Se, por exemplo, não sabe que Emmanuel Hocquard e George Oppen são nomes de poetas, então esses nomes se tornam também peças ficcionais do poema.

No texto “Sobre o Rizoma”, Deleuze e Guattari descrevem a relação rizomática entre uma vespa e uma orquídea:

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, tornando-se ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade [...] verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe (Deleuze e Guattari, 2007, p. 19).

Essa relação descrita, esse processo de desterritorialização e reterritorialização, pode ser o mesmo entre o leitor e o livro, entre a autora e o livro. Partimos da ideia de que a arte não imita a realidade (a natureza), mas, sim, que constrói algo próprio, “blocos de perceptos e afectos” (Deleuze, 2016, p. 194), e essa ideia se efetiva no que Deleuze e Guattari chamam de circulação de intensidades. Marília Garcia parece constantemente operar um processo de desterritorialização e reterritorialização. Esses deslocamentos do livro, a terceira forma de deslocamento sendo a

do leitor em relação aos poemas, nada mais é do que o processo de desterritorialização, algo é extraído e colocado sobre outra forma. Não é estranho, por exemplo, que a autora tenha feito uma nova proposta de leitura para o livro *A teus pés*, de Ana Cristina Cesar. Nessa nova proposta, Marília Garcia reordena em ordem alfabética os versos presentes em *A teus pés*, formando assim uma nova estrutura, novas imagens impensadas, versos que não estavam juntos, ou em ordem, se agrupam para formar outras conexões. Esse processo também é descrito no livro *Um teste de resistores*:

em 2008
para participar de uma antologia
em homenagem a ana cristina cesar
fiz um poema chamado
“a garota de belfast
ordena a *teus pés*
alfabeticamente”
o poema partiu de uma brincadeira de leitura
peguei todos os versos do livro
a teus pés
e coloquei em ordem alfabética
foi uma maneira de ler o livro de ana c. de outra forma
de deslocar o contexto de onde tinham saído os versos
para poder perceber outras relações a partir
dos próprios versos
foi uma maneira de conhecer ana c. outra vez
parece que a gente está sempre buscando conhecer de novo
refazer o caminho até as coisas
(GARCIA, 2016, p. 33).

A autora tem uma conta no YouTube e disponibilizou um vídeo² com a leitura do poema referido. Nesse vídeo, ela usa cenas do filme *Je, tu, il, elle*, da cineasta belga Chantal Akerman, para que dialoguem com a leitura do poema. As duas formas, os dois registros, juntos, formam outra coisa, criam outro tipo de conexão,

² <https://www.youtube.com/watch?v=BA4UgPVVwIQ>.

“escrever também pode ser assim / às vezes basta um verso uma fala solta / que possa se encaixar e transformar um poema” (Garcia, 2016, p. 34). Essa ideia também está bem próxima do devir deleuziano, porque Marília Garcia, mesmo que não explicitamente, está sempre pensando o processo, e esse processo muitas vezes é a montagem de outros processos:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido (Deleuze, 2013, p. 11).

Pensar na poesia como a água, imagem que está no início do texto, é uma das formas de tentar apreender uma arte que está sempre em processo, um deslocamento que mostra para quem lê uma essencialidade pessoal, intransferível. Ler é um movimento de desterritorialização e reterritorialização constante, de devir, e através desse movimento novas imagens se formam, existe uma visão de mundo, uma experiência, que o artista tenta colocar na arte e que é recebida de outra forma, interpretada a partir de outra experiência, ou seja, a obra se torna outra coisa no momento em que entra em contato com o receptor. Nesse sentido, Octavio Paz escreve:

As imagens do poeta têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. Uma paisagem de Góngora não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas possuem realidade e consistência, embora vivam em esferas distintas. São duas ordens de realidades paralelas e autônomas. Neste caso, o poeta faz algo

mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal ou que “el pirú es primo del sauce” (Carlos Pellicer). Mas esta verdade estética da imagem só vale dentro de seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos (Paz, 1996, p. 45).

Faz parte do processo de composição de *20 poemas para o seu walkman* que, muitas vezes, o sujeito da ação esteja oculto. Raramente os verbos indicam a primeira pessoa, mas costumam deixar em aberto se a ação se refere à você, ele ou ela: “acima de 120 decibéis começa a correr / risco, mas insiste: *você quer / vir comigo?* o eco da / voz no vidro. do outro lado / sempre responde algo sem som, / um acento diferente / na falta de voz” (Garcia, 2016, p. 48 – *itálicos da autora*). Esse ocultamento de sujeito permite ainda uma maior participação no poema, porque, embora a autora possa partir de experiências pessoais e mesmo narrar cenas que façam referência a sua realidade, existe um jogo ambíguo. É como pausar uma cena e trocar os personagens de lugar, ver como determinada ação seria desempenhada por essa ou aquela pessoa, ver quem reage da melhor maneira e quem compõe de forma mais completa o cenário. Essa ideia do tempo em suspensão, da cena pausada, da câmera lenta, é constante na obra da autora, que, em vez de analisar exaustivamente uma cena, deixa para que o leitor faça isso a partir das ferramentas disponíveis tanto no texto quanto em si mesmo. A autora está ciente das esferas de realidade distintas das quais Paz menciona no trecho acima e tenta as levar a um limiar. Realidade e poesia são autônomas e funcionam paralelamente, mas o que acontece quando a poesia chama a realidade para participar ativamente de seu processo? “entrar no espaço interior equivale a sair?” (Garcia, 2016, p. 26).

Todos os deslocamentos na obra da poeta convergem, mas paradoxalmente em vez dessa convergência unificar os deslocamentos, ela os expande na direção do leitor, amplificam a obra.

o anthony gormley
 fez uma instalação chamada
blind light
blind light parece um quadrado que cega
pois aqui a luz faz o contrário de
iluminar ele diz
 que a arquitetura serviria para dar segurança e certeza
 acerca do lugar onde estamos
 a arquitetura deveria proteger
 do clima do frio da incerteza
 mas *blind light* mina as coisas
entrar no espaço interior equivale a sair
a estar no topo de uma montanha
ou na borda do mar
 (Garcia, 2016, p. 20).

Essa instalação feita por Antony Gormley pretendia trazer as pessoas para dentro de uma arquitetura que deveria ser protetiva, mas, ao contrário, era tão desconfortável quanto pode ser o exterior, a incerteza do clima ou de estar no meio da noite, ou seja, uma instalação que dava a *impressão* de segurança ou certeza. E se o poema fosse essa arquitetura, e ao entrarmos no espaço interior dele encontrássemos, na verdade, o fora?

Referências:

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE&GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2016.

GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. *Câmera lenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANT'ANNA, Alice. *Rabo de baleia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

A figura de Mefistófeles nas obras de Goethe e Thomas Mann: um personagem conceitual na literatura ocidental?

Alexandra Lopes Da Cunha¹

“Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual. Assim, os personagens conceituais são verdadeiramente agentes de enunciação. Quem é Eu? É sempre uma terceira pessoa”. (Deleuze e Guattari, 2016, p. 78).

Introdução

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (2016), a filosofia se sustenta e se justifica pela criação de conceitos. Aos filósofos que não criam, que se atêm a criticar sem criar, ou a defender os conceitos que se evanesceram, Deleuze e Guattari os consideram “a chaga da filosofia” (Deleuze & Guattari, 2016, p. 37).

Ambos também veem a literatura como uma forma de pensar. Caminhos distintos, mas semelhantes na tentativa de “... traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos” (Deleuze &

¹ Alexandra Lopes da Cunha é Bacharel e Mestre em Marketing pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Doutoranda em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Autora de Amor e outros desastres (contos, publicado em 2013), Vermelho-Goiaba, Prêmio IEL 60 anos, na categoria Contos, autor estreante, Bífida e outros poemas (2015) e Demorei a gostar da Elis, romance, publicado em 2017. Bolsista CAPES. email: alexcunham@gmail.com.

Guattari, 2016, p. 233). Assim, enquanto a filosofia pensa por conceitos, a literatura, no caso que interessa a este ensaio, o faria através da criação de afectos, de sensações.

No desenvolvimento do pensar filosófico, há a possibilidade do filósofo adotar o que Deleuze e Guattari definem como sendo personagens conceituais, ou seja, espécie de “heterônimos” (termo utilizado pelos autores) do autor, participantes ativos no processo de desenvolvimento dos conceitos, contribuindo para a elaboração deste: “O personagem conceitual nada tem a ver com a personificação abstrata, um símbolo, uma alegoria, pois ele vive, ele insiste” (Deleuze & Guattari, 2016, p. 78). Não se trata de um mero repetidor do que o filósofo pensa, portanto, mas sim de outra voz, um elemento que contribua ativamente para o processo de elaboração conceitual. Seria assim, através desta troca entre o filósofo e o(s) seu(s) personagem(ns) conceitual(is), deste diálogo entre personagens distintos que o conceito filosófico surgiria.

E quanto à Literatura? Para os autores, os literatos não constroem personagens conceituais, mas sim figuras estéticas. A diferença estaria na abordagem. Enquanto a filosofia se concentra no nível da potência de conceito, a literatura está no nível da potência de afectos e perceptos, ou seja, no nível das sensações. Ainda assim, os autores não fecham aos literatos as portas ao fazer filosófico; em suas palavras, os caminhos da literatura e da filosofia se fundem e se bifurcam, continuamente.

A filosofia e a literatura, formas igualmente válidas de buscar ordenar o caos, tiveram os caminhos entrecruzados desde os seus primórdios. E a ideia do personagem como um elemento narrativo capaz de dialogar e apresentar, não apenas ao leitor, mas ao próprio autor, outra voz para formas de pensar (ou sentir, na visão deleuziana), é certamente muito atraente e seguidamente adotada. Trata-se do conceito de polifonia, desenvolvido por Bakhtin. Através da polifonia, o autor pode enriquecer a sua história, tornando-a mais complexa e, por que não dizer, mais semelhante ao que é o mundo que consideramos real.

A polifonia não quer dizer apenas múltiplas vozes, mas, sim, maneiras distintas de pensar e de se expressar dentre os personagens de uma narrativa. É o choque entre visões de mundo distintas que dá a impressão de complexidade.

Seria assim, através dos diálogos entre personagens complexos e distintos, que o autor despertaria no leitor o questionamento acerca de determinados tópicos por ele abordados. Ou seja, é através da narrativa ficcional que o escritor contribui na compreensão e ordenamento do caos elemental que constitui a nossa existência.

Um dos grandes questionamentos humanos sempre foi justamente a questão do saber, do desconhecimento das razões que justificam este universo em que existimos. E a filosofia, a ciência e as artes, dentre elas, a literatura, são alternativas na busca de respostas.

Esta busca nem sempre foi vista como positiva. Na vertente judaico-cristã, pode-se verificar, no *Gênesis*, o alerta divino aos primeiros homem e mulher: “Podes comer o fruto de todas as árvores do jardim, mas não comas o da árvore da ciência do bem e do mal, porque, no dia em que comeres, certamente morrerás” (*Gênesis*, capítulo 2).

A punição pela quebra da regra não é a morte imediata, mas a expulsão do paraíso, com todas as consequências negativas associadas: a necessidade de trabalhar para ganhar o pão, a dor ao parir, no caso das mulheres, e, ao fim de uma vida de sacrifícios e provações, o perecimento, a cessação da vida.

A partir do momento em que a busca pelo saber se torna perigosa, ou seja, no momento em que saber demais pode levar à perdição, como fica evidente na passagem bíblica, surge também a ideia da tentação e abre-se espaço para uma figura, um personagem interessantíssimo do ponto de vista literário. O demônio, ou satã, aquele ser que vai tentar seduzir homens e mulheres a enveredar por um caminho que pode afastá-los em caráter permanente da salvação divina.

Dentre os vários tipos de demônios da hierarquia infernal, interessa-nos em particular a figura de Mefistófeles.

Mefistófeles (ou Mefisto) é um excelente interlocutor. Enquanto o Deus cristão não responde aos questionamentos humanos – deixou, inclusive, sem resposta seu filho muito amado –, ele, por sua vez, não apenas atende quando chamado. Interessa-se sobremaneira a conversar, a debater. Pode não ser confiável, mas é certamente acessível. E, mais que isso, ele propõe, oferece ao interlocutor aquilo que ele deseja obter. Mas há sempre a exigência de algo em troca. Faz-se, com Mefisto, um pacto.

Na literatura, o mito do pacto fáustico surge na Alemanha, entre os anos de 1480 e 1540, na figura de um homem, espécie de astrólogo e mago que haveria feito um pacto com Mefistófeles e pago a sua dívida demoníaca com uma morte horrível. Esta história se espalha oralmente, vai se modificando até surgir, em 1587, na forma escrita. Foi um sucesso: o livro foi editado vinte e duas vezes, outras versões surgiram, sendo também a história representada através de marionetes. Assim, o mito mefistofélico ganhou o mundo.

O objetivo do presente ensaio é mostrar, através do acompanhamento desta figura estética que surge na idade média e torna-se um personagem importante nas narrativas de grandes autores do cânone ocidental, os afectos e perceptos envolvidos com a representação de sua figura, ou seja, o que a figura de Mefistófeles representa, no que ela contribui na compreensão de parte daquilo que Deleuze e Guattari denominam o caos que nos envolve.

Primeiramente, antes de se realizar uma análise das questões míticas, serão feitos alguns esclarecimentos sobre a ideia deleuziana do personagem conceitual e da diferença vista por ele entre este e o que denomina figura estética. Na sequência, pretende-se apresentar o surgimento do mito, bem como algumas de suas características, da forma como foi sendo representado. Em seguida, tenciona-se discorrer sobre como o pacto fáustico foi abordado na literatura, em particular, nas obras de Goethe e de seu conterrâneo Thomas Mann. O objetivo é o de jogar alguma luz nos

objetivos destes autores ao optarem em explorar nas suas obras a questão do pacto, bem como da figura mefistofélica. O que pretendiam explorar? Que conceitos (ou perceptos) os motivavam desenvolver? É o que se verá a seguir.

O personagem conceitual e o Plano de Imanência

Para Deleuze e Guattari, o personagem conceitual incorpora, no filósofo, uma linha exclusiva de pensamento: “Os personagens conceituais operam os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor, intervêm na própria criação de seus conceitos”. (Deleuze & Guattari, 2010, p. 78). Para compor este personagem, ou vários personagens que habitariam o filósofo, este se vale dos conhecimentos que adquiriu, de suas maneiras de abordar e perceber um determinado plano de imanência.

Plano de imanência e personagem conceitual, duas ideias fulcrais na filosofia deleuziana. O primeiro seria “pré-filosófico”. Não um conceito porque “O plano de imanência não é um conceito pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento...”. (Deleuze & Guattari, 2010, p. 47). O Plano de imanência está, é infinito e, de certa maneira, inabarcável. A criação de conceitos, por ser finita, limitada, apenas pode responder por elementos, por visões de aspectos do plano de imanência: “O plano de imanência é um recorte no caos e age como crivo”. (Deleuze & Guattari, 2010, p. 53). Todo o trabalho do filósofo é um esforço no sentido de se aproximar deste plano e, através de conceitos, tentar explicá-lo. Um esforço aproximativo.

Então Deleuze e Guattari chegam ao personagem conceitual: “o pensador privado”. Curiosamente, para começar a expor a sua ideia acerca deste conceito, apelam para a criação de um ficcionista: Dostoiévski.

Segundo Bakhtin (2008), o escritor russo conseguiu em suas obras o feito de criar personalidades completamente autônomas,

capazes de desenvolver raciocínios próprios. Não se tratava de uma segunda voz do autor ou do narrador. Cada um dos seus personagens pensava por si e, juntos, poderiam debater com argumentos próprios, distintos daqueles do seu autor. A mesma concepção do personagem conceitual de Deleuze e Guattari: não meros repetidores, mas sim capazes de acrescentar, modificar, inovar. Partes integrantes do plano de imanência do filósofo, mas com visões diferentes deste plano. Como é o caso do Sócrates nos diálogos de Platão, ou de Zaratustra na obra de Nietzsche.

Como na filosofia, também pode haver na literatura espaço para personagens conceituais desde que se verifique a ocorrência da independência intelectual destes em relação ao autor. Caso esta não exista, caso apenas se verifique uma repetição de conceitos já conhecidos, o que se tem é uma figura estética.

Algumas considerações acerca do mito

Antes de nos debruçarmos sobre a figura demoníaca, é importante tecer algumas considerações acerca da questão do mito e, em sequência, no seu tratamento na literatura, que, conforme Frédéric Monneyron (2004), é apenas uma das leituras mitológicas possíveis.

O mito surge como uma resposta ao questionamento: a partir do momento que o ser humano se questiona sobre o mundo e tenta compreendê-lo, é que o mito nasce. Tratar-se-ia, portanto, de uma explicação pré-histórica, na concepção de consciência desenvolvida por Georges Gusdorf na obra *Mythe et métaphysique* (1987, apud Monneyron, 2004). Cria-se uma explicação dos fenômenos corriqueiros e naturais, mas inexplicáveis àqueles homens carentes de conhecimentos de si e do universo em que se encontravam. São exemplos destas tentativas de compreensão *Gilgamesh* e *A Teogonia de Hesíodo*. Assim, a explicação para um trovão, por exemplo, passava pela criação do mito: era um sinal da ira de Zeus. Para Gilbert Durand:

[...] o mito se configura como um relato (discurso mítico) que dispõe em cena personagens, situações, cenários geralmente não naturais (divinos, utópicos, “*surréels*”, etc), segmentáveis em sequências reduzidas ou unidades semânticas (mitemas), onde, de modo necessário, está investida uma crença – contrariamente à fábula ou ao conto, (chamada “*pregnância simbólica*” por Cassirer). (Durand, 1977, pp. 244- 245).

Como também aponta Simone Vierende, as primeiras narrativas eram orais, sendo posteriormente fixadas em escritos. Há uma história a ser contada, uma narrativa diacrônica. Em princípio, como ressalta Monneyron (2002), tratar-se-iam de relatos ou narrativas de natureza religiosa, feitos, inclusive, para serem entoados ou cantados. Com o passar do tempo, tais narrativas assumem um caráter histórico, ou seja, explicam, através do mito, algo muito antigo; representariam o inexplicável e inalcançável, a gênese da vida, do universo.

Os mitos, ainda segundo Vierende, procuram resolver questões essenciais, inclusive, no sentido filosófico da palavra, os chamados mitologemas, tais como: a questão da vida e da morte, a relação do eu e do outro, o lugar do homem no espaço cósmico e/ou na sociedade.

Tais características do mito parecem relacionar-se com os conceitos de planos pré-filosóficos e conceitual de Deleuze e Guattari, esta necessidade de recortar do caos, de “fazer traços diagramáticos de um plano de imanência: é como se ele se apoderasse de um punhado de dados, no acaso-caos, para lançá-los sobre a mesa”. (Deleuze & Guattari, 1992). Assim, os mitos teriam sido uma das primeiras tentativas de se estabelecer no caos os planos conceituais que levariam ao desenvolvimento de conceitos filosóficos, ou mitologemas.

O mito do Demônio

Mas foi o meu assombro inda crescente
quando três caras vi na sua cabeça:
toda vermelha era a que tinha à frente,

e das outras, cada qual egressa
do meio do ombro, que em cima se ajeita
de cada lado e junta-se com essa,

branco-amarelo era a cor da direita
e, a da esquerda, a daquela gente estranha
que chega de onde o Nilo se deita.

Um par de grandes asas acompanha
cada uma, com tal ave consoantes:
– vela de mar vira eu jamais tamanha –

essas, sem penas, semelhavam antes
às dos morcegos, e ele as abanava,
assim que, co'os três ventos resultantes,

as águas do Cocito congelava.
Por seis olhos chorava, e dos três mentos
sangrenta baba co'o pranto pingava.²

A figura do demônio, aquele que representa e significa o mal é uma representação universal. Conforme Alberto Cousté, em sua obra, *Biografia do Diabo* (1996), “[...] não é propriedade de nenhuma hermenêutica determinada, e sua presença na vida dos homens é anterior ao monoteísmo e ao consequente estabelecimento das religiões mosaicas”. (Cousté, 1996, p. 20). Uma vez que se cria a ideia do bem absoluto, o seu contraponto, o mal absoluto, surge também. De onde e como esta figura cria corpo?

Conforme Pierre Brunel, origem do Diabo é a seguinte:

² (Alighieri, Dante, 2009, p. 148-149).

Nascido do contato da angelologia caldaica com o masdeísmo, depois do cativo judaico na Babilônia, Satã que até então era apenas um servidor submisso, é erigido rival de Deus, em feroz adversário e contraditor. Saído de um princípio sobrenatural indeterminado, ele irá, daí por diante, revestir-se das formas mais diversas para percorrer o mundo, semeando a dúvida, a blasfêmia e a predição dos castigos do Além. (Brunel, 1988, p. 813).

O autor ressalta também o fato de que a importância do Diabo cresce com o advento do Cristianismo: enquanto que, no Antigo Testamento, a sua presença é mais acessória, no Novo, ele é mencionado cinquenta e três vezes.

O Demônio, Diabo, Belzebu, Satã, Belial, o Senhor das Moscas, vários dos nomes atribuídos ao anjo descaído: Lúcifer. Não tem idade precisa. Conforme talmudistas, os anjos teriam sido gerados no segundo dia da criação do universo. Lúcifer é um anjo, provavelmente um serafim, o mais alto escalão angélico. Foi o preferido de Deus, a mais perfeita criatura por ele criada. Caiu em desgraça, no entanto, sendo punido com a expulsão dos céus. Não há um consenso sobre o que levou ao seu banimento. Há os que o atribuem ao questionamento da superioridade de Deus, outros, aos ciúmes que viria a sentir de Adão, o primeiro homem, e tal sentimento o teria levado a fazer com que Eva comesse o fruto da árvore do conhecimento (Cousté, 1996; Brunel, 1988). O fato é que, com a expulsão, o Diabo passa a ser visto como incitador da perdição humana, ou seja, seu objetivo principal é alijar de Deus a sua criatura.

Quanto à sua aparência, tampouco há consenso. Da figura mais perfeita criada por Deus, o Diabo passa a ser descrito – em histórias e em relatos daqueles que o teriam encontrado (santos e santas, feiticeiras, além de estudiosos da própria igreja) como um ser horrendo, muitas vezes repulsivo. Há menção da existência de chifres, caudas, pés defeituosos (ou munidos de cascos, como os caprinos), bem como observações sobre a temperatura de seu corpo – muito frio, sobre a imaterialidade de sua substância, sobre

o seu gênero e preferências sexuais, bem como alimentares, e muitas dessas observações foram objeto de discussões teológicas, sendo definidas em Concílios, como o de Nicéia, em 787 da era cristã (Cousté, 1988).

O que se pode apreender desta literatura sobre o demônio é que nesta figura é colocada, se não toda, grande parte das fraquezas humanas. Assim, ainda que Deus tenha criado o homem a sua imagem e semelhança, ele é falho e comete erros, como o da ocasião do pecado original. E quem seria responsável pela tentação? A figura demoníaca. Desta forma, o homem não seria necessariamente mau, mas sim fraco. De certa maneira, trata-se de um eufemismo, uma forma de se escapar da culpa.

O Pacto Diabólico

As atividades diabólicas estariam direcionadas à sedução dos homens com intuito de fazê-los desviar dos caminhos corretos, pode-se dizer. No entanto, haveria casos em que o demônio aceitaria firmar com alguns homens (ou mulheres) raros pactos, pois, tendo em consideração a já mencionada fraqueza humana, é muito fácil ao demônio seduzir-nos, fazer-nos desviar do caminho da virtude. Os pactos seriam trabalhosos, de maneira que evitáveis ao máximo pelo demônio.

Foi na Alemanha do século XVI que a ideia de que se pudesse firmar um pacto com Satã e, através deste, obter algo muito desejado em troca prosperou. Segundo Cousté (1988), também em função da existência real de um homem determinado: Johannes Faustus, considerado um dos maiores magos do Renascimento, juntamente com Paracelso e Cornélio Agrippa.

Nascido em 1480 em uma aldeia pertencente a Wurtemberg, aluno de Johannes Trithemius, um dos maiores magos especulativos de que se tem notícia, formou-se na Universidade de Heidelberg e depois seguiu para Praga, então conhecida como um centro mundial da magia. Johan Spiess, autor da primeira história

sobre o Doutor Fausto, publicada em 1587, acredita que o pacto teria sido firmado nesta cidade. O que almejaria o Doutor Fausto, homem reconhecido então pela cultura filológica e filosófica, além de práticas paranormais, tais como a levitação, o dom da ubiquidade e a xenoglossia (o dom das línguas)? Provavelmente, mais conhecimento.

Fausto teria invocado o demônio, que apareceu para ele na forma de um cão negro. Uma estratégia, segundo Cousté, pois o Diabo não pode obrigar ninguém a fazer o que não queira, de modo que se apresentar como um companheiro fiel para, assim, ganhar a confiança foi uma alternativa de reforçar em Fausto a ideia do pacto. Conforme cópia do documento que teria sido encontrada entre os pertences do Doutor Fausto, Mefistófeles apareceria sempre que sua presença fosse requisitada, sendo também obrigado a atender todas as solicitações do requerente. A duração do pacto seria de vinte e quatro anos. Findo o prazo, Fausto teria de entregar a sua vida e alma ao Diabo.

Conforme já mencionado, esta narrativa até então transmitida de forma oral, ganhou uma primeira versão impressa em 1587, tornando-se um sucesso. A esta se seguiu uma versão posterior, desenvolvida por Georg Rudolf Widman (1599). Em 1588, provavelmente baseado no primeiro livro, Christopher Marlowe estreia em Londres A Trágica história do Doutor Fausto. Cousté acha muito provável que uma versão desta peça, encenada com o auxílio de marionetes, tenha sido assistida pelo então menino Johan Wolfgang Von Goethe, que viria a escrever Fausto, uma tragédia, obra que inicia em 1775 e consome mais de sessenta anos de trabalho do referido autor.

É sobre esta obra que haveremos de nos debruçar na sequência deste ensaio.

Fausto de Goethe: uma obra desenvolvida durante uma vida

O senhor se esforça por simplificar seu grande mundo de ideias. Seu espírito age num grau extraordinariamente intuitivo, e toda a sua força de pensamento parece estar compreendida com a sua imaginação.

Schiller, em carta a Goethe.

Mas a substância poética é a substância da própria vida. Ninguém pode dá-la para nós; talvez possam obscurecê-la, mas não estragá-la. (Aos jovens poetas. Goethe, J.W. In: Escritos sobre Literatura, 1997, p. 20).

Para Otto Maria Carpeaux (1999), Johann Wolfgang von Goethe “é o maior poeta e o mais universal dos tempos modernos” (Carpeaux, 1999, p. 86).

A escritura da tragédia nomeada Fausto tomou em torno de sessenta anos da vida de Goethe, com muitas paradas e recomeços. A primeira parte, que ficou conhecida como *Urfaust*, “Fausto Original”, “Proto-Fausto”, ou “Fausto zero”, foi publicada em 1772. Acredita-se que o autor, após se estabelecer em Weimar, a convite do duque Karl August, passou ao menos onze anos sem voltar a trabalhar na tragédia, absorvido que estava em tarefas administrativas e em experimentos científicos que o interessavam. Conforme Marcus Vinícius Mazzari, no prólogo da edição brasileira de Fausto (2004), é apenas a partir de 1786 que Goethe retornaria a se debruçar sobre a obra, que finaliza em 1832, falecendo pouco depois, sendo a obra publicada postumamente.

Assim, trata-se de uma história popular que circulava pela Alemanha desde a Idade Média, transformada em drama por um dramaturgo isabelino, encenada em feiras e festas pela Alemanha com o auxílio de marionetes. O cerne da história, a questão do pacto, bem como uma participação de Helena de Tróia, este mergulho na Grécia clássica, já faziam parte da trama original e Goethe os mantém e desenvolve. O que faz de inovador é revisitar a história, modernizando-a, fazendo evoluir, bem como evoluem de

certa maneira as angústias e os desejos insatisfeitos do Doutor Fausto. Conforme Marshal Berman (1982):

Na visão goethiana do tema do Fausto, o sujeito e objeto de transformação não é apenas o herói, mas o mundo inteiro. O Fausto de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo o qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz. (Berman, 1982, p. 52).

Se pensássemos nos conceitos deleuzianos de mapa e personagem conceitual, o que teríamos relacionado à obra de Goethe? Em que momento histórico ela surge, quais são os elementos com os quais o autor alemão se preocupa ou quer desenvolver?

A ideia da oposição entre o bem e o mal não é exatamente importante. Pode-se pensar no Doutor Fausto como uma versão modernizada de Adão, sequioso pelo saber proibido, numa revisitação do tema bíblico, como se verifica na passagem a seguir:

Sei ter mais tino que esses maçadores,
Mestres, frades, escribas e doutores;
Com dúvidas e escrúpulos não me alouco,
Não temo o inferno e Satanás tampouco
Mas mata-me o prazer no peito;
Não julgo algo saber direito,
Que leve aos homens uma luz que seja
Edificante ou benfazeja.
Nem de ouro e bens sou possuidor,
Ou de terreal fama e esplendor;
Um cão assim viveria!
Por isso, entrego-me à magia,
A ver se o espiritual império
Pode entreabrir-me algum mistério,
Que eu já não deva, oco, sonoro,
Ensinar a outrem o que ignoro;
Para que aprenda o que a este mundo
Liga em seu âmago profundo,
Os germes veja e as vivas bases,

E não remexa mais em frases.
(Goethe, 2004, p. 63).

Fausto busca o saber, o que possa ser transmitido e que leve os homens a uma evolução: “edificante e benfazeja”. Fausto seria um homem moderno e, segundo Berman, tratar-se-ia do primeiro herói moderno. O que ele deseja é o conhecimento aplicado ao benefício de todos. Ele não almeja riquezas pessoais, quer superar a vida comezinha: ele deseja o conhecimento, sim, “o âmago profundo”. Um saber divino, mas não em benefício próprio, e tal é a sua singularidade.

Fausto desespera-se ante ao reconhecimento da sua incapacidade em alcançar sozinho tal sabedoria. Passou anos de sua vida estudando e não reconhece em seu esforço avanço. Sente-se, de certa maneira, logrado pela vida: “Da natureza o véu jamais arrancas, / E o que ela se recusa expor ao gênero humano, / Não lhe arrebatarás com roscas e alavancas.” (Goethe, 2004, p. 85).

Parece importante considerar o momento em que a obra começa a surgir: final do século XVIII. Enquanto a primeira parte da tragédia é escrita, acontece, na França, a Revolução de 1789, que, conforme Otto Maria Carpeaux (1999), Goethe não compreendeu. Talvez não o tenha, mas Georg Lukács (1968) defende que a opção do autor pelo classicismo foi influência direta da Revolução Francesa: “Ora, esta situação só favoreceu o desenvolvimento do classicismo no lapso de tempo em que os escritores alemães puderam observá-la como espectadores não engajados” (Lukács, 1968, pp. 177-178). Deleuze e Guattari (1992) também reforçam o impacto desta revolução entre a intelectualidade alemã: “Quanto à Alemanha, ela não cessa, de sua parte, de refletir sobre a revolução francesa, como aquilo que ela não pode fazer” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 125). É o que leva Lukács a concluir que restou aos alemães, a Goethe, em particular, o refúgio no classicismo. Goethe estava cômico de que uma revolução como a francesa não poderia ocorrer na Alemanha. E, ao que parece, não era o que desejava, pois, ainda

que soubesse ser insustentável o absolutismo do século XVIII, desgostava-lhe a revolução (Carpeaux, 1999), como fica evidente em uma passagem destacada por Thomas Mann (2011) em um ensaio:

Nunca foi do meu feitio rebelar-me contra institutos, isso sempre me pareceu presunçoso, e pode ser que eu tenha me tornado cortês muito cedo. Em poucas palavras, não era do meu feitio, e por isso eu nunca fiz mais que tocar de leve numa porção remota desse assunto. (Goethe, In: Mann, 2011, p. 90).

Como Mann destaca, Goethe era um burguês e um apreciador do que a burguesia permitia a um homem como ele produzir. Segundo suas palavras: “encontramos todos os grandes artistas e poetas nas classes médias” (In: Mann, 2011, p. 75). Desta forma, há, com efeito, na tragédia, um ligeiro toque do autor em questões relacionadas ao ambiente social e político, aspectos tais como a futilidade e ignorância na corte, evidenciada, em especial, no segundo volume da tragédia, no primeiro ato, na cena: Palatinado Imperial – Sala do Trono. Fica evidente também o ritmo evolutivo do capitalismo neste trecho da tragédia, em aspectos como a adoção do papel moeda, uma solução proposta por ninguém menos que Mefistófeles.

O período em que se escreve a obra é também o que se inicia a Revolução Industrial. O mundo inteiro se prepara para uma vertiginosa aceleração, para grandes modificações nos campos social, econômico e cultural: o mundo feudal desapareceria por completo para dar lugar aos Estados nacionais capitalistas.

Em seu capítulo sobre Geofilosofia, Deleuze e Guattari (1992) afirmam que o capitalismo permitiu uma grande movimentação não apenas de capital, mas também do pensamento, aquilo que eles denominam movimento de desterritorialização e da subsequente territorialização pelo desenvolvimento e estabelecimento de Estados nacionais. Estes movimentos são importantes para criar o intercâmbio de ideias, fazendo com que surjam em determinados países – e a Alemanha

dentre eles –, polos filosóficos. Os autores fazem questão de frisar que a ligação do capitalismo e da filosofia não é ideológica. É o movimento que gera a troca, a oxigenação, não somente econômica, mas de pensamentos, de ideias.

De maneira resumida, este é o momento em que a obra é composta, um período de ebulição social, econômica, cultural e tecnológica e é neste caldo que Goethe gera a figura do Doutor Fausto; um herói moderno, emergindo de um mundo medieval, ávido por conhecimento e progresso. Tudo o mais são aspectos secundários para ele. Tanto é assim que ele se recupera rapidamente da morte da amante, perda esta causada diretamente por ele, pois engravida a moça solteira e abandona-a à própria sorte. Margarida, sozinha e hostilizada pela sociedade, comete o crime do infanticídio contra o bebê, fruto de seu relacionamento com Fausto, e é condenada à morte.

Fausto sofre? Sim, mas por pouco tempo. E imputa a culpa ao demônio. Percebe-se assim, no tratamento desta tragédia, que a figura satânica segue a ideia anteriormente mencionada: é um tentador, um ser que busca – e consegue – nesta primeira parte –, desviar o homem do caminho correto. O ser humano é falho e, como tal, sujeito a tropeços.

E quanto ao demônio, o outro personagem desta trama, o que mais há nele, quem seria, que ideias representaria?

Mefistófeles tem algo de bufão, de histriônico. Em sua primeira fala na tragédia, desculpa-se ao “Altíssimo”: “Perdão, não sei fazer fraseado estético, / Embora de mim zombe a roda toda aqui; / Far-te-ia, decerto, o meu patético” (Goethe, 2004, p. 51).

Figura intermédia, uma espécie de demiurgo, conforme Cousté (1996), um intermediário entre o criador e sua obra, como parece ficar evidente no seguinte trecho:

De mundos, sóis, não tenho o que dizer,
Só vejo como se atormenta o humano ser,
Da terra é sempre igual o mísero deusito,
Qual no primeiro dia, insípido e esquisito.

Viveria ele algo melhor, se da celeste
 Luz não tivesse o raio que lhe deste;
 Da razão dá-lhe o nome, e a usa, afinal,
 Pra ser feroz mais que todo o animal.
 Parece, se me permite Vossa Graça,
 Um pernilongo que esvoaça
 Saltando e vai saltando à toa
 E na erva a velha cantarola e entoia;
 E se jazesse ainda na erva o tempo inteiro!
 Mas seu nariz enterra em qualquer atoleiro.
 (Goethe, 2004, p. 51).

O demônio demonstra, ao mesmo tempo, desprezo e compaixão: não fosse o ser humano dotado desta razão que o desacorçoa e o mantém insatisfeito – o caso de Fausto, poderia considerar-se e sentir-se feliz.

Quem é ele? É assim que este se apresenta a Fausto:

“Sou parte da Energia / Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria” (Goethe, 2004, p. 139).

Ou seja, o mal é parte integrante de um todo maior e necessário, inclusive para que o bem se crie.

Mefistófeles não representa um mal absoluto, mais parece um camarada de Fausto, tamanha a informalidade que se estabelece entre eles. O demônio tenta dissuadir Fausto de suas preocupações intelectuais, insta-o a se divertir, enquanto é tempo:

Meu bom amigo, as cousas vês
 Como as vê sempre a tua laia;
 Mais esperteza, de uma vez!
 Antes que o bom da vida se te esvaia.
 Com a breca! pernas, braços, peito,
 Cabeça, sexo, aquilo é teu;
 Mas tudo o que, fresco, aproveito,
 Será por isso menos meu?
 Se podes pagar seis cavalos,
 As suas forças não governas?
 Corres morros, clivos, valos,
 Qual possuidor de vinte e quatro pernas.

Basta de andar cogitabundo,
Sus! Mete-te dentro do mundo!
Digo-te, um tipo que especula,
É como besta, em campo árido e gasto,
Que à roda um gênio mau circula,
E em torno há verde e fértil pasto.
(Goethe, 2004, p. 179).

Assim, temos, de um lado, o desejo humano, legítimo pelo saber, pelo conhecer, sede, aliás, incutida pelo próprio criador: “Luz não tivesse o raio que lhe deste”. Fausto, no entanto, não se contenta com o saber mínimo, instrumental. Ele almeja mais: “Mas que é que sou, se me é vedado, pois, / Granjear da humanidade o diadema, / Do Eu todo a aspiração suprema?” (Goethe, 2004, p. 177).

Por isso, ele é alvo de um pacto. Mas, em realidade, o primeiro pacto, ou, melhor dizendo, aposta, dá-se entre Mefistófeles e o próprio Deus, como fica evidente no trecho a seguir:

Mefistófeles:
Quer apostar? Perdereis o camarada;
Se o permitirdes, tenho em mira
Levá-lo pela minha estrada!

O Altíssimo

Enquanto embaixo ele respira,
Nada te vedo neste assunto;
Erra o homem enquanto a algo aspira.
(Goethe, 2004, p. 55).

Assim, parece que Deus jogaria com a figura de Fausto, seu “servo”. Ou melhor, deixaria Satã divertir-se com ele durante o período que durasse a vida terrena deste. E é o que faz Mefistófeles: propicia a Fausto prazeres e satisfações mundanos, sensuais, chegando a permitir que ele mergulhe no mundo

mitológico grego e encontre lá Helena, com ela se relacione e venha a ter com ela um filho.

Após este mergulho longo e intenso no mundo da Grécia clássica, uma espécie de devaneio fantástico, Mefistófeles volta a inquirir Fausto, no sentido de descobrir nele um desejo que possa ser atendido. Lança mão das tentações costumeiras: fama, fortuna, mulheres, mas nada disso interessa a Fausto, que o interroga:

Nada a ti, disso se revela.
Que sabes do homem, do que anela?
Teu ser de aguda, hostil pesquisa,
Sabe do que o homem precisa?
(Goethe, 2004, p. 771)

O Diabo parece mesmo desconhecer os anelos deste homem moderno, pois é um demônio antigo, de um mundo antigo ao qual Fausto não deseja pertencer. É por isso que, na última parte da tragédia, após auxiliar Fausto a ganhar uma batalha para um imperador, quando Fausto recebe como prêmio uma extensão de terras que deseja transformar por completo, dominar e vencer os elementos naturais, que o Demônio se torna apenas uma espécie de esbirro, apenas esperando o momento que se aproxima de reivindicar a sua parte no pacto: justamente a alma de Fausto, no momento em que este se dizer realizado em sua vida e, em seguida expirar.

O Mefistófeles de Goethe é, no entanto, um demônio logrado. Quando morre finalmente Fausto, com mais de cem anos, intercede por sua alma Margarida, a namorada infanticida, mas perdoada de seu crime pela expiação de sua culpa. E Mefistófeles perde a alma de Fausto para ninguém menos que a Virgem Maria.

Final, terminada a tragédia de Goethe, esta que ele levou sessenta anos para completar, do que se trata, quais teriam sido os seus objetivos ao compô-la? Seriam os seus personagens contenedores de conceitos, ou apenas figuras ficcionais?

O percurso de um homem, um homem muito semelhante ao próprio Goethe, ávido, curioso, um estudioso, em direção ao saber, na tentativa de domar a natureza. Como o seu personagem, Goethe dedicou anos de sua vida ao estudo das ciências naturais. Darwin chega, inclusive, a citá-lo em *A Origem das Espécies* como um partidário da teoria evolutiva.

Como o seu personagem Fausto, Goethe coloca muitas esperanças no progresso: vibra com a construção do Canal do Panamá, sonha em poder viver mais cinquenta anos para poder vê-lo construído, assim como o Canal de Suez. É na ciência e na tecnologia que coloca o futuro humano, ainda que, em Fausto, o Demônio saiba de quão transitórias são as conquistas de Fausto sobre as águas.

Ainda assim, é da natureza humana este tentar, desajeitado, desastrado, nas palavras de Mefistófeles, mas, ainda assim, muito humano e, portanto, comovente.

No entendimento de Otto Maria Carpeaux, a percepção de Goethe da figura demoníaca seria a mesma de Sócrates: um lado perigoso do espírito, “mas sempre necessário ao movimento dialético da história” (Carpeaux, 1999, p. 91). É por isso que, na tragédia, Mefistófeles contribui para o aprimoramento de Fausto. E que, apesar de suas falhas: a condenação de Margarida à morte, do assassinato de um casal de idosos que se opõem à sua sanha desenvolvimentista, ele acaba por ser absolvido, pois, nas palavras do “Altíssimo”: “Que o homem de bem, na aspiração que, obscura, o anima, / Da trilha certa se acha sempre a par” (Goethe, 2011, p. 55).

O demônio é necessário, uma das cinco forças primordiais do mundo (Carpeaux, 1999), aparecendo, inclusive, em seu poema Cinco palavras órficas:

As cinco forças primordiais deste mundo são: Demônio, a força interior do homem; Natureza, a força do Universo; Tyche, a força das contingências que nos cercam e movimentam; Ananke, a força da necessidade que nos rege; e Elpis. A Tyche se opõe à Natureza: a criação perde a inocência do primeiro dia e torna-se o

motivo da nossa dor. O homem se opõe a Tyche; o demônio, em nós, é mais forte do que as contingências e transforma o mundo; o homem domina a Natureza e transforma Tyche em ordem humana; Ananke. Ananke domina o Demônio: é necessário que criamos. Mas existe ainda, em nós, um resto de Demônio, resto de paraíso perdido e promessa de liberdade: é nossa última deusa, Elpis, a Esperança.

(Goethe In: Carpeaux, 1999, p. 91).

No nosso entender, o demônio de Goethe não se encaixaria na definição de Deleuze e Guattari de personagem conceitual, pois não cria conceitos ou abordagens diferenciadas quer para a questão da atribuição do bem e do mal, quer para a questão das responsabilidades e da existência ou não de culpa associada a ações. Como enfatizado anteriormente, a visão da influência “demoníaca” para Goethe seria uma interpretação de uma visão socrática: o demoníaco forma parte do ser humano e é uma força impelindo mudanças.

Assim, ainda que seja uma das obras clássicas da literatura mundial, capaz de trabalhar conceitos e perceptos, tocar em temas relevantes para a compreensão de um período histórico, parece-nos que a obra de Goethe e seus personagens restringem a sua importância à esfera literária.

O Fausto de Thomas Mann: as lamentações de um filho do inferno e o colapso de uma nação

E todavia não se pode negar e nunca se negou que o elemento demoníaco, irracional, ocupa uma parcela inquietante dessa esfera luminosa, que entre ela e o reino dos inferos há uma ligação a despertar um leve horror e que, precisamente por isso, os epítetos positivos com os quais tentei qualificá-la, tais como ‘nobre’, ‘humanamente sadio’ e ‘harmonioso’, não querem se adaptar inteiramente a ela, mesmo que – defino essa diferença com um a espécie de decisão dolorosa – mesmo que se trate de uma genialidade pura, autêntica, dada ou infligida por Deus, e não uma congênere adquirida, ruínosa, da consumpção

pecaminosa, doentia de dons naturais, do cumprimento de um atroz contrato de compra e venda... (Mann, 2015, p. 12 - 13).

A história do músico Adrian Leverkühn, contada por intermédio de seu amigo de toda a vida, dos primórdios do despontar de um talento incrível, sua formação, seu apogeu criativo e decadência, é entremeada com a história da Alemanha do final do século XIX até 1945.

Em toda a obra pressente-se este medo do narrador acerca da natureza da genialidade de seu amigo: um dom divino ou maldito? E mais, o quanto a genialidade terminou por destruí-lo? Acaso não teria sido mais feliz sem o dom musical? Mas teria sido Adrian Leverkühn sem a música?

E quanto à Alemanha, a pátria de Adrian? A última nação europeia a se unificar (1871), a nação experimentou um período de paz e crescimento até o advento da I Guerra Mundial, seguido de uma crise econômica violenta até a ascensão do nazismo. Pátria de filósofos e músicos, não é à toa que Adrian torna-se músico e seu melhor amigo é filósofo e professor de grego.

Adrian vem ao mundo na região onde se originou a Reforma, “no coração da terra de Lutero” (Mann, 2015, p. 16). Serenus Zeitblom, o narrador, faz uma observação curiosa sobre este evento e seu impacto na nação alemã: “... eu gostaria de comparar a Reforma com uma ponte que conduz não só de períodos escolásticos até o nosso mundo do livre pensamento, mas também, em direção oposta, adentro da Idade Média”. (Mann, 2015, p. 16). Ou seja, a um período no qual a história do Fausto original nascia na Alemanha. Esta é uma questão importante para o autor Thomas Mann que, apesar de defender Lutero e o movimento da Reforma como importantes forças libertadoras (espirituais), responsáveis por salvar o cristianismo, considera também Lutero um retrógrado, além de fanático pela ideia da existência do demônio. Para Mann, Lutero foi responsável em criar “a cisão religiosa do Ocidente, uma verdadeira calamidade, e

produziu, na Alemanha, a Guerra dos Trinta Anos, com o despovoamento que se seguiu” (Mann, 2016, p. 173).

O pai de Adrian, Jonathan Leverkühn, é dono de uma granja e tinha como passatempo o estudo das ciências naturais: biologia, física e química, estudos vistos com censura pelo narrador que julgava ver nestas ocupações propensões místicas relacionadas à magia. Em suas palavras: “O temor a Deus devia interpretá-la como uma intromissão libertina em campos proibidos, não obstante a contradição que se pode descobrir no fato de se considerar como território indecoroso a Criação Divina, a natureza e a vida” (Mann, 2015, p. 23).

O dom musical de Adrian Leverkühn apenas floresce aos quatorze anos deste, quando, ao se mudar para a casa de um tio, luthier de profissão, para prosseguir os estudos em uma cidade maior, é apresentado a diversos instrumentos musicais. Começa então os estudos de piano e de composição e, ao finalizar o secundário, decide-se por cursar teologia em Halle, não com objetivos de vir a se tornar pastor, mas sim com o de perseguir uma carreira universitária, o que tranquiliza seu amigo, incapaz de imaginar Leverkühn como um pregador.

É em Halle que Adrian tomará contato com a primeira figura demoníaca, travestida de professor universitário: Eberhard Schleppfuss, assim descrito pelo narrador:

Schleppfuss era um homem não muito alto, de corpo minguaado, e andava envolto numa capa preta, que lhe substituíra o sobretudo e tinha no pescoço, como fecho, uma pequena corrente de metal. Com isso, ele combinava uma espécie de chapéu de aba larga, enrolada ao lado, e cuja forma lembrava o dos jesuítas. Sempre que nós, os estudantes, o cumprimentávamos na rua, tirava-o com uma profunda mesura, acrescentando: ‘Seu humilde criado!’. Na minha opinião, Schleppfuss tinha mesmo um pé coxo, mas outros diziam que não, e eu tampouco lograva certificar-me do acerto de minha observação sempre que o via passar, de modo que prefiro não insistir e atribuo-a antes a uma conjectura subconsciente, inspirada por seu nome. (Mann, 2015, p. 118).

Além destas informações iniciais sobre o professor, que ministraria dois semestres na Universidade para depois desaparecer por completo, o narrador menciona a sua “barbicha bipartida” e os dentes pontudos, características comumente associadas a representações diabólicas.

O narrador também menciona as suas reservas em relação ao professor pela forma como este expunha “a sua concepção demoníaca do mundo”, bem como a de Deus, e como o fazia através da adoção de “luzes filosóficas”. De acordo com o narrador, o professor “... acolhia dialeticamente na esfera divina o escândalo do pecado e o inferno no empíreo, elevando a perversidade à categoria de necessária e congênita correlação da santidade, a qual, por sua vez, seria uma contínua tentação satânica, convite irresistível à violação” (Mann, 2015, p. 119), ponto este que parece ter ligação direta com a idéia de demônio de Goethe: parte componente e necessária para a evolução humana, mas que parecem chocantes ao narrador de Mann, um católico dentre protestantes.

As preleções do professor Schleppfuss reforçavam a ideia de que o mal era necessário para a concepção de Bem e que a tentação era necessária para a santidade. Além disso, que as maiores tentações demoníacas seriam de natureza sexual e teriam como objeto a figura feminina, fato que guarda importância, pois Adrian, até onde seu amigo soubesse, nunca havia se interessado ou estado em companhia de mulheres. E permanece assim até o momento em que encontra uma determinada prostituta. E tal faz parte do plano demoníaco, conforme se fica sabendo posteriormente.

Adrian Leverkühn abandona o curso de Teologia no quarto semestre e muda-se para Leipzig, onde frequenta disciplinas no curso de filosofia e estuda composição com seu antigo professor de adolescência. É quando chega à cidade que acaba sendo conduzido a tal prostituta.

Conforme conta em uma carta ao amigo, Leverkühn menciona que o seu guia, o guarda-malas cuja semelhança com o

professor Schleppfuss chamou sua atenção, leva-o inadvertidamente a um lupanar. Lá, ele conhece Esmeralda e conta que foge do local. Não conta na carta que voltou noutro dia e que teve com a prostituta um encontro íntimo. E, neste encontro, acaba por ser contaminado com sífilis.

E é através da sífilis que o demônio entrará na sua vida e virá ao seu encalço. O pacto não se firma através de uma assinatura usando o sangue do proponente, mas sim através da infecção. Para o demônio, a sífilis inoculava em seus hospedeiros a genialidade.

O Encontro com Mefistófeles

Se sabes algo, cala. Vou calar, nem que seja por vergonha e para não melindrar a gente, ah, sim, por respeito às convenções sociais. Tenho a firme e inabalável vontade de não deixar em absoluto afrouxar o digno controle de minha razão. E, no entanto, vi-O, finalmente, finalmente! Ele esteve aqui comigo, nesta sala; visitou-me inesperadamente e todavia de há muito esperado. (Mann, 2015, p. 261).

O encontro de há muito esperado com o demônio é-nos narrado pelo próprio Leverkühn, através de uma carta que cai no poder de seu amigo Zeitblom. A narrativa do encontro, do diálogo de Adrian com Mefistófeles, compreende trinta páginas, um dos capítulos mais extensos da obra.

Em torno de quatro anos se passaram desde o momento em que fora infectado pela sífilis, e Leverkühn se encontra na Itália em férias, hospedado em uma casa de família. Após uma severa crise de enxaqueca, está sozinho em seus aposentos a ler uma obra de Kierkegaard sobre Don Giovanni de Mozart, quando é acometido por uma sensação intensa de frio e percebe não estar mais sozinho.

No primeiro trecho da conversa, Adrian tenta convencer-se de que está alucinando, que o demônio apenas repete aspectos que estão armazenados em seu cérebro, ao que o demônio contesta:

“Mas tu não ignoras quem sou, ora essa! Não deverias insistir em fingir que não esperaste a minha visita há muito tempo. Sabes tão bem como eu que nossa relação carece, afinal de contas, de troca de opiniões” (Mann, 2015, p. 265).

O que vem fazer o demônio junto a Adrian? Esclarecer alguns pontos no trato que já fizeram: quando Adrian deixa-se seduzir pela prostituta que o avisou, de antemão, da sua doença, ele aceita o pacto demoníaco. Para o diabo, a bactéria da doença tem um efeito benéfico no cérebro: torna o hospedeiro genial e é isto o que vem garantir para Adrian: vinte e quatro anos de “tempo genial”. Findo este prazo, Mefistófeles virá cobrar a sua parte do pacto, ou seja, a vida e, afinal, a alma de Leverkühn que irá se encaminhar ao inferno.

O diálogo travado entre os dois concentra-se na questão da genialidade e da ligação desta com as influências demoníacas:

Dá uma olhada nos cadernos de esboços de Beethoven! Lá, nenhuma concepção temática permanece intacta, tal como Deus a forneceu. É alterada e acrescenta-se na margem: *Meilleur*. Nesse *meilleur*, por enquanto nada entusiasmático, expressa-se a falta de confiança na inspiração divina e pouca referência a ela. Uma inspiração deveras deleitosa, fascinante, indubitável, férvida; uma inspiração que faz com que o passo estanque e tropece, com que sublimes tremores percorram da cabeça aos pés o ente agraciado e lhe arranquem dos olhos uma torrente de lágrimas de felicidade – não, tal inspiração não é possível com Deus, que abandona demasiado trabalho ao intelecto. É possível unicamente com o Diabo, o verdadeiro senhor do entusiasmo. (Mann, 2015, p. 277).

A ideia do conhecimento como um elemento a conduzir para a perdição. Por isso, Lúcifer afirma em outro trecho: “O artista é irmão do criminoso e do demente” (Mann, 2015, p. 276). E mais ainda, a genialidade só é possível pela atuação direta do demônio, uma doença criativa, propiciadora do gênio, “capaz de cavalgar por cima de quaisquer obstáculos, saltando em audaciosa ebriedade de

rochedo, agrada mais à vida do que a saúde que se arrasta a pé” (Mann, 2015, p. 282).

Leverkühn chega a cogitar se não conseguiria salvar sua alma, logrando ao demônio, como o caso de Fausto na obra de Goethe. Lúcifer o desencoraja afirmando não ver neste homem a capacidade de se diminuir diante da culpa, ou, no caso de Adrian, de, mesmo sabendo-se culpado, de abandonar-se ao desespero, ele, tão orgulhoso e tão contestador. De acordo com o Demônio, são estes tipos, os especuladores, que mais atraem as hordas demoníacas.

A oferta, um período de intensa e genial produção, vinte e quatro anos, além da dedicação exclusiva à música – Leverkühn nunca poderá se apaixonar, ou vir a amar qualquer pessoa. Depois, o inferno.

E no que consistiria o inferno, quer saber o especulador Leverkühn.

Lúcifer não se furta de responder, mas adianta que:

A gente pode empregar e fabricar muitas palavras, mas todas elas são apenas substitutivos; fazem as vezes de nomes que não existem; não lhes cabe pretender designar o que é totalmente impossível definir e qualificar por meio de palavras. A volúpia secreta, a segurança do Inferno, consiste justamente no fato de ele ser indefinível e conservar-se impenetrável às tentativas da língua; consiste no fato de ele se limitar a existir sem que seja possível delatá-lo aos jornais, publicar qualquer coisa a seu respeito ou submetê-lo de algum modo ao conhecimento crítico. Denominações tais como ‘subterrâneo’, ‘porão’, ‘muros espessos’, ‘ausência de ruídos’, ‘olvido’, ‘desesperança’, não passam de fracos símbolos e, meu prezado amigo, convém, portanto, que se contente com symbolis quem quiser falar do Inferno, uma vez que lá se acaba tudo – não só a palavra indicadora, mas tudo, tudo, simplesmente! (Mann , 2015, p. 285).

O inferno é indescritível e impensável, mas não insuportável, conforme Lúcifer: “No fundo, o Inferno será apenas uma continuação da tua vida excêntrica” (Mann, 2015, p. 287).

De certa maneira, para um homem como Adrian, a vida normal era impossível. Durante toda a narrativa, ele é descrito como alguém inteligente demais, em quase tudo alheio com exceção do seu interesse pela música. As pessoas não o interessam, os amores são esporádicos e não exatamente amores. Conveniências, melhor dizendo. A única exceção seria a dedicação a um sobrinho, já anos depois do pacto firmado, mas que lhe é tirado pela doença: o menino falece devido a uma meningite violenta.

Pouco depois, fecha-se o ciclo dos vinte e quatro anos e ele, antes de se perder em um torpor estuprificador – provavelmente, causado pela sífilis, apresenta a sua última obra: “Lamentação do Doutor Fausto”. Nas palavras do narrador, “a lamentação do filho do Inferno, a lamentação humana e divina que, partindo do indivíduo, mas ampliando-se cada vez mais e, em certo sentido, apoderando-se do cosmo, há de ser a mais horrenda que jamais tenha sido entoada na terra” (Mann, 2015, p. 563).

Um *De profundis*, um contraponto à *Nona Sinfonia* de Beethoven que, conforme diz Leverkühn ao amigo e futuro narrador de sua história, durante o suplício de seu sobrinho, não deveria existir, ou seja, o bom, a alegria, a esperança que enche os corações de quem porventura ouça a obra magna de Beethoven são engodos e deveriam ser obliterados.

A Lamentação do Doutor Fausto é também a da Alemanha destruída e prestes a perder a Guerra no ano de 1945, quando Zeitblom começa a escrever a trágica história de seu amigo, já falecido.

Para o narrador, sua pátria paga, já em 1945, e continuará a pagar por haver desprezado a razão, renegado a verdade e mergulhado no “... culto vulgar e extasiado de uma mitologia de cordel” (Mann, 2015, p. 207). O narrador se refere aqui a toda a ideologia nazista capaz de torcer “genuínos valores antigos, familiares, fiéis, intrinsecamente alemães, à base dos quais sabujos e mentirosos nos prepararam um filtro intoxicante, suscetível a alienar os sentidos” (Mann, 2015, p. 207).

Esta guerra perdida equivale à perda dos valores preconizados por Goethe, autor do primeiro Fausto, do primeiro herói moderno, um crente nas capacidades humanas de evoluir a partir do uso da ciência e do saber. Goethe, ele mesmo, um sujeito mais interessado em um mundo global supranacional para quem “o alemão deve absorver o mundo a fim de poder agir sobre ele”, citação destacada por Thomas Mann em um ensaio (Mann, 2011, p. 105). O sentido desta absorção não deveria passar pela guerra, pela eliminação. Goethe certamente pensava na transformação e integração da Alemanha à Europa e não em uma Europa alemã, como nos diz Serenus Zeitblom em um trecho de Doutor Fausto.

Mas é neste sentido que a Alemanha nazista caminhou e arrasou todo o continente europeu. Como explicar tal movimento? A nação teria sido levada ao desvario e conduzida ao desastre por forças diabólicas?

Na visão do autor Thomas Mann, sim. Em um ensaio intitulado *A Alemanha e os alemães*, de 1945, Mann diz textualmente: “Não existem duas Alemanhas, uma boa e uma má, mas apenas uma, uma boa que foi corrompida por astúcia do demônio” (Mann, 2016, p. 178). E este demônio poderia ser resumido à figura de Hitler, um tipo que o autor alemão denomina em outro ensaio de “um desastre”, “este homem que nunca aprendeu nada, que nunca quis aprender nada por certa arrogância obstinada, que não é dotado de nenhuma habilidade técnica ou física, ao contrário da maior parte dos homens” (Mann, 2016, p. 143), mas que tem “uma eloquência que arrasta as massas, ainda que de qualidade ínfima, transformada em mero instrumento histérico e histriônico com o qual vai remexendo na ferida do povo, cativando-o com a profecia de uma grandeza saída das cinzas, atordoando-o com promessas, convertendo o sofrimento nacional em veículo para a sua glória, a sua ascensão a alturas fantásticas ao poder absoluto e sobre compensações inauditas” (Mann, 2016, p. 143).

O Partido Nacional Socialista e Hitler seriam assim catalizadores de uma tendência alemã ao demoníaco, segundo Mann. De todas as formas, não seria tal explicação algo simplista e simplória? Uma forma de dirimir a culpa de uma nação conivente?

Não parece ser o caso. Neste livro, o mais político da carreira de romancista do autor Thomas Mann, ele mesmo levado ao exílio pelo regime nazista, o autor coloca na voz de seu narrador a vergonha coletiva do povo alemão:

Chamem de possibilidades tenebrosas da natureza humana em geral o que se manifestou – resta, no entanto, que homens alemães, às dezenas, às centenas de milhares perpetraram o que faz a humanidade estremecer de horror, e tudo o que jamais tenha levado uma existência alemã há de ser doravante objeto do asco e paradigma do mal. (Mann, 2015, p. 559).

Quando Lúcifer se apresenta a Adrian, ele diz-se genuinamente alemão, além de entendido em música e, sim, de teologia. Para o autor, uma das falhas da obra de Goethe foi excluir a música, pois seria esta uma das maiores habilidades do povo alemão: “Os alemães ofereceram ao Ocidente, se não a música mais bela e mais facilitadora dos laços sociais, pelo menos a música mais profunda e notável, o que lhes valeu fama e reconhecimento em toda a parte” (Mann, 2016, p. 160). Para ele, a música é a “arte mais distante da realidade e a mais passional ao mesmo tempo, abstração e misticismo” (Mann, 2016, p. 159). Assim, era necessário que este Fausto fosse músico.

Ao compor a sua última obra, um *De profundis*, Adrian Leverkühn deseja contrapor a alegria, a esperança da Nona Sinfonia de Beethoven. Na verdade, deseja obliterá-la apresentando o seu oposto, ou seja, a profunda tristeza, o desalento completo “... o lamento de Deus em face da perdição de seu mundo; esse lamento que se assemelha a um aflito ‘Eu não queria isso’ do Criador” (Mann, 2015, p. 569).

O *Doutor Fausto* é uma obra profundamente perturbadora e lúgubre, composta em um período terrível. Para seu autor, Thomas Mann, tanto Adrian Leverkühn brilhante filho desta nação que foi também a de Goethe, de Schopenhauer e de Nietzsche, como a própria Alemanha, fizeram um pacto demoníaco com o objetivo de conquistar o mundo. A lamentação de Fausto é também a de toda a nação prestes ao colapso total. Naquele momento, para o autor, não há futuro para a Alemanha. Por esta razão, a frase que fecha esta história é tão terrível: “Que Deus tenha misericórdia de vossa pobre alma, meu amigo, minha pátria!” (Mann, 2015, p. 591).

Considerações Finais

Ao comparar o tratamento dado às duas figuras principais da obra de Thomas Mann, Adrian Leverkühn e seu Mefistófeles, percebe-se uma evolução relacionada às questões psicológicas em ambos quando comparados aos seus equivalentes na obra de Goethe.

Enquanto o Fausto deste é um homem de certa forma torturado pelo desejo de evolução pessoal, mas com um pensamento voltado ao coletivo, Adrian é um homem frio, intelectualmente brilhante, mas incapaz de envolver-se emocionalmente, mesmo antes de firmado o pacto demoníaco. Há nele uma ambição, um desejo de aprimorar seus talentos na música e talvez aí a mesma sede do Fausto da obra goethiana: um aproximar-se ao divino. No entanto, na obra de Mann, a personagem paga pela sua excessiva soberba, mas não sem antes atingir os píncaros da genialidade artística. Fazendo alusão aos mitos gregos, tão caros a Goethe, Adrian se assemelha a Ícaro: ousa voar alto demais e acaba abatido, ou como Euforion, o filho de Fausto com Helena de Tróia: paga-se com a vida os arroubos geniais.

A figura do demônio também evolui consideravelmente; enquanto que, na obra de Goethe, Mefistófeles é quase ingênuo, além de irônico, certa representação de alguém muito conhecedor

da natureza humana e divina, pelo fato de haver estado sempre entre os humanos, muito mais próximo que Deus, aliás, um tipo que Fausto trata com proximidade, permitindo-se até zombarias, o demônio de Mann é mais circunspecto, além de tremendamente bem preparado, capaz de manter com o músico Adrian uma conversação de experto. Ele mesmo diz: “Não, meu caro, sem dúvida alguma, sou musical” (Mann, 2105, p. 282). E, no final do tempo de duração estabelecido pelo pacto, vem efetivamente buscar o que foi acordado, esta é a impressão que fica da leitura da obra: não se trata de um demônio passível de ser logrado, como na história original, como na história de Goethe. No mundo em que vive Adrian Leverkühn, na Alemanha do século XX, já não há mais espaço para a redenção.

Se na obra de Goethe não nos parece haver personagens conceituais como o pensavam Deleuze e Guattari, parece-nos menos evidente afirmar o mesmo em relação aos personagens de Thomas Mann.

É-nos difícil delimitar a dimensão do mapa conceitual do autor: há a questão da genialidade – é intrínseca a alguns seres humanos, ou nos é inculcada? A presença demoníaca realmente existiria fora do delírio da doença? O que é o demoníaco: algo inerente ao ser humano, como defendia Goethe, ou algo maléfico e prejudicial? Ou talvez se trate apenas de uma questão de dosagem e, se assim, quem poderia definir o exagero?

Há também a questão do demoníaco em caráter mais amplo, coletivo, nacional: o nazismo alemão foi uma espécie de loucura, de possessão demoníaca, como parece defender Mann? Pode-se curar uma nação e impedi-la de voltar a mergulhar no desvario? Pode haver redenção?

Talvez Mann não crie conceitos filosóficos originais e tal o desqualifique como criador de personagens conceituais pelo enfoque de Deleuze e Guattari, mas parece-nos que o autor consegue revisitar os mitos do pacto fáustico tornando-o muito mais perturbador do que jamais tenha sido, esta ideia antiga de que

apenas o demoníaco pode nos colocar em contato com verdades desconhecidas. O divino nos impediria este acesso, conforme a Bíblia cristã, para nos poupar. Por que necessitaríamos dessa proteção? O que há de terrível no saber? Para Mann, há o risco da loucura, um desvario destrutivo. Mas há antes o apogeu, “um tempo genial”.

Também nos parece que Thomas Mann foi capaz de criar uma obra que permanece com o leitor e o incita a pensar sobre todos estes pontos que tocam o indivíduo e além: retrata a sua visão de sua pátria, a Alemanha, tentando compreender o que ali se passou e, de certa maneira, admitindo não poder apresentar mais que uma visão parcial, incompleta. Por isso, a admissão do demoníaco. Parece-nos que neste termo ficou condensado tudo o que não pode ser explicado. Como diz o demônio em Doutor Fausto, o Inferno é onde termina tudo.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. 11^a. Ed. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução: Paulo Bezerra. 4^a. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução Carlos Sússekind... [et al.]. 2^a. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos - 1942 - 1978*. Volume I. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.
- _____. *História da Literatura Ocidental*, volume II. São Paulo: Leya, 2011.

COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo: O Diabo como a sombra de Deus na história*. Tradução Luca Albuquerque. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DURAND, Gilbert. *Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica*. Palestra pronunciada na Universidade de Grenoble II e publicada em *Recherches et Travaux: L'Imaginaire*. Univ. Grenoble II, Bulletin 15, 1977. Tradução do Professor Doutor José de Paula Carvalho (EDA- FEUSP) com a colaboração do Professor Denis B. Badia (Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Mackensie).

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre literatura*. Organização e tradução Pedro Sússekind. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

_____. *Fausto: uma Tragédia* – Primeira Parte. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. *Fausto: uma Tragédia* – Segunda Parte. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2015.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

MANN, Thomas. *Um Percurso Político: Da Primeira Guerra Mundial ao Exílio Americano*. Tradução Teresa Seruya, Gilda Lopes Encarnação e Sara Seruya. Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

_____. *O Escritor e sua missão: Goethe, Dostoiévski, Ibsen e outros*. Tradução Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução Herbert Caro. 1ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MONNEYRON, Frédéric. *Mitos y literatura*. Tradução de Emílio Bernini. 1ª. Ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004.

VIERNE, Simone. *Mitocrítica e Mitanálise*. In: Íris, no. 13, p. 43-56.

Ficção científica e fabulação maquínica

*Fernando Silva e Silva*¹

*André Araújo*²

Introdução³

Nossa contemporaneidade é marcada por uma infinidade de crises: ecológica, política, econômica, subjetiva. O slogan que afirma "não há alternativas" sufoca nossa realidade, a ponto de podermos incluir no rol de crises uma ainda mais profunda: vivemos sob o regime de uma crise da imaginação. O que nos aguarda? Mais do mesmo. Uma falta incapacitante de imaginação que nos impede de criar, cultivar ou manter alternativas aos modos de vida majoritários atuais, os quais se revelam cada vez mais destrutivos. Esse sentimento de falta de alternativas, de “cancelamento do futuro”, Mark Fisher (2009) chamou de realismo capitalista. Essa forma de subjetivação, que limita o horizonte do possível à forma político-econômica da democracia liberal capitalista, pode ser resumida no elegante slogan “é mais

¹ Doutorando no Programa de pós-graduação em filosofia da PUCRS; Mestre em Estudos da Linguagem (PPGLET/UFRGS). Pesquisador associado à APPH. E-mail: fernandosilva@gmail.com.

² Mestre em Comunicação e Informação (PPGCOM-FABICO/UFRGS). Doutorando em Comunicação e Informação (PPGCOM-FABICO/UFRGS). E-mail: andrecsaraujo@gmail.com.

³ Uma primeira versão deste texto foi apresentada no VI Colóquio Sul de Literatura Comparada em outubro de 2017 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Aspectos deste trabalho foram desenvolvidos ao longo do curso *Futuros Presentes*, oferecido na Associação de Pesquisas e Práticas em Humanidades (APPH) pelos autores em outubro/novembro de 2017.

fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” (p. 1)⁴. A tirada, por certo, não é potente apenas por sua construção frasal sagaz. Com efeito, nos últimos anos a ficção está repleta de figurações de fins do mundo, seja na forma de literatura, cinema, seriados, histórias em quadrinhos etc. em que mundos são destruídos repetidas vezes. No entanto, o que seria um mundo, e o que dirá uma Terra, pós- ou extra-capitalista parece ainda, em grande parte, exceder nosso poder conjunto de fabulação.

Fisher aponta que sofremos de uma anestesia crescente em relação aos horrores do mundo, não (apenas) porque já teríamos nos acostumado às mortes, tragédias e massacres que nele ocorrem, mas porque permitimos que nos impusessem e, na verdade, reproduzimos inconscientemente, o “fim da história” (Fukuyama, 1992). Esta é a concepção de que a democracia liberal e o capitalismo globalizado são as melhores formas de organização humana imagináveis, basta aperfeiçoá-las (nos humildes limites do factível), todo o resto, a *terra incognita* das possibilidades sociais, políticas, econômicas e subjetivas, vê-se vetado. Parece que “sem uma alternativa crível e coerente ao capitalismo, o realismo capitalista continuará a reinar sobre o inconsciente político-econômico” (Fisher, 2009, p. 78).

Apesar da aparente intensificação dessa devastação mental na atualidade, o diagnóstico do esvaimento de nossas capacidades criadoras no que diz respeito aos nossos modos de vida não é propriamente novo. No final dos anos 80 do século passado, Félix Guattari sentencia: “os modos de vida humanos individuais e coletivos evoluem no sentido de uma progressiva deterioração” (2001, p. 7), na medida em que o capitalismo infiltra-se “no seio dos mais inconscientes estratos subjetivos” (p. 33). A forma de subjetivação capitalista “é ativamente, laboriosamente, fabricada por múltiplos atores locais que, juntos, seguram, retêm, mantêm conexões, dispositivos, operações de tradução” (Stengers; Pignarre,

⁴ Todas as citações foram traduzidas pelos autores.

p. 45-46). Isto é, aquilo que chamamos aqui de falta de imaginação coletiva é meticulosamente produzido, consciente e inconscientemente, através de séries de agenciamentos de todo tipo.

Queremos falar aqui em máquinas de subjetivação capitalista, pensando nas formas do maquinismo em Deleuze e Guattari, não para denunciá-las, mas para apontar algumas formas de intervenção em seus fluxos e funcionamentos. Mais especificamente, nos interessa explorar como máquinas literárias são capazes de produzir tais intervenções.

Ao abordar a obra de Franz Kafka, Gilles Deleuze e Guattari (2014 [1975]) propõem que os textos do ficcionista tcheco sejam compreendidos como “máquinas de escrita”. Segundo eles, um romance, para além de seu caráter interpretativo ou simbólico, tem a capacidade de agir diretamente na formação maquinica da realidade. Um texto literário não existe – meramente – como representação, em uma esfera ontologicamente separada de outras entidades como árvores, partidos políticos ou furacões. Trata-se de uma máquina entre outras máquinas, cujo funcionamento diz respeito à distribuição, organização, acoplamento e desacoplamento maquinicos. Para os filósofos, escrever teria uma dupla função: a de traduzir tudo em agenciamentos e, em seguida, desfazê-los. E ambos os gestos seriam o mesmo.

Tomando esse entendimento da máquina de escrita, que preferimos chamar de máquina literária, como ponto de partida, este trabalho volta-se especificamente para o caráter maquinico de certas obras de ficção científica dos últimos 50 anos. Os textos de que nos ocupamos parecem estar justamente engajados em fazer e desfazer certos tipos de territórios existenciais. Um tipo de literatura aberta a experimentar especulativamente quais os possíveis arranjos que podem emergir a partir da dissolução e reorganização de antigas fronteiras, entre humanos e as várias formas do não-humano, vida e não-vida, indivíduo e sociedade, ciência e outras produções de verdade, natureza e cultura.

Devido a sua tradição de experimentação com formas subjetivas, espaciais e temporais, a ficção científica é historicamente um espaço fértil para esse tipo de fabulação, ainda que, certamente, também seja frequentemente um espaço de repetição de estereótipos e de formas narrativas modernas. Diversos autores, apenas nos atendo a um recorte anglófono, como Jeff Vander Meer, Octavia Butler, Kim Stanley Robinson, Margaret Atwood, Paolo Bacigalupi e Ursula Le Guin, autoconscientes do poder do texto literário em afetar as formas coletivas de organização, produziram e têm produzido obras em confronto explícito com o estado das coisas, sem, no entanto, recorrer ao estilo denunciata que podem adotar certas formas realistas.

Neste trabalho, primeiramente, apresentamos de que se trata a concepção maquínica do texto literário. Em seguida, apontamos o caráter peculiar de certa ficção científica contemporânea e seu potencial em fazer-nos vislumbrar outros modos de existência. Finalmente, nos focamos na produção literária de alguns autores estado-unidenses, em sua maioria ainda vivos, e analisamos suas contribuições para, a partir de sua escrita, refazer aquilo que tomamos como dado.

1. A máquina literária

Há um truísmo no livro de Deleuze e Guattari⁵ sobre Kafka: “A escrita tem essa dupla função: transcrever em agenciamentos, desmontar os agenciamentos. Os dois são um só” (2014 [1975], p.87). Esse é um ponto importante da conceituação de literatura na obra desses autores. É estabelecida por definição uma relação entre o escrever e operações de agenciamento que mantêm ainda outras relações de transcrição/desmonte com outros agenciamentos. Para D+G, nunca se escreve num vácuo, estamos sempre inscritos em grandes regimes discursivos e corporais que a escrita consegue, de

⁵ Doravante D+G.

alguma forma, organizar e desfazer. É possível entender o ato de escrever, na perspectiva de D+G, como um agenciamento de agenciamentos, como uma multiplicidade de funções e termos heterogêneos que alcançam uma unidade apenas funcional, jamais estrutural ou totalizadora. O texto, o romance, o conto, a novela, são agenciamentos que produzem um funcionamento específico de linhas de força presentes nas mais diversas manifestações da realidade. Um agenciamento literário é muito mais uma questão de diagramar e fazer funcionar essas linhas do que efetivamente representar uma dada realidade exterior. É, mais do que qualquer coisa, uma máquina.

Em *Proust e os signos* (2010 [1964]) Deleuze afirma categoricamente: “a *Recherche* não é apenas um instrumento de que Proust se serve ao mesmo tempo em que o fabrica. É também um instrumento para os outros, e cujo uso eles devem aprender. [...] E não apenas um instrumento: a *Recherche* é uma máquina” (2010 [1964], p. 134). Uma máquina de aprendizado, diz Deleuze, que coloca em relação toda uma constelação de signos (mundanos, de amizade, de amor, de arte) que o leitor precisa se confrontar para apreender seu funcionamento. Para Deleuze, o problema da obra de arte não é de sentido, mas de funcionamento (2010 [1964], p. 137). Deixar de lado o que “significa” hermeneuticamente um determinado conjunto de signos e perguntar-se como esse texto funciona, que tipo de efeitos produz, como age concretamente.

Por que uma máquina? Pelo simples fato de que a obra de arte, assim compreendida, é essencialmente produtora: produtora de certas verdades. Ninguém mais do que Proust insistiu no seguinte ponto: a verdade é produzida e produzida por ordens de máquinas que funcionam em nós, extraída a partir de nossas impressões, aprofundada em nossa vida, manifestada em uma obra. (...) O lembrar e o criar nada mais são do que dois aspectos da mesma produção - o 'interpretar', o 'decifrar', o 'traduzir' constituem o próprio processo de produção. É por ser produção que a obra de arte não coloca um problema particular de sentido,

mas de uso. Mesmo o pensar deve ser produzido no pensamento (2010 [1964], p. 138-139).

O único significado do agenciamento literário, para Deleuze, é que ele funciona. Mas funciona como? Ora, uma máquina literária não é mais que um diagrama de funcionamento de termos e funções heterogêneas, uma dupla articulação entre regimes de signos e regimes de corpos. Há uma infinidade de possíveis transcrições de linhas de força presentes na realidade, mas para funcionar enquanto unidade é preciso um tipo específico de articulação, uma função maquinaica do escrever. Podemos agora talvez colocar a questão em dois níveis: um primeiro, de que um romance ou um texto é um agenciamento funcional, e de que há um diagrama que articula esse funcionamento, sua máquina abstrata. A escrita desse ponto de vista é uma prática que está sempre em diálogo com outros agenciamentos como forma de conectar, acoplar, montar ou especular possíveis devires. A questão é: qual a consistência maquinaica desse agenciamento, qual o diagrama que o articula, como que essa máquina se mantém de pé?

É preciso destacar que, para D+G, escrever é um fluxo entre outros fluxos, uma máquina entre outras máquinas. Levi Bryant (2015), usa como exemplo uma rocha entendida como máquina. Ela possui suas propriedades materiais, é uma máquina corporal. Entretanto, assume diferentes usos quando acoplada com outras máquinas: pode tornar-se um peso de papel quando acoplada a uma máquina-escritório, um instrumento de escrita em outra associação, uma arma em outra e até mesmo objeto de ciência. Tudo depende do modo como cada uma dessas máquinas “compõe peça” com outras máquinas, sejam elas da natureza que forem, para funcionar de determinada maneira. Uma rocha, algo material e rígido, pode ser acoplada a máquinas expressivas, máquinas políticas, máquinas guerreiras, que não necessariamente são da mesma ordem ontológica dessa pedra, mas que possibilitam que tal máquina-rocha funcione.

Assim, as máquinas possuem diversos potenciais, delimitados pelos usos nas quais estão agenciadas. Por isso Guattari (2012, p. 44) afirma que não devemos nos perguntar “o que é” essa máquina, mas sim “como” e “com quem” ela está funcionando em determinada situação. E esse funcionamento está sempre relacionado com quais máquinas determinado elemento está acoplado naquele momento. Como afirma Bryant,

as máquinas devem ser entendidas nos termos de suas operações, a transformação de *inputs* que fluem através delas, produzindo uma variedade de diferentes tipos de *outputs*. Visto que as máquinas operam em fluxo, elas necessitam ser compreendidas como trans-corpóreas, ou interativamente relacionadas com outras máquinas através de fluxos de informação, matéria e materiais que recebem de outras entidades. (2015, p. 9)

Podemos compreender que o modo de abordar romances como máquinas é sempre a partir das associações que elas atualizam, e diferenciar de que forma atuam nessas associações. Não se trata de uma dimensão de representação, mas sim de um verdadeiro “escrever com”. Como D+G identificam na obra de Kafka, a transcrição do agenciamento jurídico em seus textos alcançava um tal grau de desterritorialização que assumia todo um novo funcionamento cujo diagrama invadia o próprio agenciamento jurídico do qual foi originado. O absurdo da máquina kafkiana vaza para dentro do fluxo jurídico e o transforma. Por isso que não devemos nos prender numa perspectiva hermenêutica ou em buscar o significado ‘verdadeiro’ de um romance. Uma máquina jamais é redutível a uma característica central, mas sua conceituação pressupõe justamente uma cartografia de associações para compreender de que forma ela opera. Essa cartografia diz respeito a quais agenciamentos estão ali presentes e o modo como a máquina abstrata desse romance os faz funcionar em conjunção com agenciamentos a ela exterior.

Por isso trabalhamos a possibilidade de tratar a ficção científica como uma máquina literária produtora de mundos. O escrever-com da ficção científica refere-se a uma gama de agenciamentos presentes na realidade que em geral referem-se a questões cujo domínio foi (de maneira própria aos modernos) delimitado como das ditas ciências duras. A guinada maquínica da ficção científica é justamente traduzir especulativamente tais agenciamentos, a partir de seu caráter futurístico. A questão maquínica da ficção científica é: o que acontece se eu acoplar esses agenciamentos díspares, presentes no mundo, e levar o seu funcionamento conjunto ao limite? O resultado de tal máquina é sempre a produção de um novo mundo, um mundo possível cujos contornos são gerados a partir dessa fabulação que trabalha no futuro sempre através do presente. Assim como Kafka, as máquinas produtoras de mundos possíveis da ficção científica não deixam de vazar a sua especulação para os arranjos maquínicos que conformam nosso mundo atual, tornando a sua rigidez ideologicamente construída em um espaço poroso, esburacado.

Em uma chave muito semelhante ao modo como viemos tratando a questão da condição atual do mundo em que nos encontramos, Eugene Thacker lança uma provocação: “Quando o mundo enquanto tal manifesta-se cataclismicamente na forma de um desastre, como interpretamos ou damos significado ao mundo?” (2011, sp). Apesar da precisão do diagnóstico de Thacker no que concerne à forma do desastre cataclísmico, sua percepção acerca do 'dar sentido' ou 'interpretar' o mundo esbarra num limite bastante óbvio. Não se trata de interpretar um mundo à beira do colapso, mas sim de agir sobre ele através de ficções que reorganizem as linhas de força – tanto corporais quanto enunciativas – que o levaram a tal ponto. Um texto, um romance, não interpretam ou dão sentido ao mundo, mas sim produzem novos mundos no interior da catástrofe iminente. Tal é a concepção maquínica da literatura vista sob o ponto de vista de D+G.

Maurizio Lazzarato em sua revisão do conceito de máquina, expõe de maneira bastante didática essa relação que um romance propõe entre dimensões materiais e semióticas, obedecendo a divisão dos agenciamentos entre expressivos e de conteúdo.

A máquina é imediatamente um agenciamento material e semiótico, atual e virtual. Por um lado, antes de ser uma técnica, a máquina é diagramática, isto é, habitada por diagramas, planos e equações. Por outro lado, na máquina há dimensões 'visíveis, sincrônicas' (o agenciamento dos componentes, planos, equações), mas também há dimensões virtuais, diacrônicas, uma vez que ela se situa na interseção de uma série de máquinas do passado e de uma infinidade de máquinas por vir. (2014, p. 73)

Essa divisão em quatro dimensões é determinante na concepção da máquina literária, como material e semiótica, atual e virtual. Sua dimensão material diz respeito ao fato de que um romance é um fato material que age concretamente na relação com outras entidades. Da mesma forma, a escrita produz um tipo de tradução das dinâmicas semióticas presentes em qualquer outra máquina, aquilo a que Guattari refere-se como seu “ser formal” (2012). Não há um só agenciamento que exista enquanto matéria bruta, deslocado de uma semiótica (seja ela significante ou humana, como a linguagem verbal, seja ela assignificante, como planos e equações). Essa tradução do material em semiótico operada pela escrita inaugura um espaço paradoxal, ou ao menos de pressuposição recíproca: o material se traduz em semiótico e o semiótico se faz material. Dupla-captura. Ao mesmo tempo, temos o aspecto atualizado da máquina literária, sua ambientação espacial e temporal, sua trama e personagens, os dispositivos estilísticos. Entretanto, como vimos, essa dimensão atual sempre tende a um aspecto mais profundo, que é a sua consistência maquínica, seu diagrama, que faz com que tais elementos funcionem em conjunto. Há uma função diagramática, sempre virtual, que faz com que os elementos díspares se conjuguem

funcionalmente. A questão é que, seja num romance, seja num furacão, esse diagrama virtual está sempre presente. Não há uma distinção entre os diagramas axiomáticos atualizados pelo capitalismo e os diagramas especulativos de um romance. Sua distinção, de fato, é o modo como se atualizam e como operam na configuração da realidade. Do ponto de vista da forma, operam na mesma dimensão semiótica. Tal é a potência maquínica do romance: sua formação abstrata é rigorosamente igual ao mundo que nos circunda.

Ao abordar a ficção como fabulação maquínica, devemos nos perguntar: quais as linhas que estão agindo de forma a erigir uma máquina; quais operações tal máquina é capaz de atualizar; e quais associações está produzindo com os agenciamentos a ela exteriores. Para D+G, uma obra literária sempre erige uma máquina de escrita, que se efetiva escrevendo, em conjunto, com corpos e expressões, máquina e linguagem. Como afirmam,

como se escrever não fosse também uma máquina, como se ela não fosse um ato, independente da publicação. Como se a máquina de escrita não fosse também uma máquina, ora presa nas máquinas capitalistas, burocráticas ou fascistas, ora traçando uma linha revolucionária modesta. (...) a máquina literária de expressão é capaz de adiantar e precipitar os conteúdos em condições que, bom grado ou malgrado, concernirão uma coletividade inteira. Antilirismo: 'agarrar o mundo' para fazê-lo fugir, em lugar de fugir a ele próprio, ou de acariciá-lo. (2014, p. 109)

A máquina literária de expressão é capaz de adiantar ou precipitar os conteúdos que concernirão uma coletividade inteira, afirmam D+G. É disso que vínhamos discutindo, o fato de talvez encontrar na ficção científica uma máquina literária capaz de reorganizar ou redistribuir, através de sua expressividade, linhas de força e conteúdos materiais presentes na realidade cataclísmica. Se o mundo se encontra à beira do colapso, é preciso de uma ferramenta capaz de intervir especulativamente sobre os modos de reorganização dessa catástrofe. Não há como pensar o mundo que

não a partir de um território, e as máquinas literárias da ficção científica apontam para a construção de tais territórios existenciais.

Amitav Gosh se pergunta se a ficção científica estaria melhor equipada para tratar das questões do aquecimento global, em detrimento da ficção literária realista. Sua resposta é não; que a “mudança climática resiste à ficção científica” (GOSH, 2016, sp), especialmente pelo fato de que na ficção científica testemunharíamos “um ‘outro’ mundo imaginado separado do nosso” (GOSH, 2016, sp), onde o aquecimento global seria um fato concreto de nossa realidade, impossível de fugir através de ficções imaginadas. Gosh parece apontar para a necessidade de um realismo ao tratar do aquecimento global, posicionar nossa imaginação como representação da sua dura realidade. Ora, se levarmos o maquinismo de D+G a sério, é apenas através da criação de novos mundos nesse mundo, um abraço do mundo para fazê-lo fugir, que a literatura poderia funcionar. Nossa hipótese é que a ficção científica não foge do mundo; pelo contrário, o abraça para além de um realismo capitalista, um realismo do acontecido. Preferimos compreendê-la, diferentemente de Gosh e nos aproximando da perspectiva de Mackenzie Wark (2015), como uma alternativa ao realismo burguês e tradicional, mas como um *realismo do possível*. Atravessado pela perspectiva das máquinas de escrita, devemos entender este realismo do possível não como ligado ao irreal, mas sim como fabulatório ou um realismo do virtual, isto é, como elaboramos a seguir, um diagrama de linhas de forças diversas.

2. A ficção científica como máquina de fazer mundo(s)

A ficção científica, enquanto gênero de ficção, pode abarcar uma gama muito variada de manifestações. Tanto em termos de forma narrativa, quanto em suas diferentes temáticas ou mesmo seus aparentes posicionamentos políticos, cada obra classificada sob a etiqueta ficção científica pode ser extremamente única. Por

isso, usar esse nome e tentar fazer afirmações gerais sobre esse gênero pode ser um risco. Nesse sentido, nesta seção arriscaremos algumas afirmações gerais sobre o que a ficção científica pode ser, ainda que muitas vezes, em suas atualizações, ela não performe esse potencial.

Steven Shaviro sustenta que “[a] ficção científica é sempre escrita no futuro; conceitualmente, se não gramaticalmente” (Shaviro, 2003, p. xi), isto é, apesar das diversas formas textuais que pode tomar, esse gênero sempre se ocupa de alguma configuração de futuro. O seu papel não é propriamente de prever o futuro, ainda que com frequência alguns desses textos sejam prescientes de uma maneira impressionante, mas sim de apresentar “os acontecimentos em sua potencialidade, o que é algo mais vasto e mais misterioso – mais perturbadoramente OUTRO – do que qualquer atualização final pode vir a ser” (Shaviro, 2003, p. xi). Sendo assim, ainda que a ficção científica se passe conceitualmente no futuro, sua matéria bruta é sempre o presente, ou melhor, o diferente, o variante, o outramente, do presente. Ela “conjura as forças invisíveis à nossa volta – tecnológicas, sociais, econômicas, afetivas e políticas – que nos circundam. Ela torna essas forças visíveis e palpáveis e nos deixa cara a cara com elas, por mais assustadoras e desagradáveis que possam ser” (Shaviro, 2003, p. xi).

Em outras palavras, a ficção científica está o tempo todo jogando com diagramas. Deleuze, em *Diferença e repetição*, diz que o livro de filosofia deve ser em parte como uma espécie de ficção científica, de onde é possível retirar, inesgotavelmente, novos aqui e agora. Essa fonte de espacialidades e temporalidades é a condição da “criação louca de conceitos” (2000 [1968], p. 3). Conceitos esses redistribuídos e redistribuintes no contato com esses aqui e agora. Nos interessa, exatamente, essa criação louca de diferentes aqui e agora, que fazem da ficção científica, na contrapartida do que diz Deleuze, uma ficção que é uma espécie de filosofia.

Existe uma tendência na ficção científica que Ursula Le Guin caracteriza como extrapolativa, referindo-se a um processo de identificação de tendências já presentes numa dada formação social e o seu desenvolvimento ficcional em um futuro previsto. É o que Fredric Jameson, de sua parte, chama de “projeção imaginativa” (2005). Ela, de certa forma, restringiria a imaginação política de futuros possíveis aos contornos já bem delimitados da formação social da qual a ficção se originou. Não nos interessa tanto esse processo de projeção, mas sim um traço característico de alguma ficção científica que realiza aquilo a que Gabriel Tarde, sociólogo francês do século XIX e um dos principais intercessores filosóficos de Deleuze, chamou de “a faculdade de dizer ‘se’”: “Dizer ‘se’ é o não-existente concebido, é o audacioso salto do espírito, sua emancipação fora do real, do presente, do passado, do futuro, no racional e no inteligível. Toda a metafísica está em germe nesse monossílabo” (Tarde, 2007, p. 196).

Tarde, ele próprio um autor de ficção científica, jamais dissocia um fato concreto de uma dimensão virtual. Há uma carga de possível em toda atualização, do ponto de vista de que há uma infinidade de reais que deixaram de ser para que uma determinada coisa existisse (sua teoria dos “abortos”). Esses possíveis não realizados não apenas forçam sua influência sobre uma existência real como também se constituem como uma espécie de potência de realização. É na especulação desses possíveis, na resistência em realizar “essas infrutíferas tentativas de ver nos fatos apenas fatos, na realidade apenas ela mesma [...] afastando absolutamente a ideia de virtualidade, esvaziando os possíveis.” (Tarde, 2007, p. 200), que reside o dispositivo metafísico do dizer “se”. A ficção científica aqui assume um papel de dispositivo para o exame desses possíveis, dessa reserva potencial do realizado através da criação de fatos futuros e de mundos possíveis. Se concordamos com Tarde de que “poderíamos ter tido outros passados que não tivemos; e a afirmação desses passados hipotéticos, necessários sob condição, faz parte integrante de nossa definição” (Tarde, 2007, p. 201), podemos

ampliar essa sua definição e dizer que da mesma forma podemos ter outros futuros que não aqueles que se apresentam a nós de forma óbvia a partir da extrapolação. É preciso, a partir da faculdade de dizer “se”, criar futuros hipotéticos, conflitantes com o estado de coisas atual, para que esses fatos futuros produzam sua pressão enquanto virtualidade em nosso presente.

Essa visão acerca dos potenciais da ficção científica vai ao encontro de uma concepção pragmática da filosofia. Mais do que uma elaboração simbólica ou representacional, a ficção científica pode vir a servir como uma “ferramenta de construção” do real tal como William James (outro importante intercessor do pensamento de Deleuze) concebia o seu empirismo radical (Lapoujade, 2017, p. 15). James compreende que “aquilo que realmente existe não são as coisas feitas, mas as coisas se fazendo” (James, 2008, p. 117), ou seja, há uma compreensão processual da realidade onde os feixes de relações que compõem a existência estão sempre em processo de atualização. Com Tarde, podemos pensar que as possibilidades de composição temporárias desses feixes podem ser articuladas a partir da criação hipotética de fatos futuros. É preciso olhar para a realidade e agir sobre sua composição para especular mundos possíveis. Como afirma David Lapoujade sobre a obra de William James, “o indeterminado ou o virtual é, pois, o centro de nossa prática. Não temos apenas necessidade de confiar em nós mesmos, temos também necessidade de acreditar no mundo que se apresenta para nós” (Lapoujade, 2017, p. 87), acreditar nesse mundo como um mundo que nos produz um choque de exterioridade mas que de forma alguma está pronto. O mundo é dado, mas não bloqueado, ele nos convida a intervir por sobre ele a partir de suas virtualidades, “é preciso, ainda, que esse dado contenha algo possível, e que esse possível, como diz James, ultrapasse o real; de modo que não se trata mais de estar ‘no’ mundo, mas de agir ‘com’ ele para novamente fazer parte dele” (Lapoujade, 2017, p. 87).

É sob essa perspectiva que concebemos a potência filosófica da ficção científica, no sentido da especulação e criação de mundos

possíveis que agem concretamente na formação de nosso mundo atual. Essa posição implica, necessariamente, numa atitude de crença no mundo, tal como discutida por pragmáticos como James e C.S. Peirce, no sentido de uma atitude imaginativa de criação de mundos possíveis a partir de suas virtualidades. “Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos” nos diz Deleuze, “ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos” (Deleuze, 2013 [1990], p. 222). Não seria, talvez, a competência filosófica da ficção científica justamente criar esses novos espaços-tempos como acontecimentos?

Não se trata, apenas, de levar narrativamente nossos coletivos, tais quais, às suas aparentes consequências lógicas, a partir da permanência, expansão ou intensificação dos estados atuais (ainda que muitas obras do gênero o façam). Fazê-lo seria criar expressões puras desta ou daquela forma de organização social atual. Pelo contrário, esse gênero de textos possibilita a exploração de tendências menores, de linhas de fuga quase invisíveis, de forças enterradas sob estratos aparentemente eternos e fixos. Nesse aspecto, ela funciona menos como uma arqueologia do futuro, como sugere Frederic Jameson (2005), do que como uma do presente. Ao desenhar essa cartografia, ressaltando certas velocidades que atuam quase imperceptivelmente na composição do presente, a obra de ficção científica produz diagramas que nos abrem para o virtual, para outros territórios. A partir desses pontos é possível começar a delimitar de que ficção científica estamos falando, pois, evidentemente, muita daquilo que é produzido dentro do gênero da ficção científica não parece desempenhar esse potencial maquínico que viemos descrevendo nesta seção e na anterior.

Os mundos abertos por esse jogo de espacialidades e temporalidades é crucial, mas, além disso, a ficção científica enquanto máquina diagramática também nos abre para outras formas de subjetividade. Como coloca Ursula Le Guin: “para algumas pessoas, apenas outras pessoas são interessantes.

Algumas pessoas realmente não se importam com árvores ou peixes ou estrelas ou como trabalham os engenheiros ou por que o céu é azul; elas são exclusivamente antropocêntricas” (Le Guin, 2005, p. 5). Não se trata aqui apenas de uma acusação quanto a um gosto pessoal. Como aponta Bruno Latour (2001 e 2011), para nós, os modernos, entre Natureza e Cultura há uma barreira quase intransponível. Quando algo cruza de um lado a outro, essa passagem é vista como um progresso da razão; mais Natureza dominada, um Homem mais livre de suas amarras mundanas. No entanto, “a ficção científica não é exclusivamente antropocêntrica”, suas histórias mais ousadas frequentemente excedem ou mesmo ignoram essa fronteira, pois a ficção científica “inclui outros seres. Ela pode ser sobre a relação entre pessoas – o grande objeto da ficção realista – mas ela pode ser sobre a relação entre uma pessoa e outra coisa, outro tipo de ser” (Le Guin, 2005, p. 5). Este outro tipo de ser pode ser tanto os múltiplos produtos de nossa fantasia, alienígenas, monstros, andróides, quanto aqueles que estão sempre ao nosso lado, plantas, animais, fungos, agora postos em evidência, levados em conta.

Vivemos em tempos únicos, ainda que não saibamos bem nomeá-los, em que as mudanças climáticas nos obrigam a abrir diálogos com quem nem reconhecíamos como interlocutores. A capacidade da ficção científica em desenhar diagramas a partir do presente possibilita colocar na forma da ficção mundos até agora desconhecidos, pois “viver em um tempo de catástrofe planetária tem início, assim, com uma prática ao mesmo tempo humilde e difícil: perceber os mundos ao nosso redor” (Tsing; Swanso; Gab; Bubandt, 2017, p. m7). Por isso, ao falarmos de novos mundos, trata-se menos de Vênus, Marte ou Alpha Centauri, do que de descobrir outras maneiras de conhecer e se relacionar com mundos extra-modernos e não-humanos. Como modernos, somos herdeiros de figuras que preconizam o excepcionalismo humano e a passividade da natureza, que apenas aguarda o contato com os humanos para dar-lhe forma. “As práticas de fazer paisagens que

seguiram dessas novas figuras imaginaram o mundo como um espaço repleto de entidades autônomas e tipos separáveis que poderiam ser facilmente alinhados a fantasias capitalistas de crescimento sem fim a partir do trabalho alienado” (Tsing; Swanso; Gab; Bubandt, 2017, p. m6).

Essa forma de criar paisagens, de se relacionar com humanos e não-humanos não poderia deixar, é claro, de despontar em nossa maneira de contar histórias. O humano extraordinário, geralmente um homem, realiza uma jornada e, ao fim, derrota alguma figuração do Outro em combate. Le Guin resume essa maneira de contar história da seguinte forma:

o Heroi decretou [...], primeiro, que a forma correta da narrativa é a de uma flecha ou lança, iniciando aqui e indo direito para lá e TUM! atingindo seu alvo (que cai morto); segundo, que a preocupação central da narrativa, incluindo do romance, é o conflito; e terceiro, que a história não é boa se ele não está nele. (LE GUIN, 1986, sp.)

No entanto, para a autora “o romance é um tipo de história fundamentalmente não heroico” (Le Guin, 1986, sp.). Ela deseja mostrar que esse tipo de narrativa, apesar de predominante entre nós, não é a única maneira de contar histórias. Assim, ela desenvolve, ecoando pesquisas sobre a evolução humana, uma teoria da ficção que se baseia nos coletores e coletoras do tradicional par caçadores e coletores. Ela afirma: “eu até mesmo diria que a forma natural, correta e adequada do romance deve ser a de um saco, uma bolsa. Um livro guarda palavras. Palavras guardam coisas. Elas produzem significados” (Le Guin, 1986, sp.). A história como uma forma de coleta e não como o triunfo do caçador é algo atípico. No gênero da ficção científica, as viagens de um aventureiro e a afirmação de seu heroísmo através de provas de força são a tradição. Entretanto, há também uma linha de fuga no gênero produzida por essa possibilidade de promover o

encontro constante com o radicalmente outro que faz da ficção científica também o gênero dos diálogos inusitados.

3. Fabular a terra

Nesta seção, apresentamos alguns aspectos da ficção de quatro autores da ficção científica estado-unidense, a saber, Kim Stanley Robinson, Octavia Butler, Ursula K. Le Guin e Jeff VanderMeer. O objetivo não é trazer nenhuma análise exaustiva. Pelo contrário, pretendemos apenas indicar de que maneiras esses autores se engajam na tarefa de fabular novos mundos, novas terras para novos povos.

O conceito e a temática da fabulação, Deleuze herda de Henri Bergson. Para Bergson, a fabulação é um traço evolutivo do ser humano, o qual, por ser dotado de intelecto, já não possuiria puro instinto. Assim, o instinto é substituído pela função fabulativa (Burke, 2015, p. 40-42), a qual rege práticas individuais e sociais que excedem as funções intelectuais e buscam a conservação do indivíduo e dos laços sociais. Para Bergson, o intelecto produz individualização e a fabulação é a maneira de impedir que o sujeito se desligue da sociedade. Por isso, ela subjaz, por exemplo, na origem das religiões (Bergson, 2002, p. 198-199).

Para Deleuze, a problemática também está inerentemente ligada a produção de um povo (Deleuze, 1990, p. 172, p. 235). Fabular é estar no processo de criar um povo, produzir intercessores. Devemos ter em conta, porém, que o povo de que fala o filósofo já está atravessado por toda a reflexão desenvolvida a respeito em sua obra, em especial com Guattari em *Mil platôs*. Se entendermos que *Mil platôs* “é uma exploração sistemática e enciclopédica das multiplicidades que povoam o sem-fundo e uma tentativa de repertoriar a infinita variedade de seus modos de agenciamento” (Lapoujade, 2015, p. 192), podemos aproximar suas ambições da ficção científica a qual damos destaque aqui, em que

também “só se trata de populações, de povoamentos, dos múltiplos tipos de multiplicidade” (Lapoujade, 2015, p. 192).

As várias perguntas que Lapoujade identifica em *Mil platôs*, “como a terra se povoa? Quais são os modos de povoamento da terra? [...] E o que dizer das populações humanas? Como elas constituem povos, tribos, hordas, exércitos, Estados, cidades?” (Lapoujade, 2015, p. 192) etc., são narrativamente respondidas, em uma forma particular e não em seu funcionamento maquínico por certo, pelos escritores nas obras que abordamos aqui. Essas respostas singulares dão visibilidade, no entanto, à composição maquínica das terras e dos povos e abrem os agenciamentos presentes a suas potencialidades.

Kim Stanley Robinson, dentre os autores que destacamos aqui, é quem se engaja de maneira mais literal e direta na missão de buscar uma nova Terra. Sua trilogia de Marte, *Marte vermelho* (1993), *Marte verde* (1994) e *Marte azul* (1996), inicia com 100 viajantes em uma missão espacial internacional em direção ao planeta vermelho com o objetivo de estudar possibilidades de exploração e colonização. Na Terra de então, assim como na nossa, os problemas ecológicos abundam e agravam-se: subida do nível dos mares, secas, falta de alimento, superpopulação e o domínio econômico e militar exercido por mega multinacionais. Sendo assim, Marte mostra-se como mais uma fronteira à qual é possível estender os modos de produção capitalistas de modo a manter ativo o Capitalismo Mundial Integrado (Guattari, 2001), agora elevado ao nível do sistema solar. No entanto, para a surpresa da maioria dos tripulantes da missão e para o desgosto de seus mandantes na Terra, uma vez em Marte, o processo colonizador de terraformação, isto é, fazer de Marte outra Terra, é contraefetuado por um processo de areoformação, em que os terráqueos, de pouco a pouco e sutilmente, tornam-se marcianos, isto é, um povo totalmente novo.

Ao aterrissar em Marte, a primeira descoberta da tripulação é a ausência total de vida que aquele lugar impõe, uma anti-Terra. No entanto, os membros da missão não se colocam imediatamente

a converter Marte para os modos humanos de existência. Não que alguns deles não o queiram, mas a negociação, política, mas também científica e espiritual, se apresenta incontornavelmente. Alguns desejam engajar-se em um projeto de terraformação mais rápido e generalizado, outros desejam ser cuidadosos e realizar pequenas ações cumulativas, alguns poucos ainda desejam deixar Marte intocado. Antes mesmo de construir a base de operações, logo após pisar no planeta pela primeira vez, os muitos cientistas entram em um debate sobre que arquitetura deveriam usar, se faria sentido reproduzir as estruturas da vida moderna na Terra, que separam lazer, trabalho e intimidade com rigorosas fronteiras. Desse ponto em diante, tudo estará aberto ao questionamento em Marte. Como aponta McKenzie Wark, a trilogia de Robinson ocupa-se da “questão prática de como várias ideologias superam o atrito do trabalho coletivo. Não é uma história de aquisição e conquista de um indivíduo. É uma história sobre esforços coletivos” (Wark, 2015, sp). As forças governamentais e empresariais na Terra ficarão insatisfeitas com esse desvio que a missão sofre e através de múltiplas estratégias, envio massivo de migrantes, ocupação militar, tentarão retomar o propósito original da expedição ao planeta, a terraformação.

A trilogia de Robinson torna visível para nós que terraformar é mais do que reproduzir a atmosfera e a biosfera terrestres, sua fauna e flora e seu céu azul. Terraformar, em sentido forte, envolveria repetir, ao nível das três ecologias guattarianas, nosso modo contemporâneo de habitar a Terra. Dessa maneira, uma vez abertas as linhas de força da aeroformação, “o problema [...] é a invenção de formas de organização e crença para um mundo pós-burguês” (Wark, 2015, sp). Pode não ser impossível habitar Marte como se habitava a Terra, mas certamente, para os personagens de Robinson ao menos, é indesejável. “A ambição de Robinson é a invenção de uma gramática que possa vir após aquela do realismo capitalista” (Wark, 2015, sp). A areofania é a arte da atenção desenvolvida por

uma das tripulantes da missão a Marte, Hiroko Ai. Uma botanista na Terra, seu papel é trazer a agricultura terrestre para a estrela vermelha. O que ela faz, porém, é tentar compor com Marte, seguir os fluxos daquela terra, como os nômades em *Mil Platôs*, e estar à escuta de suas manifestações, alerta e respeitosa à paisagem (ROBINSON, 1993, p. 156). Cabe pensar, como complemento à nomadologia de D+G, constituinte de sua geofilosofia, que geofania é necessária para estarmos atentos e compreensivos, neste momento crítico, às manifestações da Terra.

A ficção de Octavia Butler traz as contradições da formação de uma Nova Terra, diferentemente de Kim Stanley Robinson, para o interior de nosso planeta. Se na trilogia de Robinson observamos um processo de terraformação de Marte, na trilogia *Xenogenesis* ou *Lilith's Brood* (Butler, 2007 [1987-1989]) o processo maquínico é de uma *xenoformação* da Terra, uma transformação profunda tanto em seu ambiente quanto em seus habitantes a partir do contato com uma figura do *absolutamente outro*, uma raça alienígena.

Em *Xenogenesis*, após um cataclismo nuclear devastar a Terra, uma raça de alienígenas chamados Oankali resgata alguns dos últimos humanos remanescentes e os deixa em animação suspensa por mais de duzentos em cinquenta anos em sua nave, estacionada na órbita do planeta. Tal resgate nos é revelado como uma estratégia de fusão de espécies: os Oankali têm a capacidade de tornar a Terra novamente habitável, desde que os humanos e sua raça se reproduzam de forma a gerar uma nova espécie.

Discute-se na obra de Butler sobre os desmandos do colonialismo, quais os limites de uma certa identidade ou o que caracteriza a constituição de uma espécie, uma cultura ou uma sociedade. Para além dos conflitos óbvios entre humanos e Oankali, há uma disputa epistemológica profunda em suas perspectivas. Os Oankali são mercadores de genes, sua constituição como espécie é baseada na ideia de metamorfose: para os oankali, perdurar é se transformar. No espectro oposto, os humanos

compreendem que perdurar enquanto espécie é permanecer o mesmo, imperativo esse expresso pela constante recusa de fusão dos humanos através do refrão “Eu não quero ser transformado” (Butler, 2007, p. 76) – ainda que essa recusa da transformação implique na obliteração total de sua espécie pela incapacidade de viver na Terra deteriorada pelo cataclismo radioativo.

A dinâmica entre identidade e diferença e o modo como essas disputas de força são negociadas, pendendo para diferentes lados em diferentes momentos, é o percurso pelo qual Octavia Butler maquinicamente constrói a gênese de sua Nova Terra. De acordo com Donna Haraway (1989), a ficção de Octavia Butler é uma *survival fiction*, uma ficção de sobrevivência, pois a criação de uma nova espécie não surge de um processo limpo e puro, mas sim de disputas e negociações muitas vezes violentas e motivadas por interesses específicos. Como Haraway destaca, “As origens são precisamente aquilo a que o povo de Butler não tem acesso. As comunidades de Butler são agenciadas a partir dos genocídios da história, não enraizadas nas fantasias de raízes naturais e origens recuperadas” (Haraway, 1989, sp).

Cada um dos romances abarca uma geração de humanos em contato com os Oankali, desde a primeira humana até a terceira geração de filhos dessa mistura. No primeiro romance, *Dawn* (Butler, 2007), acompanhamos Lilith, a humana escolhida a dedo pelos Oankali para ser sua porta-voz na hibridização das espécies. A escolha não é por acaso: Lilith possui uma predisposição genética a adquirir diferentes tipos de câncer. Ao contrário do que ocorre na espécie humana, onde as alterações celulares que ocorrem em decorrência do câncer são sinônimo de morte e destruição do corpo, para os Oankali essa doença possui um tipo de capacidade para a mutação única. Sendo editores de genes, o câncer não é mortífero, mas sim uma mutação adaptada em favor do organismo, o que significa uma melhoria da espécie Oankali, cujo único propósito é transformar-se para perdurar.

Nem o narrador, nem a narrativa de *Xenogenesis* indicam uma posição fixa ou moralista. Da mesma forma que os humanos resistem à diferença em nome de um império do mesmo, os Oankali apresentam um tipo de alternativa infernal (Stengers, 2009) para os habitantes da Terra: transformem-se, sob nossos termos, ou pereçam. Essa distinção fica muito evidente na cena em que um humano, após ser drogado e induzido a manter relações sexuais com um Ooloi, um tipo de Oankali ao mesmo tempo macho e fêmea, num acesso de raiva ataca o alienígena, apenas para ser assassinado em seguida. Enquanto muitos da comunidade de humanos ficam horrorizados com a perda de seu companheiro, todos são rápidos em concordar: “Ao menos ele morreu como um humano” (BUTLER, 2007, p. 196). A forma-humana, na máquina de Butler, é tão frágil que o mero contato prazeroso com o outro é motivo de uma morte gloriosa em nome do mesmo.

Ainda mais surpreendente é quando descobrimos que a restauração da Terra como um planeta habitável pelos Oankali é apenas temporária: a Terra servirá apenas como um território para que a fusão entre humano e Oankali seja completa, então ela passará a se deteriorar enquanto a nova espécie vaga o universo em busca de novos organismos para enriquecer sua diversidade genética. Essa cosmonomadologia Oankali expressa, de certa forma, um tipo de cuidado distinto com o território, onde a constituição da sobrevivência se dá não por habitar um mundo, mas por “carregar mundos em si mesmos” (Butler, 2007, p. 365). Todos os traços dos planetas e espécies visitados pelos Oankali perduram em sua constituição biológica, para o bem ou para o mal, como marcas de um processo de assimilação negociada (isto é, política) com o outro. Se há um dispositivo maquinico evidente na ficção de Butler, é de que se trata de uma “resistência ao imperativo de recriar a sagrada imagem do mesmo” (Haraway, 1989, sp). Se pensamos em máquinas de produção de mundos, a máquina-Butler é justamente a que expõe os mecanismos violentos porém constitutivos dos processos de encontro com o outro, o

poder criativo e devastador da diferença. Como bem destaca Haraway, “da perspectiva de uma ontologia baseada na mutação, metamorfose e diáspora, restituir uma sagrada imagem original pode ser uma piada ruim” (Haraway, 1989, sp).

Apesar das infinitas matizes que Butler expõe nessa máquina de produção de um mundo possível a partir do contato com o outro, não se pode deixar escapar a cosmologia alternativa que ela propõe na figura dos Oankali. Essa ontologia baseada na mutação, na metamorfose e na diáspora, como Haraway destaca, sempre aponta para a posição central da diferença e da outridade como dispositivo central de abertura para a constituição de um novo mundo, aqui e agora. Nas palavras de Butler, “[q]uando você sentir um conflito, tente seguir a via Oankali. Abraça a diferença” (Butler, 2007, p. 329)

Imaginar novos mundos é a especialidade da ficcionista Ursula Kroeber Le Guin. Filha de Alfred Kroeber, antropólogo, e de Theodora Kracaw, antropóloga e escritora, o contato constante com o conhecimento de coletivos extra-modernos enriqueceu de maneira particular a ficção de Le Guin. Em *A mão esquerda da escuridão* (1969), a autora faz um antropólogo humano visitar o planeta de Gethen para fabular um povo sem sexo definido, que em período reprodutivo pode assumir características fenotípicas tanto masculinas quanto femininas. Alguém que foi pai em uma estação anterior, pode ser mãe alguns anos depois. Esse romance propiciou a partir dos anos 1970 um amplo debate em torno de questões de gênero, pois abriu a imaginação a figurações ainda pouco exploradas do potencial humano no que diz respeito à expressão e experiência de gênero em sociedade.

Em *Os despossuídos* (1974), Le Guin contrapõe dois mundos vizinhos: o planeta Urras, onde em boa parte de sua superfície vive-se uma vida similar ao Ocidente contemporâneo do Norte global, e sua lua Anarres, para onde foram os exilados políticos de Urras após uma tentativa de revolução anarquista. O livro tem o subtítulo de “uma utopia ambígua”, pois nele não se trata de

erguer a imagem de uma sociedade perfeita em denúncia contra uma sociedade vil, mas sim de explorar as potências e limitações de diferentes modos de existência em sociedade. O romance é protagonizado por Shevek, um físico anarresti, e se desenrola em duas narrativas alternadas: nos capítulos ímpares, a história se passa em Urras, enquanto os capítulos pares acontecem em Anarres e em sua maioria no passado, recontando a infância e juventude de Shevek. As duas narrativas encaminham-se para a desilusão do protagonista com os modos de vida tanto de Anarres quanto de Urras, não no sentido de um niilismo ou de uma falta de esperança, mas no sentido de perceber que as formas de organização social sempre encontram dificuldades e percalços em suas realizações práticas. Ainda assim, no final das contas, Shevek opta por permanecer em Anarres e buscar sempre formas mais justas e igualitárias de organização.

No entanto, talvez *Sempre retornando para casa* (1985) seja sua obra mais impressionante em seu exercício fabulatório. Trata-se de um romance singular que trata do povo Kesh, habitantes de vales na Califórnia em um futuro distante, muito depois de aparentes colapsos climáticos e nucleares que deixaram rastros em um território novamente fértil. A peculiaridade desse texto vem de sua divisão em partes alternadas que mobilizam gêneros textuais diferentes. Há um trabalho antropológico sobre os Kesh feito por uma narradora chamada Pandora, fabulado a partir do presente – ela conta a história dos Kesh que “podem vir a ter estado vivendo daqui a muito tempo no norte da Califórnia” (p. i). Há também uma coleção de canções, poemas, contos, receitas, glossários, mitos e imagens de seus muitos objetos particulares, alguns deles comentados por uma Kesh chamada *Little Bear Woman*, uma brincadeira com o nome Ursula. Há também o que se parece mais com uma narrativa tradicional, a história de uma mulher chamada Stone Telling, nascida entre os Kesh, mas filha de um general Condor, uma sociedade que é tudo aquilo que os Kesh não são, patriarcal, hierárquica, bélica, urbana. Através de todos esses

formatos, nos familiarizamos com os Kesh e aprendemos sobre o seu modo de vida organizado em torno da *heyiya-if*, a espiral, que ensina que tudo sempre retorna para casa e depois parte mais uma vez. Como em *Os despossuídos*, o objetivo não é descrever uma utopia, um não-lugar, mas sim um modo de vida possível situado no tempo e no espaço, pois Le Guin vê no modo como as utopias são geralmente escritas uma atitude dogmática e doutrinária que ela deseja evitar (Burns, 2010, p. 137). Seu desejo é mostrar aos leitores que está no humano, também, ser como os Kesh, que é possível ser esse povo, falar essa língua e habitar a região hoje conhecida como Napa Valley de uma forma totalmente outra.

Em último lugar, gostaríamos de destacar o trabalho de Jeff VanderMeer, em especial a sua trilogia *Comando do Sul*, composta pelos romances *Aniquilação*, *Autoridade* e *Aceitação* (2014). O trabalho de VanderMeer nos interessa nessa discussão em especial pelo caráter distinto em relação aos outros autores até aqui trabalhados no que diz respeito ao percurso maquínico de terraformações. Se em Kim Stanley Robinson observamos uma máquina político-científica cujo propósito é acoplar-se a um ambiente nocivo para a vida humana, como no caso de Marte, e torná-lo habitável, no caso de VanderMeer o processo é o oposto: é a própria Terra que passa a tornar-se nociva à existência humana, ela própria entra em um processo de *alienização* ou *xenoformação* que a humanidade observa sem ter uma compreensão do que gerou esse processo. Na trilogia, a Terra aos poucos torna-se *outra*, enquanto os humanos tentam por um duplo processo compreender a forma dessa outridade sem, por eles próprios, entrar nesse devir.

A trilogia de VanderMeer trata de um curioso fenômeno observado no sul do estado da Flórida nos Estados Unidos, onde uma grande área litorânea, chamada de Área X, passa a apresentar comportamentos biológicos e ecológicos bizarros. Uma membrana invisível se forma em torno dessa área e dentro de suas fronteiras nada obedece às leis naturais tal como os humanos as conceberam.

Uma instituição governamental científico-militar é criada para organizar expedições de forma a pesquisar e entender o fenômeno da Área X. Entretanto, tais expedições são sempre fracassadas, com poucos dados sendo retornados da Área X e seus integrantes retornando com comportamentos estranhos e fatalmente morrendo logo após o seu retorno.

O caráter instável da Área X vai se expressando ao longo dos romances, variando de uma espécie de oposto especular da Terra no início, onde o ar é fresco e a presença ambiental humana é inexistente, para uma configuração propriamente alienígena, assimilando os humanos que ali adentram e transformando-os em parte de seu ambiente. A tentativa de “separar” um ambiente puro e natural da Terra e sua contraparte alienígena se mostra infrutífero, pois se descobre que os próprios integrantes que retornam das expedições são espécies de clones produzidos pelo próprio ambiente de forma a assimilar todo o ambiente terrestre sob a lógica da Área X.

Os romances de VanderMeer são comumente caracterizados como parte de uma corrente literária chamada de New Weird, devedores da obra do ficcionista do início do século XX H.P. Lovecraft. A formulação do “horror cósmico” proposta por Lovecraft sem dúvidas encontra eco na obra de VanderMeer: o encontro com algo tão vasto, tão outro, tão alienígena que produz um tipo de “estranhamento cognitivo”, nas palavras de Jameson (2005), violento sob a percepção humana. Porém, enquanto em Lovecraft a experiência desse horror é paralisante e capaz de levar ao cancelamento total das funções cognitivas do sujeito, levando-o a mais pura demência pela total incapacidade de entendimento do fenômeno experimentado, em VanderMeer o horror cósmico assume um caráter bastante distinto.

Não que a Área X possa ser compreendida, pelo contrário: a própria constituição de sua existência é permeada por ordens de incompreensão, da incapacidade de apreensão por padrões humanos tais como os conhecemos agora. Mas essa constituição

impenetrável da “esquisitice” da Área X é utilizada como um dispositivo cognitivo, como uma espécie de gatilho para a transformação: ao contrário de Lovecraft que rejeita o ente alienígena, os personagens de VanderMeer os “aceitam”, tal como é expresso no título do último romance da trilogia. É preciso deixar-se transformar pela presença “alienígena” da Área X, devir outro humano a partir de uma nova configuração ambiental.

VanderMeer não trabalha com uma ideia de Natureza com n maiúsculo, como se houvesse em algum lugar uma formação pura e eterna de leis imutáveis. Ele compreende o ambiente e a ecologia como formações temporárias cujo funcionamento deve ser apreendido como um todo a partir da interação, simbiose e composição. E isso, necessariamente, implica ordens de transformação daquilo que foi acordado como sendo “natural”. A Área X de VanderMeer, longe de ser aquela natureza “lá fora”, se assemelha muito mais ao que Anna Tsing chama de “ecologias baseadas em distúrbios” (2015): formações físico-químico-biológicas cuja emergência é fruto de uma interação entre distintas intervenções, são temporalmente constituídas e tem por fundamento justamente a contingência ambiental.

Com o advento do Antropoceno e a definitiva prova da indissociabilidade entre os domínios que achávamos fundamentalmente separados como natureza e cultura, talvez não haja mais espaço para se pensar em um ambiente ou ecossistema que não seja, por assim dizer, de distúrbio. Isso implica que, da mesma forma como o impacto humano sobre o planeta deve ser reconhecido de maneira determinante, o ambiente também nos define de maneira invariável. A “máquina-Área X” de VanderMeer talvez seja o dispositivo literário mais apropriado para pensar aquilo que Isabelle Stengers definiu como “a intrusão de Gaia” (2009): um tipo de formação numa escala gigantesca e incompreensível que força sua presença sobre nós, querendo ou não. Cabe, nos passos de VanderMeer, deixar-se transformar por sua “esquisitice” para refazer os agenciamentos que nos levaram

até essa impossibilidade de compreensão de forma a, no processo, aprender a compor.

Considerações finais

A ficção científica, em suas manifestações que mapeamos aqui e ainda em muitas outras, possui o poder de nos mobilizar para além do que parece estar em nosso limitado horizonte. Já que a falta de imaginação dentro do regime capitalista “é ativamente, laboriosamente fabricada” (Stengers; Pignarre, p. 45), é preciso interromper sua fabricação. Mais do que isso, é necessário tomar o campo da imaginação como mais uma das ecologias devastadas (Guattari, 2001) pelo avanço do pensamento moderno. Reconhecendo-o como um espaço tomado, podemos entrever os modos de retomada, traduzindo com este termo o inglês *reclaim* a que se referem Isabelle Stengers e Philippe Pignarre: “*Reclaim* é talvez a palavra que faltava a Guattari quando ele falava de ‘reconquista’. Longe da *reconquista*, cruzada contra as forças do mal, essa palavra associa irredutivelmente curar e se reapropriar, reaprender e lutar” (Stengers; Pignarre, 2004, p. 185).

A retomada não é uma batalha, mas sim aprender a constituir e (re)compor territórios de outra natureza. Fazer, como preconizava Deleuze, subir o sem-fundo do pensamento para que novas formas possam diferenciar-se e, assim, elaborar uma nova linguagem, habitar uma nova terra. Precisamos nos “tornar capazes de habitar novamente as zonas de experiência devastadas” (Stengers; Pignarre, 2004, p. 185) pelas formas modernas de habitar o mundo. A máquina literária é capaz de reimaginar essas zonas devastadas, redirecionar seus fluxos materiais de maneiras que jamais imaginamos, ao produzir outros tipos de relações. Esses espaços são ao mesmo tempo passados e futuros presentes. Fantasmas de práticas destrutivas passadas que permanecem entre nós em múltiplas formas, linhas de fuga já indicando outra forma possível para nosso(s) mundo(s).

Referências

- BRYANT, Levi. *Ontocartographies*. Edimburgo: Edimburgh University Press, 2015.
- BURNS, Tony. *Political theory, science fiction, and utopian literature: Ursula K. Le Guin and The dispossessed*. Plymouth: Lexington Books, 2010.
- BUTLER, O. *Lilith's Brood*. New York: Grand Central Publishing, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Minuit, 1990.
- _____. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 2000 [1968].
- _____. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2003 [1964].
- _____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013 [1990].
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka, por uma literatura menor*. São Paulo: Brasiliense, 2014 [1975].
- FISHER, Mark. *Capitalist realism: is there no alternative?*. London: Zero Books, 2009.
- FUKUYAMA, F. *The end of history and the last Man*. New York: Free Press, 1992.
- GHOSH, Amitav. *The Great derangement*. Versão Digital. London: Penguin Books. 2016.
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 2001.
- _____. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- HARAWAY, D. *Primate Visions*. New York/London: Routledge, 1989.
- LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.
- _____. *William James: A construção da experiência*. São Paulo: N-1, 2017.

LATOUR, B. *A esperança de Pandora*: São Paulo: Edusc, 2001.

_____. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2011.

LAZZARATTO, M. *Signos, Máquinas, Subjetividades*. São Paulo: N-1, 2014.

LE GUIN, U. K. *Introduction*. IN: *A fisherman of the inland sea: stories*. New York: Harper Collins, 2005, pp. 1-12.

_____. *The carrier bag theory of fiction*. 1986. Disponível em: <https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/works/leguin/carrier-bag.htm>. Visitado em: 10/09/2017.

STENGERS, I. *Au temps des catastrophes: résister à la barbarie qui vient*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2009.

STENGERS, I.; PIGNARRE, P. *La sorcellerie capitaliste*. Paris: la Découverte, 2004.

TARDE, Gabriel. *Monadologia e sociologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

THACKER, E. *In the dust of this planet*. Zero Books, 2011.

TSING, A. *The Mushroom at the end of the world*. Princeton: Princeton University Press, 2015.

TSING, A.; SWANSON, H.; GAN, E.; BUBANDT, N. (eds.). *Arts of living on a damaged planet*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2017.

VANDERMEER, J. *Comando sul*. (Trilogia). São Paulo: Intrínseca, 2014.

WARK, M. *Molecular Red*. Versão Digital. London: Verso Books, 2015.

Parte II
As artes do devir

Por um engajamento menor - potências de um teatro extemporâneo

Ana Helena Amarante¹

Nosso cansado contemporâneo assume as cores de um *déjà vu*. Tudo parece chegar à sensibilidade como uma cena reeditada. A maior novidade é já apanhada, compreendida e organizada numa determinada distribuição de fatos arquivados. É preciso dizer que a engrenagem capitalista não só produz a novidade velha – já que há sempre outra que chega para ser consumida – mas também trabalha na produção de uma sensibilidade consumidora de um conjunto de clichês, novidades voláteis, modos conservadores que solicitam uma mesma reação, uma mesma resposta – um reconhecimento. Essa sensibilidade cansada que já entulhou seus poros faz parte dessa mesma engrenagem que precisa neutralizar a novidade para funcionar. Precisa, portanto, de nossa colaboração, isto é, de nosso desencanto.

Tudo parece já ter sido dito, escrito, vivido. Nossa capacidade recognitiva, aquela que é apenas capaz de reconhecer, vive uma espécie de êxtase de saturação. Tudo é reconhecível numa operação máxima de redundâncias. O encanto tornou-se um artigo de luxo com estreito prazo de validade.

¹ Psicóloga, Doutora em Filosofia, Diretora do Grupo de Pesquisa e Experimentação Teatral *Das Duas Outras*.

Para que nossa capacidade de reconhecimento seja eficiente é necessária a crença que a pressupõe, isto é, a de que reconhecer é reagir ao que já se conhece, identificando a *re-apresentação* do que já é conhecido. Eis o esquema da imagem moral do pensamento, fundado na crença de que pensar resulta de uma concordância de faculdades capazes dessa operação recognitiva. Nessa medida, para que se reconheça algo, necessariamente se está dentro de um campo que se re-apresenta. E assim, nada escapa de um sujeito bem fundado (orientado pelo Bem a conduzir-se no caminho da verdade), nem de um mundo que apenas se repete – se *re-apresenta*, mantendo uma identidade com uma suposta primeira apresentação.

A obra deleuziana se interessa pela diferença, por uma repetição que necessariamente se dá diferentemente, e acima de tudo, por uma diferença que escapa do jugo da identidade, do jogo da representação. São *diferenças de diferenças*. Essa fórmula, por assim dizer, trai uma linhagem predominante da história do pensamento, mais do que isto, abala os modos com os quais nos subjetivamos em afinidade com essa linhagem. Ao dizermos isto queremos afirmar que a crítica a essa tradição passa necessariamente pela crítica daquilo de que somos feitos e que criar outros modos de viver depende de outras sensações que não estão disponíveis no mercado. É preciso fabricá-las.

O teatro também pode apresentar uma imagem saturada ou uma imitação estereotipada que apenas reedita os clichês do senso comum e com isso promete diversão. Mas não falamos deste teatro. Destacamos aqui um teatro que em seu fazer mais próprio apresenta alguma coisa que não capturamos; que ainda nos escapa; que ainda se move à nossa revelia. Esse teatro que está vivo é, quem sabe, um dos espaços-tempos privilegiados de nosso cansado contemporâneo, quando, destituídos de nosso costumeiro papel de apenas reconhecermos o mundo, alguma coisa acontece, interrompendo nossas reações sensório-motoras².

² Deleuze, ao falar do cinema clássico, diz que este trabalha com um esquema sensório-motor, de encadeamentos de ação-reação, excitação-resposta. O esquema sensório-motor é o que nos permite

O teatro sobrevive num tempo onde tudo aponta para a imagem capturada, reconhecida. Imagens capturadas na tela, na foto, na rede, mas também a vida humana e suas expressões aparecem como que dentro de imagens. Não há mais corpo espontâneo, diremos num salto exagerado, mas quase exato. O corpo humano conformou-se à captura da imagem. O comportamento, o olhar, os jeitos mais sutis - todos eles cabem e formam uma boa imagem conformada, como se as próprias sensações corporais já nascessem no formato de uma imagem a ser publicada.

A imagem capturada que se refere aqui é justamente uma imagem que apenas reproduz um mundo a ser reconhecido, exigindo apenas essa reação. O teatro pode, certamente, exigir apenas essa precária relação de correspondência. Mas quando não o faz, o que acontece? Que teatro é este capaz de escapar da representação?

A ideia a seguir é tomar um recorte da filosofia deleuziana em um dos textos específicos sobre o teatro³ – *Um manifesto de menos* – destacando alguns conceitos que nos fazem pensar a potência *extemporânea* dessa arte. Vale lembrar que este “sobre o teatro” merece a devida atenção, pois embora seja um texto em que Deleuze tematiza a experiência teatral do dramaturgo Carmelo Bene⁴, ele o faz numa conjugação da filosofia *com* o teatro, assim como quando trabalha *com* o cinema, *com* a pintura, *com* a poesia. Isso afirma um procedimento do próprio pensamento, não mais fundado num sujeito pensante de onde nasceria o pensamento (desde que bem conduzido), mas num pensamento que é forçado,

reconhecer as coisas num conjunto de valores pré-estabelecidos. Já no cinema moderno essas percepções e ações não se encadeiam mais, rompendo com o esquema sensório-motor. Cf. *Imagem Movimento e Imagem Tempo*.

³ *Um manifesto de moins* integra a obra *Superpositions*, Paris: Les Editions de Minuit, 1990, juntamente com o texto Ricardo III de Carmelo Bene. No Brasil, *Um manifesto de menos* está presente em *Sobre o Teatro*, Ed. Zahar, 2010.

⁴ Carmelo Bene (1937-2002), além de dramaturgo, atuava e era cineasta.

afetado por forças exteriores a ele, desmarcando também a noção de uma filosofia reflexiva, que pensa *sobre* outros domínios. Assim também este ensaio que pretende um encontro *com* a filosofia deleuziana e *com* o teatro.

O teatro de Carmelo Bene se vê atravessado de conceitos ao mesmo tempo em que os conceitos se tornam teatrais. Sensações de conceitos e conceitos de sensações, onde o fazer filosófico (criação de conceitos) e o da arte (criação de sensações) estão imbricados. Não é incomum, em comentários sobre a filosofia de Deleuze, o destaque a uma espécie de pensamento teatral presente. Não “sobre o teatro”, mas na própria maneira que essa filosofia se apresenta, como por exemplo, na criação de personagens conceituais ou na deliberada distribuição de “falas” a pensadores que não falaram exatamente determinado texto. Esse procedimento pode aparecer como um modo teatral da filosofia deleuziana. Mas será sobre outro procedimento que nos deteremos aqui, destacando um conceito que ao mesmo tempo interrompe um teatro subjugado à representação e a diferença subjugada à identidade. Este conceito é o de devir-menor. É ele que nos parece o mais *teatral* dos conceitos.

O devir é sempre minoritário. É sempre um processo de minoração que aí está envolvido, uma *involução criadora* que não expressa algo de menos diferenciado, mas uma variação em relação a um modo majoritário. Nesta direção, devir-menor é uma redundância, já que devir é minorar. São sempre relações moleculares que se avizinham e se tornam indiscerníveis e que vão seguindo linhas que fazem fugir as molaridades. É sempre bom lembrar, em tempos tão identitários como os nossos, que embora os modos majoritários ou modelares sejam o homem, o adulto, o branco... ; e que assim teríamos a indicação de que o menor é a mulher, a criança, o negro; quando falamos em devir-menor não estamos falando de minorias que manteriam entidades molares intactas. Daí a indicação que diz que uma mulher também precisa devir-mulher, isto é, trata-se sempre de uma minoração das

entidades molares, mesmo que sejam estas que qualificariam minorias relativas a uma maioria. Quando se fala em minorias em relação a maiorias, fala-se de grupos que, mesmo numericamente maiores, estão subordinados aos critérios que a maioria decide sobre quem pertence ou não às chamadas minorias.

Mas o que queremos aqui destacar é que *devir-menor* sobrepassa essas entidades molares. Em outras palavras, não basta ser mulher, negro ou criança para que estejamos em linhas moleculares que abalam o majoritário, seja na dimensão da vida de alguém, seja numa dimensão de maior amplitude, política e coletiva.

O processo constante do *devir* de todas as coisas perturba o tradicional modo de nos situarmos como sujeitos organizados, num mundo delineado e objetivado por nós. Estamos habituados em nos reconhecermos sob um suposto eixo que nos definiria e a reagirmos ao que dele se diferencia. Apesar de nosso susto com a variação, ela acontece. Independente de todo o controle que empreendemos ao encontro de tantas estratégias biopolíticas, as linhas de variação que abalam o poder desse *hábito* nos carregam para longe dele. Essas linhas de variação são os processos de um *devir* minoritário.

Ainda nos parece que as lutas de muitos movimentos sociais em favor das “minorias” não incluem uma atenção ao *devir*-minoritário, abrindo espaço somente às entidades molares e correndo o risco, sempre muito próximo, de se tornarem demasiadamente identitárias e totalitárias. Como incluir em nossas lutas cotidianas uma *vontade de devir-menor*, um *devir* todo-mundo, como chama Deleuze o processo de variação, onde tornar-se todo-mundo é encontrar uma consciência de minoria enquanto *devir*-universal?

Questão difícil para esses tempos que têm remarcado a posição molar, identitária, entificada, como a expressão de força, ou em termos molares – de *empoderamento*. Questão que não dirigimos somente aos movimentos sociais organizados, mas aos

distintos movimentos que se expressam socialmente, incluindo aí a arte, e em suas modalidades, o teatro.

De que maneira o teatro pode expressar uma consciência minoritária?

Além de outros aspectos, é esse processo que Deleuze flagra no teatro de Carmelo Bene, quando este retira do texto e da encenação determinados elementos de poder, fazendo aparecer uma série de outros elementos que no texto *original* não aparecem, ou são menos importantes, pois Bene utiliza textos de outros autores para realizar esse procedimento, como é o caso de Ricardo III, de Shakespeare. Mas esta retirada ou subtração é uma ação deliberada de fazer aparecer outro conjunto de relações que antes não apareciam e que não poderiam aparecer, já que estavam subjugadas a outras relações de poder. Se antes um rei marcava o elemento de poder do texto e encenação, com a sua subtração outro personagem amplia sua importância, apresentando uma variação que antes não se poderia supor.⁵

Essa operação de subtração não se restringe somente a estas mudanças, pois ao subtrair os elementos de poder é o próprio teatro que também deixa de ser um elemento de poder quando não está envolvido na representação e sim num conjunto de variações que só são possíveis com a subtração operada. Esse teatro, ao não representar os conflitos que reconhecemos e não trabalhar, portanto, num campo de representação e reconhecimento ou reconhecimento correspondentes, expressa uma vontade para além da reação. Trata-se de outro contágio, onde a ação que nasce desse encontro é feita de singularidades impessoais e não mais de identificações com os elementos habituais de poder. Estamos falando de uma espécie de *burburinho de forças* que não respeitam as mesmas coordenadas, sejam elas de um mundo que se representa, sejam de um sujeito capaz de apenas reconhecer este

⁵ Neste trabalho, Carmelo Bene retira os reis e príncipes como representantes do Estado, ampliando o poder de Ricardo e das mulheres.

mundo e um suposto si-mesmo. Essas forças podem criar linhas distintas que irão compor, quem sabe, outras sensações, outros encontros, outras políticas. Ao mesmo tempo podem recair na “unidade despótica”, seja de um eixo centralizador social que já tratará de entificar e endurecer esses processos, normatizando-os, seja de um eu que se pretende soberano que tratará de “ressignificar” tudo que escapa com o brasão de seu reino, o que é, na realidade, a mesma operação. Aqui dividimos, para apenas favorecer uma descrição, o que não é discernível, ou seja, uma distinção entre um campo social normatizador e um sujeito entificado (outras redundâncias).

De qualquer modo, as forças que escapam, no processo de devir que está sempre acontecendo, se engajam em novos processos que minoram os modos majoritários. “É preciso agarrar a oportunidade”⁶, apreendendo esses nascimentos em processos maiores, em políticas, em mudanças que poderão outra vez recair numa entificação molar, numa estratificação. Mas as linhas de variação podem sempre escapar e, desestratificadas, perturbar a falsa soberania das molaridades.

No teatro de Carmelo Bene, com a amputação dos elementos de poder, a ideia majoritária do teatro que seria a de representar os conflitos entre indivíduo e sociedade, representar um personagem, uma cena ou texto, cessa também seu poder. Representar os conflitos existentes encaminha tudo para o esquema representação-reconhecimento, pois os conflitos já estão codificados dentro de um quadro normativo. Não se trata de um teatro popular, nem de vanguarda, nem psicodrama, nem teatro místico ou esteta. Trata-se de um teatro que amplia a crítica para além dos elementos de poder evidentes – rico/pobre,

⁶ “(...) os acontecimentos que não se explicam por um estado de coisas (...) eles se elevam por um instante, e é, este momento que é importante, *é a oportunidade que é preciso agarrar.*” Deleuze, G. *Conversações*, Ed. 34, p. 218 (*Pourparlers*, Les Editions de Minuit, 1990, p. 239) Resposta que Deleuze dá à Toni Negri quando este lhe pergunta, entre outras coisas, qual política pode prolongar na história o esplendor do acontecimento.

burguês/proletário ou outros conflitos já reconhecíveis – para atingir uma variação que perturba os elementos de poder que estão presentes na língua, nos gestos, nos movimentos e num esquema subjacente de questão-resposta, conflito-solução, em outras palavras, representação-reconhecimento.

Um manifesto de menos apresenta Carmelo Bene levando a crítica mais longe que Brecht, já que este, mesmo querendo que os conflitos não fossem representados, ainda desejava que fossem compreendidos, fornecendo elementos para uma solução possível, enquanto Bene rompe com o esquema representativo do conflito-solução. Há nesse texto um privilégio ao menor. É um uso da língua, dos gestos, dos movimentos, minorando o uso maior de cada um desses elementos para fazer aparecer um momento de desencarrilhamento, distorção, pluralidade de forças desobedientes que inventam mundos que não reconhecemos. A própria força política do teatro está em atingir essa zona de uma consciência minoritária.

E é este processo de minoração, de um devir-menor que está presente em toda a filosofia deleuziana, quando esta também retira os elementos de poder de uma filosofia majoritária. Não porque se opõe a uma idéia ou conceito, mas porque libera as forças de uma diferença livre da identidade e do esquema representativo subjacente. Há um privilégio aos processos de diferenciação que existem independentes de nossas vontades controladoras. O devir quebrando ao meio uma vontade ontológica tradicional.

E aí está, a nosso ver, o conceito mais teatral. Porque é justamente este conceito de devir que evoca a transformação incessante de todas as coisas, as máscaras sempre temporárias sem nenhum rosto por trás, o tornar-se ininterrupto de tudo, variação contínua. O teatro pede e celebra as matérias não-formadas, as pré-singularidades, o corpo que não é habitual e que tampouco imita ou representa outro corpo, mas justamente um corpo que se expande para além de suas estratificações, seus códigos, sua organização. Uma fala que deixa entrever a falência de uma língua

que se pretende total, significada, comunicativa. Personagens-vozes e não entidades molares com suas presumidas profundidades.

Mas o cuidado é para não entificar tudo isso, não fazer disso um modelo de teatro ou de vida, não interromper os processos com estratificações abruptas. E se esses elementos aparecem e desaparecem num teatro-menor é porque deixam entrever este trânsito através de um trabalho de despersonalização. Uma pessoa que é uma voz, um corpo que é uma pedra, um olhar que nada quer dizer. Evitando processos de imitação das coisas, processos de representar algo ou alguém, se vai forçosamente entrando em zonas moleculares que, mesmo imbricadas com o que se pensa que é uma pedra ou determinado personagem a atuar, o que acontece é essa vizinhança com alguma matéria sem a espessura necessária para fazer uma correspondência. Ou seja, a atuação de uma personagem não será representar alguém, mas ser alguém que se dissolve de sua primazia molar para levar e deixar-se levar por linhas moleculares, minoritárias, numa espécie de desmembramento daquilo que supostamente se “é”. Mas isto não fica somente aí, na medida em que esta atuação afeta não somente quem experimenta atuando, mas também quem testemunha e vive isto de outra perspectiva.

A ideia, portanto, não é tornar-se *entificadamente* uma personagem qualquer, chegando naquilo que a representaria. Uma mulher, um gato, um pássaro e suas formas reconhecíveis. O teatro-menor não procura a imitação das formas, mas quer encontrar uma mulher, um gato, um pássaro, moleculares. Atingir esse processo que talvez não persista o tempo todo de uma cena, mas que ao invadi-la confunde as regras de um jogo estável, carregando o próprio teatro a encontrar essa “consciência minoritária”.

Mas como se engajar nessa consciência minoritária ou devir-universal? E qual a força do teatro nesta *política menor*? Ou, dito de outra maneira, qual a força política de um *teatro menor*?

Ao chamar essa consciência minoritária de devir-universal entendemos que se trata da condição mesma de todas as coisas e seres, a de estar sempre num processo de minoração, escapando daquilo que os tornava maioria. O que nos torna maioria são as definições molares, as definições identitárias que sempre pretendem assumir uma centralidade de onde tudo se originaria. O devir-universal é esse processo constante de construção de variações que escapam dessas molaridades. Esse é o *tornar-se todo mundo*. Não é, portanto, parecer como todo mundo num exercício de homogeneização – requintada estratégia biopolítica; mas emendar-se a um processo contínuo de diferenciação que atravessa *tudo mundo*.

Não se trata, portanto, de *tomar consciência*. Nem o teatro engajado numa função de conscientização do público. Essa consciência minoritária é atingida não por um processo de esclarecimento. E tampouco há regras ou procedimentos para acessá-la. Não é um ponto a se chegar, é justamente estar no meio, numa espécie de suscetibilidade à transformação. Corre-se sempre o risco de entificarmos esses processos ao falar deles, mas insistimos aqui numa certa distração de um si mesmo (unidade despótica) dando passagem para diferenças que escapam e que variam sem fidelidade alguma a esse “eu”. Isto a que chamamos distração é a subtração, à moda de Carmelo Bene. Distrair-se dos elementos de poder para outros elementos crescerem e inventarem outras relações. Não é à toa que muitas estratégias biopolíticas há muito já manejam o perigo da distração.

O teatro exige essa distração e ao mesmo tempo uma atenção a esses processos de minoração. Mesmo que em processos imperceptíveis, o trabalho que envolve o teatro experimenta esse *meio*, esse turbilhão de indefinição das formas, dos gestos, dos modos. A representação não alcança a altura desse meio, já que trabalha com o que já é codificado, enquanto que esse meio pede um descentramento.

O teatro pode favorecer uma experiência de descentramento, quando apresenta, como se disse antes, uma potência de *extemporaneidade*, ou seja, quando ele não está conforme o que o seu tempo acolhe como contemporâneo, quando não há total aderência ao que se convencionou chamar de contemporâneo. Esse conceito nietzscheano parece nos socorrer do redundante contemporâneo. “Ser enteado do tempo e não filho”⁷ talvez seja a luta de um teatro-menor. Estar *fora* do tempo *no* tempo, intervindo radicalmente numa sensibilidade, num modo de sentir que se desgarrar desse contemporâneo cansado e redundante. O extemporâneo invade o tempo contemporâneo também como linhas de minoração que fazem esse contemporâneo enfraquecer seu domínio, daí a invenção de outros mundos.

Assim como outras artes, o teatro dá visibilidade ao imperceptível das forças e elementos moleculares, esta é a potência de um teatro menor. Um teatro que permite que se viva uma molecularização dos afetos, já que os elementos codificados foram subtraídos. Daí a força do teatro de Carmelo Bene. Mas também de Artaud e o teatro da crueldade, de Grotowski e o teatro da pobreza e outros que de alguma maneira investiram na minoração, embora, para Deleuze, Carmelo Bene faça algo bastante distinto de outros pensadores/atuadores do teatro.

O teatro pode trazer ainda para nossos hábitos de apreensão e formatação pela imagem uma recusa de enquadramento. Quando age assim, há sempre algo que sobra de um bom acabamento, de um resultado final, de uma aparição feita para uma boa avaliação. A cada vez que se repete ele é diferente, é um novo encontro, borrado, real e sem correção, como a vida. A proximidade entre público e platéia, a desejada mistura e confusão entre esses modos molares trai a ilusão de controle, na qual assentamos nossas dóceis

⁷ NIETZSCHE, F. *Considerações Extemporâneas* em Col. Os Pensadores, Abril, 1983, p. 73. “(...) a impura mescla e a aproximação do incompatível e do eternamente inconciliável, contra a falsa solda do contemporâneo com sua extemporaneidade; e, afinal, o suposto filho do tempo se mostra apenas como seu enteado”.

subjetividades. O teatro é essa traição. E talvez seja essa a condição de um teatro menor, assim como de uma política menor. A traição dos modos molares, dos códigos, dos conflitos normativos, do representativo exigindo reconhecimento. Trair também uma arte adestrada ou de adestramento, onde basta mover elementos de um bom gosto e de um bom senso para que se tenha a reação adequada – o riso e as palmas na hora certa, a emoção pré-fabricada, a identificação molar obrigatória, a valorização mediada por uma mídia medíocre.

O teatro encontra, nessa direção, o que Deleuze chamou de devir-esquerda⁸, um devir que não se confunde com um partido político ou um governo, mesmo que este se diga de esquerda. O devir-esquerda, como qualquer devir está sempre a fazer fugir as molaridades, a levar mais longe delas, variações que elas não suspeitam. Devir-esquerda como um outro nome para devir-menor, já que o que se vê envolvido nesses dois conceitos é um processo de molecularização que sobrepassa uma unidade despótica, sendo justamente a amplitude de uma “consciência minoritária” que se interessa pelo que está além de um modo individual e, portanto, mais íntima de políticas que poderão sobrepassar essa espessa molaridade.

Um teatro menor é aquele que está envolvido com processos de minoração dos modos majoritários, onde não há finalidade a não ser experimentar um devir-minoritário e daí extrair micropolíticas que interessam a constituição de outras sensibilidades. Sabe-se que isto não se dá com uma operação de conscientização ou fornecimentos de *insights* pessoais, se dá por contágio com alguma coisa que perturba nossos euzinhos particulares.

Grotowski (1933-1999), teórico e diretor de teatro na Polônia, traduzido no mundo inteiro pelas suas experiências; e Eugênio Barba (1936-), diretor de teatro italiano, aluno de

⁸ Cf. *L'abécédaire de G. Deleuze*. Paris, Ed. Montparnasse, 1977.

Grotowski que trabalha posteriormente com o Teatro Antropológico, trocam várias cartas entre 1963 e 1969. Em uma delas, respondendo a Eugênio Barba, Grotowski escreve:

[...] o Sr escreveu dizendo que queria ver os resultados concretos de seu trabalho. Pois bem, permita-me que lhe diga: resultados concretos não se vêem nunca. Os resultados concretos, sobretudo numa arte fugaz como o teatro nascem e morrem num abrir e fechar de olhos, e penso que seja errado ligar-se a eles [...] possui-se de verdade somente aquilo de que se fez experiência, sendo assim, no teatro, daquilo que se sabe e que pode ser verificado no próprio corpo, na própria individualidade concreta e cotidiana.⁹

Aí está uma indicação da força política de um teatro-menor. E esta não deve se tornar uma nova categoria de reconhecimento. O teatro de Carmelo Bene é menor? O de Grotowski? Um teatro de rua que nem sabemos o nome? Subtrair nossa necessidade de categorizar nos levará mais longe.

Um teatro-menor, um devir-menor, uma consciência minoritária, um teatro extemporâneo, não são “resultados concretos”, são experimentações não-comprováveis, mas vivíveis, “nascem e morrem num abrir e fechar de olhos”. Nesses tempos, onde a palavra engajamento tornou-se demasiadamente molar, queremos subtrair desse termo suas bandeiras e identidades, para extrair um *engajamento menor*. Engajamento numa consciência minoritária que não é constante, acessível quando decidimos ou disponível no mercado. Por isso, engajar-se aqui requer apenas o que quer também um teatro *extemporâneo*, conjugar-se ao turbilhão da variação, criando uma *mínima poética* que traça mundos impossíveis.

⁹ BARBA, E. *A terra de cinzas e diamantes. Perspectiva*, 2006.

Diferença deleuziana, uma análise dos contos de Rubem Fonseca

André Natã Mello Botton¹

Pensadores contemporâneos como Stuart Hall, Zygmunt Bauman ou Eric Landowski, para citar apenas alguns, têm se debruçado sobre a questão da identidade. Os três concordam que esse tema, já discutido desde a antiguidade, precisa ser revisto. Hall vai afirmar que o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, ou seja, “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (Hall, 2001, p. 13). No entanto, essa ideia de diferença de identidade já foi discutida por Gilles Deleuze. Toda a teoria a respeito da diferença está presente nos escritos do filósofo francês. Em outras palavras, o que aqueles pensadores estão fazendo está baseado na teoria sobre a diferença deleuziana.

Nesse sentido, relacionar Gilles Deleuze com Rubem Fonseca pode parecer em um primeiro momento algo estranho e diferente daquilo que o filósofo francês fez. No entanto, é justamente essa ideia da “diferença” que irá aproximá-los. Ainda, nessa mesma perspectiva, que relação poderia existir entre um pensador francês com um escritor brasileiro? Como relacionar uma “filosofia do

¹ Mestrando em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. E-mail: andre.botton@acad.pucrs.br

imane” com uma escrita dita, conforme Alfredo Bosi, brutalista? No entanto, é por justamente a filosofia de Deleuze ser da multiplicidade, da forma rizomática, que permite aproximá-los.

Para Bosi (1977), é Rubem Fonseca quem inaugura no Brasil uma literatura brutal, ou um neo-realismo violento. De modo que as personagens possuem equivalências humanas, com os mesmos defeitos e qualidades, diferente do que acontece com outras personagens de autores que geralmente colocam o vilão em um patamar inferior ao investigador. Em Fonseca, o que acontece é o oposto: tanto o protagonista quanto o antagonista possuirão os mesmos defeitos, vícios, problemas que são engendrados por outros problemas que advêm do social. Ou seja, o foco dos contos estaria no grande centro urbano e na violência produzida que exclui e coloca à margem tanto o “mocinho” quanto o “bandido”. Nesse sentido, o autor mineiro vai refletir e representar em seus textos a moralidade que perpassa a sociedade brasileira.

Voltando a Deleuze, pensar a sua ideia de “diferença” é poder relacionar, ou conforme Orlandi (2000), capturar as alianças postas em função de um único propósito. Ou seja, os pontos diferentes, mas que justamente por ser, a diferença, imane” ao ser, que os aproxima e os relaciona, pensando, nesse sentido, uma ideia de relação e de diferença. Por esse ângulo, a discussão e conceituação da “diferença” em Gilles Deleuze far-se-á necessária à medida que pretende, mais adiante, ser aplicada aos contos de Rubem Fonseca. Por isso, não se trata apenas de citá-lo, mas, através do seu pensamento, poder pensar uma realidade social, o caso da violência nas grandes cidades engendrada graças à exclusão social brasileira, representada nos contos *Botando pra quebrar* e *O outro* de Rubem Fonseca, ambos presentes no livro *Feliz Ano Novo*.

A diferença em Deleuze

Investigar um conceito em Gilles Deleuze é desenterrar uma história. Isso se deve muito à sua atuação de professor de História da Literatura, entre 1964 e 1969, na Universidade de Lyon. No entanto, segundo Deleuze, cada filósofo cria um universo conceitual próprio que não deve ser entendido separadamente, mas em relação. Em relação àquilo tudo que já fora pensado e discutido anteriormente. É buscar as “raízes” daquele conceito e a partir disso criar todo um universo conceitual. Com isso, ao definir um conceito, essa tarefa torna-se problematizante e problemática, pois definir é precisar e limitar, em outras palavras, conceituar é problematizar. Contudo, neste ensaio, a tarefa de tentar definir a “diferença” está vinculada à função da filosofia, que, segundo Deleuze, é a de criar conceitos. Nessa perspectiva, a partir da análise de textos do filósofo francês e de seus comentadores é que tentar-se-á mapear a definição de “diferença”. Antes ainda, é preciso dizer que pensar a diferença é afirmar a diferença do ser. Ou seja, estar livre de modelos representacionais, de modo que o maior objetivo de Deleuze foi o de “lutar contra toda forma de moral que invadiu o pensamento; lutar sobretudo contra as ideias de *transcendência* e de *verdade absoluta*.” (Schöpke, 2004, p. 29, grifos da autora).

O parágrafo acima parece incoerente, pois como falar em criação de conceitos e ao mesmo tempo dizer que cada conceito possui uma história? Em *O que é a filosofia?* Gilles Deleuze e Félix Guattari respondem a essa pergunta de forma clara: “cada conceito remete a outros conceitos, não somente em sua história, mas em seu devir ou em suas conexões presentes” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 31), ou seja, na multiplicidade própria do conceito há componentes vindos de outros conceitos. Da mesma forma que o filósofo ao criar o seu conceito se utiliza de elementos outros que já estavam presentes antes da sua criação. Assim, por exemplo, se pode dizer que Deleuze, na sua filosofia, se utiliza do pensamento de Nietzsche ou de Leibniz.

Ao falar em conceito, Deleuze já deixa claro que ele sai de um caos conceitual em direção a uma ordem, diferentemente de um mundo conceitual organizado e ordenado. Por isso que a tentativa de conceituar é tão difícil para Deleuze, pois é colocar ordem no caos primeiro de um conceito, visto que ele é múltiplo. Ou seja,

Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo, etc. Também não há conceito que tenha todos os componentes, já que seria um puro e simples caos: mesmo os pretensos universais, como conceitos últimos, devem sair do caos circunscrevendo um universo que os explica (contemplação, reflexão, comunicação...). Todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes. É por isso que, de Platão a Bergson, encontramos a ideia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário. É apenas sob essa condição que pode sair do caos mental, que não cessa de espreitá-lo, de aderir a ele, para reabsorvê-lo (Deleuze; Guattari, 2010, p. 27).

O conceito é fragmentário, não está organizado, precisa de ordem para sair do caos mental e ser totalizante, sendo, desse modo, um todo fragmentário. Importante destacar é que o conceito se torna totalizante justamente por ser múltiplo e estar fragmentado, pois, dessa forma, consegue abarcar outros componentes. No entanto, precisa da ordem para ser aplicado. Desse modo, pode-se afirmar que a diferença é o princípio da natureza. O que se percebe é que primeiramente há o caos, as coisas sem identidade, o diverso. A ordem, sempre provisória e precária, pois temporal, surgiria logo após esse caos. Nesse sentido é possível pensar a diferença como natureza primeira de todo conceito. Pois não existe conceito simples, apenas múltiplo, com componentes, e partindo deste é que se pode defini-lo.

Pensando a partir disso, pode-se afirmar que a “diferença” em Deleuze é um ato contrário a tudo o que fora escrito até então sobre esse termo. Isso pode ser visto logo nos próprios capítulos de *Diferença e repetição*, quando o filósofo francês critica a filosofia da

diferença escrita desde Aristóteles até Leibniz. Normalmente a diferença é analisada *de* ou *em* alguma coisa, “por trás dela, além dela – mas para sustentá-la, situá-la, delimitá-la e, portanto, dominá-la – coloca-se, com o conceito, a unidade de um gênero que se supõe que ela fracione em espécies (domínio orgânico do conceito aristotélico)” (Foucault, 2005, p. 243), ou seja, a diferença é vista a partir do seu interior, sem extrapolá-lo.

Há diferenças internas que dramatizam uma Ideia antes de representar um objeto. A diferença, aqui, é interior a uma Ideia, se bem que seja exterior ao conceito como representação de objeto. Eis por que a oposição entre Kant e Leibniz parece atenuar-se bastante, na medida em que nos damos conta dos fatores dinâmicos presentes nas duas doutrinas. Se Kant reconhece nas formas da intuição diferenças extrínsecas irredutíveis à ordem dos conceitos, nem por isso tais diferenças deixam de ser “internas”, se bem que não possam ser assinaladas como “intrínsecas” por um entendimento e sejam representáveis apenas em sua relação exterior com o espaço inteiro. Isto quer dizer, conforme certas interpretações neokantianas, que há, pouco a pouco, uma construção dinâmica interna do espaço, construção que deve preceder a “representação” do todo como forma de exterioridade. O elemento desta gênese intensa parece-nos encontrar-se mais na quantidade intensiva que no esquema e relacionar-se mais com as Ideias que com os conceitos do entendimento. Se a ordem espacial das diferenças extrínsecas e a ordem espiritual das diferenças intrínsecas estão, finalmente, em harmonia, como o esquema o testemunha, isto acontece, mais profundamente, graças a este elemento diferencial intensivo, síntese do contínuo no instante, que, sob a forma de uma continua *repetitivo*, engendra (de início, interiormente) o espaço em conformidade com as Ideias (Deleuze, 2000, p. 34, grifo do autor).

Pensar diferenciadamente a diferença seria pensar um puro acontecimento, pois estaria livre de modelos identitários que fecham a multiplicidade de um conceito. Para Deleuze, a partir do pensamento de Nietzsche, a diferença estará sempre relacionada à repetição. No entanto, repetição aqui não é pensada como eterno

retorno sempre da mesma maneira, mas repetição no sentido de as coisas se repetirem de maneira diferente. Pois, não existe identidade como modelo, a identidade é sempre precária e provisória. Ou melhor, a repetição é diferença deslocada.

Todo retorno repete o “mesmo” mundo de diferenças, o “mesmo” mundo de simulacros; é a eterna volta daquilo que não tem princípio nem fim; é a eterna repetição sem finalidade. É a eterna volta da diferença pura... [...] Como diz Deleuze, o único *mesmo* do eterno retorno é o fato de que tudo sempre se repete, mas sempre tudo é novo e diferente (Schöpke, 2004, pp. 126-127).

Assim, justifica-se aquele caos conceitual primeiro, pois não há finalidade, é a diferença pura em si mesma. Mas, a partir do momento que tudo é diferente, na repetição também se fará presente a diferença, pois esta seria o princípio dos seres, ou seja, a repetição da diferença. Desse modo, a diferença estaria no cerne do ser. É importante pensar isso, pois a filosofia de Deleuze é descentrada, mas uma vez que o que está no centro de tudo é a diferença, isso permite pensar que não há um fechamento nesse pensamento, ou, conforme a metáfora de Foucault, a filosofia deleuziana está mais para uma linha reta labiríntica do que para um círculo. Ao contrário do que a filosofia vinha conceituando até então,

[...] as diferenças girariam em torno delas mesmas, o ser se dizendo, da mesma maneira, em todas, o ser não sendo absolutamente a unidade que as guia e as distribui, mas sua repetição como diferenças. Em Deleuze, a univocidade não categórica do ser não vincula diretamente o múltiplo à própria unidade (neutralidade universal do ser ou força expressiva da substância); ela faz jogar o ser como aquilo que se diz repetitivamente da diferença; o ser é o retornar da diferença, sem que haja diferença na maneira de dizer o ser. Este não se distribui absolutamente em regiões: o real não se subordina ao possível; o contingente não se opõe ao necessário (Foucault, 2005, p. 247).

Desse modo é que Deleuze aproxima os conceitos de “diferença” e “repetição”, pois ambos estariam em um constante movimento, uma vez que a essência do movimento é a repetição (cf. Deleuze, 2000, p. 19). Ainda, a partir disso é que o ser é unívoco, pois ele se diz sempre da mesma maneira, sempre na sua diferença. Ou seja, por mais que haja repetição do mesmo modo, o que prevalece é a sua diferença. “Só houve uma proposição ontológica: o Ser é unívoco.” (Deleuze, 2000, p. 44). A partir dessa proposição, dessa visão da univocidade do ser é que Deleuze vai embasar a sua filosofia da diferença, pois,

o essencial na univocidade não é que o Ser se diga num único sentido. É que ele se diga num único sentido *de* todas as suas diferenças individuantes ou modalidades intrínsecas. O Ser é o mesmo para todas estas modalidades, mas estas modalidades não são as mesmas. Ele é “igual” para todas, mas elas mesmas não são iguais. Ele se diz num só sentido de todas, mas elas mesmas não têm o mesmo sentido. É da essência do ser unívoco reportar-se a diferenças individuantes, mas estas diferenças não têm a mesma essência e não variam a essência do ser – como o branco se reporta a intensidades diversas, mas permanece essencialmente o mesmo branco. Não há duas “vias”, como se acreditou no poema de Parmênides, mas uma só “voz” do Ser, que se reporta a todos os seus modos, os mais diversos, os mais variados, os mais diferenciados. O Ser se diz num único sentido de tudo aquilo de que ele se diz, mas aquilo de que ele se diz difere: ele se diz da própria diferença (Deleuze, 2000, p. 44, grifo do autor).

O essencial do ser é a sua diferença. Para Deleuze, não faz sentido a mesmidade, uma vez que a diferença é o princípio do ser. O ser possui uma só “voz”, mas o modo como ele se diz e se representa é variado, por ter em si a diferença, ele se diz, ele se enuncia na multiplicidade. A crítica a Parmênides acontece porque o filósofo de Eleia impede a predicação do ser ao dizer que nada se pode falar a respeito dele a não ser que “o ser é”, ou seja, nada se pode falar a não ser a sua própria existência. Ora, para Deleuze os seres são múltiplos e diferentes, como já fora dito, o ser se diz em

uma só voz e quando o faz diz não à identidade, pois afirma a sua diferença e o devir.

Ao perceber a diferença no cerne do ser, pode-se afirmar que existir é já diferenciar-se, a diferença pura é inacessível aos seres, no entanto, eles se manifestarão na sua diferença. E são essas diferenças as manifestações das diferenças das personagens de Rubem Fonseca que serão analisadas neste trabalho. Uma vez que o ser se manifesta na diferença, a singularidade das personagens de Fonseca também se manifesta dentro de singularidades livres e nômades. Deleuze, ao igualar todos os seres, pela diferença, faz o mesmo que Rubem Fonseca quando coloca no mesmo nível as suas personagens com seus problemas e vícios.

Uma análise dos contos de Fonseca

*“Por isso o escritor, enquanto tal, não é doente,
mas antes médico, médico de si próprio e do mundo.”*
Gilles Deleuze

Rubem Fonseca foi um dos primeiros autores, com destaque na crítica, que colocou no centro de suas narrativas a discussão a respeito das diferenças humanas nos grandes centros urbanos. Além dos seus vários romances, escreveu contos que são ágeis na sua proposta de representar ali personagens que estão perdidas nas metrópoles brasileiras. Talvez o seu livro mais famoso de contos seja *Feliz Ano Novo*, publicado em 1975, censurado pela ditadura logo após o seu lançamento, por ser contra a moral e os bons costumes. No entanto, com uma coleção de quinze textos nos quais discute as mais (im)prováveis relações entre as pessoas, continua a ser atual, pois representa a dura realidade da violência e o esquecimento do outro.

Feliz Ano Novo, publicado pela primeira vez em 1975, apreendido pela Polícia Federal (após ter já vendido, porém, cerca de trinta mil cópias) e liberado para reimpressão só em 1989, depois de

um demorado processo, representa, com certeza, uma etapa fundamental nessa longa fidelidade a uma obrigação testemunhal que, de fato, atravessa toda a escrita ficcional de Fonseca. Livro “obsceno” então, no entendimento dos censores, como todo livro tentando dar conta, de modo integral, de uma realidade histórico-social moralmente degradada, em que o diálogo das classes é substituído por relações de força que atingem tanto o lado orgânico (ou biopolítico) quanto o lado psicológico (ou psicopatológico) de uma humanidade aparentemente sem rumo. O “estado de exceção” (determinado pelo AI-5) em que os contos são compostos e que eles acabam por implicar, representa, nesse sentido, não apenas um pano de fundo, mas a própria razão de ser deles (Finazzi-Agrò, 2013, p. 375).

A censura que o livro sofre aproxima ainda mais Fonseca de Deleuze se percebida enquanto supressão de corpos diferenciados, uma vez que essa atitude de silenciamento é própria dos regimes autoritários. Nesse sentido, *Feliz Ano Novo* trata da brutalidade nas relações humanas e acaba por exteriorizar isso uma vez que foi censurado pela Ditadura Militar.

Dentro desse contexto e a partir dos quatro aspectos principais da representação, pretende-se analisar os contos *Botando pra quebrar* e *O outro*, para poder ver de que modo a diferença se estabelece nessas narrativas e como as personagens representam esse universo de supressão da diferença. O que se pretende fazer ao olhar para a representação é ver o modo como a diferença própria de cada personagem está mediatizada, uma vez que a “diferença pura” é impossível de ser representada. “Diz-se que a diferença é ‘mediatizada’ na medida em que se chega a submetê-la à quádrupla raiz da identidade e da oposição, da analogia e da semelhança” (Deleuze, 2000, p. 38). Assim, na relação das personagens, ao perceber esses elementos que “mediatizam” a diferença, suscitar o modo como se dá essas relações na diegese. Esse é um dos objetivos do presente trabalho: ver como a diferença se dá nos corpos, nas personagens dos contos. Não confundindo “diferença” e “diverso”, pois este é o dado, e aquele é o que faz com que algo seja dado.

Assim, ao pensar a diferença em Deleuze, deve-se ter em vista que não há identidade enquanto modelo, “este é um mundo de simulacros e a relação essencial é entre o ‘diferente’ e o ‘diferente’ e não entre um modelo e as suas cópias, entre um idêntico e um semelhante [...]” (Schöpke, 2004, p. 153). Ou seja, todas as personagens são diferentes entre si essencialmente e vão adquirir sentidos no instante em que se relacionam com os outros. Agora basta perceber as diferenças estabelecidas nas narrativas de Rubem Fonseca.

O conto *Botando pra quebrar*, narrado em primeira pessoa, apresenta a visão de um ex-presidiário que precisa encontrar um emprego para não perder a sua namorada, Mariazinha, sob a ameaça de que se ele não encontrar ela procurará um outro homem para ser seu marido e pai para a filha dos dois. Ao procurar emprego é exposto à dura condição de ex-presidiário no Brasil, pois todos se negam a empregá-lo devido ao seu passado na prisão. Somente quando o narrador não fala do seu tempo na cadeia é que consegue um trabalho de segurança em uma boate. Quando volta para contar para Mariazinha sobre isso, ela lhe revela que já arranjou outro homem, Hermenegildo. Ele não conta a respeito do emprego, mas quer conversar com esse homem. Os dois se encontram para uma “conversa de paz” (Fonseca, 2010, p. 50). Após isso, retorna para casa, pega suas coisas e vai para a boate trabalhar. Conforme instrução do dono, impede a entrada de um travesti, no entanto esta é uma pessoa muito importante e não deve ser barrada, pois “é uma bicha dos altos escalões” (Fonseca, 2010, p. 51). Devido a essa confusão, o narrador percebe que será mandado embora no final da noite. Em um determinado momento, o dono da boate chama o segurança para botar para fora um cliente que estava importunando uma das moças, nesse momento ele percebe que é o momento de “limpar a sua barra”. Quando vai tirar o homem começa uma confusão, todos entram na briga e “quando acabou só deixou em pé parede de tijolo.” (Fonseca, 2010, p. 53). É quando percebe que é o

momento de se aproveitar do dono e pedir tudo que tem direito, pois será mandado embora.

Antes de tudo, o que chama a atenção é a forma narrativa do conto. “A dicção que se faz no interior desse mundo [da narrativa de Rubem Fonseca] é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (Bosi, 1977, p. 18). Com muitas marcas de oralidade e quase sem pausas, a história é rápida, contada a partir de um narrador-personagem que discorre sobre os fatos a partir de sua visão angustiada e preocupada, o que incide na forma com que os acontecimentos são ali narrados. Diz Deleuze que “cada escritor é obrigado a fabricar para si sua língua...” (1997, p. 15) e é exatamente o que Fonseca faz ao escrever suas histórias. Ele decompõe a sua língua para estruturar uma nova em que a sua narrativa se passa.

O narrador-personagem, ao não possuir nome, também não possui uma identidade definida, uma vez que é o nome que lhe confere uma individualidade enquanto distinção signífica verbal. Desse modo, o narrador é caracterizado a partir de suas atribuições e que são completamente diferentes de todas as outras personagens ali apresentadas: ficou cinco anos preso, desempregado e terminou um relacionamento. O seu desemprego é justificado no conto pelo preconceito das pessoas em contratar um ex-presidiário. Ou seja, a sua identidade é precária e provisória, pois ao longo da narrativa muda de desempregado para empregado, da mesma forma que não possui nome, não possui sentido em si para se dizer.

Os traços individuais do narrador se delineiam a partir do momento em que se relaciona com os outros “corpos” que aparecem no decorrer da narrativa. Por exemplo, é Hermenegildo, o homem que Mariazinha, sua mulher e mãe da sua filha, escolhe para ocupar o lugar do narrador em casa. Hermenegildo é o oposto do narrador, pois possui nome, emprego (“ele trabalhava numa loja de móveis e quando cheguei lá ele estava me esperando com mais dois colegas e vi que todos estavam assustados [...]” (Fonseca,

2010, p. 50).), tem uma origem, ele é cearense, é um homem “muito bom”. Além disso, o dono da boate, ao dizer quem não entra no local, deixa bem claro que “bicha louca, crioulo e traficante não entram, entendeu?” (Fonseca, 2010, p. 50), ou seja, delimita quem não pode entrar a partir das diferenças em relação a si. Mais adiante chega uma “bichona, vestida de mulher, peruca, joias, batom, seios postiços, todos os fricotes, e eu disse, não pode entrar, madame. Madame? não seja besta, gentinha, ela disse, revirando a boca com desprezo” (Fonseca, 2010, p. 51), nesse trecho percebe-se a relação estabelecida entre os dois. Não há semelhança nenhuma, apenas a diferença. A intensidade estabelecida entre os dois é pura diferença. São elementos assimétricos, irregulares e desiguais que fazem com que os dois possuam simplesmente diferenças entre si. É mister ressaltar também que o narrador possui consciência de si. Em todos os momentos ele sabe de onde está falando. Ele se sabe enquanto sujeito e em qual sociedade está inserido. É justamente essa tomada de consciência que o permite distingui-lo dos outros que estão ao seu redor e que permite estabelecer relações de diferença entre os outros.

O conto *O outro* também possui um narrador em primeira pessoa, no entanto, essa personagem é um executivo importante de uma empresa de uma grande cidade, viciado em trabalho. Em uma tarde sente uma taquicardia, mais cedo havia encontrado um sujeito que lhe aborda pedindo ajuda, o executivo lhe dá dinheiro e prossegue sua rotina. Em seguida, vai ao cardiologista e recebe a instrução de diminuir a rotina e que começasse a fazer caminhadas. No outro dia, no almoço, o mesmo sujeito aparece pedindo mais dinheiro. Depois disso some, mas após alguns dias reaparece dizendo que a mãe morreu e que precisava de dinheiro para enterrá-la. Ele deu mais dinheiro e pediu para que não voltasse. Na outra manhã, viu que o pedinte estava lhe esperando, deu a volta. Mas depois percebeu que o sujeito estava correndo atrás dele, alcançou e agora os dois corriam. Quando pararam deu

mais algum dinheiro prometendo que seria a última vez. Contudo, não foi a última vez, todos os dias aparecia pedindo mais dinheiro. Resolveu parar de trabalhar por dois meses, com o tempo percebeu que essa parada lhe fizera bem e que agora precisava diminuir o ritmo de trabalho para ter mais qualidade de vida. Em um dia sai para dar a sua caminhada e o pedinte aparece porque precisava de dinheiro. O executivo percebe nele algumas características que o intimidam. Faz com que ele o siga até a sua casa, pede que o espere na porta, pois vai pegar algum dinheiro, quando retorna acerta um tiro na cabeça do pedinte. Somente nesse momento, na morte, é que vai perceber que aquele homem é apenas um “menino franzino, de espinhas no rosto” (Fonseca, 2010, p. 79).

O conto *O outro* é mais explícito na relação das personagens, como possui apenas duas a delimitação e diferenciação delas é mais clara. Ambas as personagens não possuem nome, como já fora dito, não possuem identidade definida, são apenas diferença. É o executivo e o pedinte. As atribuições são dadas ao longo da narrativa. A diferença entre os dois se estabelece conforme a narrativa progride, pois as ações das personagens permitem que as suas representações construam sentidos dentro da relação dos dois. Como são identidades precárias e provisórias, a única saída que o empresário encontrou foi matar o pedinte.

O executivo só vai ver de fato quem é o outro quando o mata. Ou seja, na suspensão do medo é que poderá encarar o outro como ele realmente é. “Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder” (Fonseca, 2010, p. 79). Totalmente o contrário das descrições que faz anteriormente, “e ele me segurou pelo braço e me olhou, e pela primeira vez vi bem como era o seu rosto, clínico e vingativo. Meu coração batia, de nervoso e de cansaço” (Fonseca, 2010, p. 78), ou, quando o vê antes de matá-lo, “e ele encostou o seu corpo bem junto ao meu, enquanto caminhávamos, e eu podia sentir o seu hálito azedo e podre de faminto. Ele era mais alto do

que eu, forte e ameaçador” (Fonseca, 2010, p. 79). A imaginação também está presente nessa relação, pois o executivo, na maioria das vezes dá dinheiro sem saber o que o outro precisa, sendo que no primeiro encontro o pedinte quer uma ajuda, “doutor, doutor, será que o senhor podia me ajudar?” (Fonseca, 2010, p. 76), mas o medo do outro associado à imaginação suscitada pela violência da cidade grande faz com que o executivo não o escute, simplesmente dá alguns trocados. É clara a tentativa de se mostrar superior em relação ao pedinte, no entanto, ambos estão em situações que precisam de ajuda: o executivo precisa do médico e o pedinte do executivo; essa é a única semelhança entre os dois: a necessidade que ambos possuem um do outro.

As diferenças estabelecidas entre as duas personagens são reforçadas nos encontros entre eles. Em meio à correria do executivo, na rua de uma grande cidade, sempre sem tempo, os dois se encontram, ou melhor, o executivo é sempre abordado pelo pedinte. O conto ainda possui um tom confessional, mas em nenhum momento há o arrependimento por parte do empresário.

Ao olhar para as duas narrativas, percebe-se que a principal característica nos dois contos é a oposição. Oposição como maior diferença, “a maior diferença é sempre a oposição” (Deleuze, 2000, p. 39). Todas as personagens são contrárias umas das outras, opostas em si mesmas e nas relações estabelecidas ao longo dos textos. E essa oposição se dá a partir da percepção da(s) diferença(s) que existe(m) entre elas. Assim,

As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot). Por certo, os personagens literários estão perfeitamente individuados, e não são imprecisos nem gerais; mas todos os seus traços individuais os elevam a uma visão que os arrasta num indefinido como um devir potente demais para eles [...] (Deleuze, 1997, p. 13).

Ou seja, o executivo do conto *O outro*, por exemplo, a partir de seus traços individuais (o medo, ou a agitação do dia-a-dia) faz com que ele veja o pedinte de maneira deturpada. Somente quando há a suspensão desses traços é que ele poderá ver o outro como realmente é. Tanto que o ponto principal em ambos os textos é a diferença de intensidade que é estabelecida ao longo dos contos. Do mesmo modo que o executivo tirou a vida daquele jovem pedinte, a censura retira de circulação a obra de Fonseca, pois é o olhar do leitor (dos censores) que afirma que *Feliz Ano Novo* é “obsceno”, na mesma medida em que a vida do jovem pedinte deve ser tirada para que não haja incômodos na vida do executivo.

Por fim, as narrativas extrapolam o nível da história, elas permitem a reflexão a respeito da realidade social. É neste sentido que Deleuze vai chamar o escritor de médico de si e do mundo (conforme a epígrafe desta segunda parte), pois é o escritor que percebe os sintomas da doença em que o mundo está inserido. Da mesma forma que “Rubem Fonseca não imagina apenas a violência, mas mergulha nela, nela se espelha e se reconhece, identificando-se, como autor, com o ‘assassino’, com o agente e o portador da violência” (Finazzi-Agrò, 2013, p. 382). Nesse sentido, um livro pode trazer os traços do espaço do autor, os traços do indivíduo e da sua cultura (como faz Fonseca), mas nunca deve ser reduzido apenas a isso. Pois se a escrita estiver apenas em contato com o exterior, ela será uma escrita de intensidades e nunca representativa, sem atingir questões cotidianas e vulgares. O que os textos de Fonseca fazem é atingir ao mesmo tempo esse exterior e serem representativos desse espaço social violento onde está inserido, uma vez que torna o autor sujeito e objeto da sua escrita.

Mais uma vez, a escrita finge a vida, mas a vida fecha a possibilidade de um resgate através da literatura. E isso porque vida e escrita são ambas experiências de uma alienação beirando o irreal e de que apenas uma forma de suprarrealismo (ou seja, um estilo não simplesmente surrealista, mas, por assim dizer, hiperminimético e sempre ulterior a qualquer representação

homotética ou ideológica da realidade) consegue dar conta, tornando o autor, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da escrita, agente de e levado a agir por uma força sem alvo e sem lei (Finazzi-Agrò, 2013, pp. 390-391).

Assim, em Fonseca essa função de estabelecer relações parece acontecer nos contos analisados, uma vez que a discussão a respeito do social em que as personagens estão não se encerra na diegese, vão além dela, pois o próprio livro de contos se torna vítima de supressão por ser diferente, e, por sua vez, Rubem Fonseca também o é.

Considerações finais

“Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.” (Deleuze, 1997, p. 11). Talvez essa seja a principal característica entre Gilles Deleuze e Rubem Fonseca, o tom de incompletude de seus textos, tanto o literário quanto o filosófico. São passagens de vida que vão além de acontecimentos vivíveis ou vividos. São textos que possuem uma importância para além do literário e do filosófico, mas que atingem e possuem uma importância social e política que extrapolam os seus textos.

Ao pensar a teoria da diferença deleuziana, pode-se afirmar que a diferença está no centro do ser, como a sua expressão mais profunda. Desse modo, o ser se diz na diferença. Expressando-se na multiplicidade, o ser acaba por afirmar as diferenças que o compõem, um ser unívoco que se diz da diferença. A diferença do ser está justamente na sua completude ilimitada que pode sempre ser diferente e redefinida.

Feliz Ano Novo, ao ser considerado pela Ditadura Militar uma apologia à violência e não uma problematização ou denúncia de uma realidade que há muito tempo atinge os grandes centros urbanos brasileiros, dá voz àquelas personagens marginalizadas e excluídas do centro (os “excetuados” do centro, cf. Finazzi-Agrò) ao

representar experiências de violência por exclusão e diferenciação do outro. O que permite dizer que, em *Botando pra quebrar* e *O outro*, a diferença entre as personagens é o que possibilita estabelecer relações entre elas. Do mesmo modo que a diferença está no cerne do ser, ela se faz presente na representação que faz de si. No entanto, em Fonseca, todas as personagens estão no mesmo nível. Todas são representadas com problemas que as colocam em um mesmo patamar. No entanto, o que as diferencia são as especificidades desses problemas, com maior ou menor consciência de si. As personagens de Fonseca apresentam, ainda, situações próprias de pessoas que habitam as grandes cidades: há um ex-presidiário com problemas para conseguir emprego devido a todo o preconceito; um executivo viciado em trabalho e incapaz de ver o outro que lhe pede ajuda; e um pedinte abandonado pela sociedade na qual está inserido. Todas essas três personagens são iguais no sentido de possuírem em si um ser unívoco que se apresenta na diferença essencial delas.

Se há apenas diferença, não há identidade. Ou seja, assim como as teorias daqueles autores citados no início deste trabalho (Hall, Bauman e Landowski), não é possível falar em uma única identidade para todos, uma vez que as relações se dão fundamentadas nas diferenças. Pensar assim as relações das personagens é refletir a respeito das relações humanas da contemporaneidade, em que cada vez mais não se vê o outro, mas se delinea somente a partir de interesses. Pensar o outro como diferente do eu é ver que naquele há uma individualidade, um ser que também é, e é na sua diferença, que justamente o faz ser.

Por fim, os contos de Fonseca dão conta da problematização própria da literatura ao representar uma realidade muitas vezes negada e mascarada pela sociedade. Ao reinventar a realidade, a literatura testemunha, conforme Finazzi-Agrò, em outro nível, aquilo que ninguém presta atenção: a experiência da violência.

Referências

- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. 2.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 3.ed. Trad. Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Entretempos: mapeando a história da cultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Theatrum Philosophicum*. _____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Trad. Elisa Monteiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- ORLANDI, Luiz B. L. *Linhas de ação da diferença*. ALLIEZ, Éric. (Org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SCHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. São Paulo: Edusp, 2004.

O devir-outro e o texto antropológico como literatura menor em *A queda do céu*¹

*Émerson dos Santos Pirola*²

Introdução

Já há algum tempo a obra filosófica de Deleuze & Guattari tem se mostrado frutífera em seus usos e conexões com outras áreas do conhecimento, o que não é de se estranhar, visto que, por um lado, os autores se alimentam quase enciclopedicamente da história, biologia, economia, psicanálise, geografia etc. e, por outro, os mesmos advogam por uma relação do livro com o fora ([1980] 2014). Dessas ciências mobilizadas pela dupla de franceses, arriscaríamos indicar como a mais recorrente a antropologia, disciplina que passa por uma reviravolta radical na virada para o século XXI com a chamada Virada Ontológica e uma correlata aproximação com a filosofia e a ontologia.³ Essa condição contextual “interna” acentua a afinidade dessa ciência com o trabalho de Deleuze & Guattari, porém já em 1972 Pierre Clastres

¹ Partes desse artigo são modificações de seções de um texto produzido para a cadeira de Antropologia Contemporânea do curso de Ciências Sociais da UFRGS, ministrada pelo Prof. Dr. Jean Segata em 2017/01. Agradecemos ao professor e aos colegas pelos frutíferos debates.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUCRS (bolsista CNPq) e graduando de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS. E-mail: emerson.pirola@acad.pucrs.br.

³ Ver Viveiros de Castro, 2014, principalmente p. 3 – 8.

afirmava entusiasticamente que “os etnólogos⁴ deveriam se sentir em *O Anti-Édipo* como em sua casa” (citado em Deleuze & Guattari, [1972] 2008, p. 289). Por que essa forte afinidade? Como coloca o antropólogo Márcio Goldman, a antropologia tem como objetivo central a reflexão sobre a *diferença*, que vem a ser o ponto nodal da aliança entre essa ciência e a obra de Deleuze & Guattari (Goldman, 1999, p. 78), famosos “pensadores da diferença”, para colocar em termos muito genéricos. É justamente por construírem uma filosofia que preza pela diferença e que tem um forte viés ontológico que Deleuze & Guattari são resgatados por Eduardo Viveiros de Castro em seus desenvolvimentos sobre o que é chamado (não apenas e, inclusive, não primeiramente por ele)⁵ de perspectivismo ameríndio. Um personagem excepcional do universo perspectivista é o xamã e é sobretudo com ele que o conceito de devir se fará presente.

Como veremos, o xamã possui o poder de circular entre diferentes perspectivas dentro do cosmos amazônico, o que faz com que ele seja uma espécie de diplomata cósmico (Viveiros de Castro, 2006, p. 320) – ou, nos termos de Deleuze & Guattari, ele entra em processo de devir, devir-outro. O antropólogo contemporâneo, intuiremos, entra em um processo análogo em seu trabalho – ele passa por um devir-outro essencial para produzir uma antropologia digna da virada ontológica (ao menos assim o entendemos). Dessa forma, pretendemos explicitar como o antropólogo é (ou *pode* ser) uma espécie de feiticeiro e, igualmente e pelas mesmas razões, diplomata. Ele entra em devir-outro e efetua uma aliança com o grupo estudado, uma aliança política não menos que epistemológica. O objetivo deste texto é, por fim, após a

⁴ Levando em conta os propósitos desse artigo não nos parece necessário atentar para as diferenças entre os termos “antropologia”, “etnologia” e “etnografia”, bem como para seus derivados. Salvo se indicado o contrário os termos serão usados de forma indiscriminada.

⁵ Os primeiros trabalhos sobre o perspectivismo foram publicados na revista *Mana* vol. 2 n. 2, de 1996, por Tânia Stolze-Lima (1996) e Eduardo Viveiros de Castro (1996). À época ambos os autores colocam a pesquisa como produzida em diálogo e, posteriormente, como um trabalho de grupo.

explicação do xamanismo e da antropologia “perspectivistas”, demonstrar como um recente “acontecimento científico incontestável” (Viveiros de Castro, 2015b, p. 15) para o e no universo da antropologia demonstra o funcionamento do conceito de devir de forma extensa e intensa. Trata-se, a saber, de *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*, obra conjunta de Davi Kopenawa, xamã yanomami, e de Bruce Albert, antropólogo francês, que, na encruzilhada entre ciência etnográfica, discurso poético e alinhamento político, constitui, como pretendemos mostrar, uma verdadeira *literatura menor* com a capacidade de fazer devir-outro não apenas o antropólogo, mas também outros de seu “grupo de origem”.

Antropologia, perspectivismo e multinaturalismo

Na busca de uma prática antropológica que “deixe o outro falar” e que “leve o outro a sério”, surgiu recentemente na disciplina um movimento geral chamado de “virada ontológica”. Dentro desse movimento, que se constitui mais por uma preocupação com problemas similares do que como uma escola propriamente dita, o que é priorizado é, exatamente, a dimensão “ontológica” do objeto de estudo – deve-se levar a sério os mundos habitados pelos povos estudados. Além disso, não se deve tomar as realidades dos povos estudados apenas enquanto “discursos” ou somente no plano “imaginário” – algo como um “como se...”.

Simplificando um argumento de Viveiros, para a antropologia poder de fato lidar com o Outro, é importante saber que o outro do Outro não é o mesmo que o outro do Mesmo (do europeu) (Viveiros de Castro, 2015a, p. 35-6). Ou seja, a própria forma de relação dos povos estudados deve ser levada em conta na relação da antropologia com os mesmos: o estudo da alteridade deve levar em conta a forma que a alteridade assume para o outro em questão. No caso de Viveiros, o “outro” mobilizado são os povos

ameríndios cuja forma de relação se dá nos termos do que o autor chama de perspectivismo.

O desafio é, portanto, tomar o mundo do outro como sendo um mundo real, um dentre muitos mundos. Aqui se torna útil uma ideia advinda da etnologia de Viveiros (e, portanto, dos ameríndios eles mesmos) que aplica-se tanto aos povos estudados quanto, ao que parece, à onto-epistemologia advogada pela própria estratégia antropológica do autor: a de *multinaturalismo*. Em contraposição a um mundo que afirma existir apenas uma natureza e várias culturas (o nosso: “multiculturalista”) os ameríndios vivem em um mundo em que há uma diversidade de naturezas e apenas uma cultura. (Viveiros de Castro, 2015a, p. 43; p. 65-9). Cientes da força que tal transposição do conceito necessita – transposição que advém do “objeto-sujeito” de estudo (“povos estudados”) ao próprio método (onto-epistemologia) pressuposto e utilizado pelo autor – diremos que a própria antropologia deveio multinaturalista através do encontro com *realidades multinaturalistas*. Mais: diremos que se não tivesse o feito, jamais poderia de fato *encontrar* esse outro na radicalidade de seu mundo. Tomamos essa transposição como condição da própria empreitada do projeto de Viveiros de Castro. A intuição, que exploraremos adiante, de que o antropólogo é uma espécie de xamã constitui já uma segunda transposição de mesmo tipo, indicando uma intuição geral que afirma a própria antropologia como constituída no encontro do antropólogo com esses diferentes mundos ou no devir-outro.

Como já afirmado, no mundo habitado pelos ameríndios que Viveiros de Castro estuda existem diversas naturezas. É aí que ganha importância a distinção entre o nosso “outro” e o “outro” do Outro (dos ameríndios). Esses índios habitam um mundo em que o que define sua relação com o outro e o mundo relacionado é a noção de *perspectiva*. Poderíamos dizer que perspectiva e natureza são uma coisa só. A perspectiva, porém, é sempre uma perspectiva humana, sendo essa a única “cultura” existente, como mencionado acima. O que difere uma perspectiva de outra, portanto, é quem “possui a

humanidade” (ou ainda quem “é humano”). À primeira vista isso soa como um paradoxo: como podem haver múltiplas naturezas se as mesmas são definidas pela perspectiva e há apenas a perspectiva humana? É aqui que a introdução da noção de corpo indica a aparência do paradoxo. Para os ameríndios perspectivistas *é o corpo que faz a diferença*. Diferentes corpos, entendidos como diferentes potencialidades de afecção, diferentes conexões em virtualidade, dão à natureza seu caráter de pura variação, fazem *a perspectiva circular* e, ao circular, diferir – sempre uma *identidade de alma* (“humana”), mas sempre uma *diferença de corpo* (Viveiros de Castro, 2015a, p. 62-7). No reiterado exemplo de Viveiros de Castro, a relação entre humano e cerveja ou entre jaguar e sangue afirmam ambas uma perspectiva humana, mas que difere pelo corpo diferente – o jaguar bebe sangue|cerveja de maneira diferente da do humano, mas em todo sangue há um “travo” de cerveja, e vice-versa (Viveiros de Castro, 2015a, p. 67). Essa “multiplicidade imediatamente relacional” que é o sangue|cerveja é um exemplo de diferença de afecção, logo, de corpo, do que pode a multiplicidade jaguar|humano – é o que faz a diferença entre os dois, sem, no entanto, deixar de dar o que há “em comum” entre ambos os lados de cada “multiplicidade relacional” e faz com que sejam “afins” – “Os afins são aqueles que comunicam pelas bordas, que têm ‘em comum’ apenas o que os separa” (Viveiros de Castro, 2015a, p. 67). Porém, atentam os índios, quem possui a perspectiva humana é um dado contingente e de extrema volatilidade. Um encontro na floresta pode transformar você em jaguar se este “lhe ver primeiro”, fazendo com que os atuais pares humanos-*homo sapiens* se tornem a presa do jaguar, a sua presa (o “porco”) e os jaguares se tornem seus pares – humanos. Retomando o exemplo, a cerveja, que possuía apenas um “fundo” de sangue, torna-se sangue, que possuirá um “fundo” de cerveja. Esse é um caso de devir-animal, de captura pela perspectiva do outro e perda da condição de humanidade prévia. Dessa forma, no encontro dos diferentes seres (a extensão de quem pode ou não ser humano difere etnograficamente) todos são sempre

virtualmente humanos, mas apenas um o é *atualmente*. Via de regra, há apenas uma exceção à essa regra ontológica: a figura do xamã.

Como o antropólogo brasileiro expõe em sua investigação do xamanismo suas diferentes formas, esse personagem possui a capacidade básica de poder transitar através de diferentes perspectivas. O xamã pode, através da feitiçaria, adentrar o mundo dos macacos, dos jaguares, dos corvos, dos espíritos;⁶ ele pode comunicar o incomunicável, “ver simultaneamente segundo duas perspectivas incompatíveis” (Viveiros de Castro, 2015a, p. 63); ele possui uma espécie de “dupla cidadania” (2015a, p. 63), se pensarmos sua relação com um outro específico; ele é uma espécie de diplomata, se pensarmos que sua relação com as outras perspectivas é sempre transitória.

O feiticeiro e o antropólogo

Todo o projeto de uma antropologia menor enunciado por Viveiros de Castro em suas *Metafísicas Canibais* é declaradamente baseado no pensamento de Deleuze & Guattari,⁷ sobretudo nos *Mil Platôs* e mais especificamente ainda no platô sobre o *Devir-intenso*, *devir-animal*, *devir-imperceptível* ([1980] 2012). Em um movimento de ziguezague, a filosofia de D. & G. alimenta a antropologia de Viveiros de Castro e sua leitura “intensiva” (ou seja, que preza pelos devires) não sem ter sido ela mesma influenciada pela leitura da antropologia prévia – as referências a Claude Lévi-Strauss são tão abundantes nos volumes de *Capitalismo e Esquizofrenia* quanto as a Nietzsche, Marx, Freud e Lacan; a antropologia não aparece apenas a partir de Lévi-Strauss, porém: o “ovo Dogon” advindo da antropologia africanista, Carlos Castañeda, Edmund Leach, são aparições esporádicas mas essenciais para o uso que os autores

⁶ Atentar para as especificidades etnográficas de todos esses elementos. Aqui falamos do fenômeno de maneira formal e conceitual.

⁷ Esporadicamente “D. & G.”.

fazem do conhecimento antropológico. Dessa forma podemos dizer que a própria filosofia ocidental, europeia, encontrou no pensamento ameríndio um outro modo de pensar, levando a sério perspectivas outras, continuando, ainda que por caminhos tortuosos e de genealogia imprecisa, uma tradição menor interna à filosofia ocidental (que vai do estoicismo à Deleuze, passando por Espinosa, Nietzsche, dentre outros). Como Viveiros coloca, não é o caso de aplicar uma forma de pensamento alheia aos nativos (a filosofia de D. & G.), mas o de produzir teoricamente a partir de um encontro, sendo a antropologia uma área em que o objeto de estudo coproduz as teorias sobre a sociedade e a cultura resultantes (Viveiros de Castro, 2015a, p. 22).

No platô supracitado, os autores desenvolvem uma longa investigação sobre o conceito de devir e suas diferentes formas. Um dos principais personagens evocados é o do *feiticeiro* (os próprios autores afirmam-se esporadicamente enquanto tais), tendo da segunda à terceira seção os títulos, justamente, de *Lembranças de um feiticeiro* (I, II e III). A reflexão dos autores se alonga dentre vários temas, mas sobretudo sobre o devir-animal, com o qual o feiticeiro teria uma relação bastante privilegiada. É a partir dessa ideia que introduzimos o tema próprio desta seção: os autores definem o feiticeiro como sendo um agenciador de devires, alguém que possui uma relação privilegiada com o devir-animal e com sua matilha. É clara a proximidade, se não identidade, do feiticeiro do *Mil Platôs* com o xamã amazônico. É importante destacar, entretanto, que “não se deve atribuir aos devires-animais uma importância exclusiva” (Deleuze & Guattari, [1980] 2012, p. 33). Dessa forma, falaremos de “devir-outro” como forma geral do devir, cientes, todavia, da redundância do termo composto, visto que todo devir só é em relação a outro, à diferença – sua única exigência é que seja menor, minoritário (o que não deixa de ser outra redundância). Outra característica do feiticeiro, porém, é a de ser sempre uma espécie de “anômalo”, de “*Outsider*” – o feiticeiro é um habitante das bordas, das fronteiras; ele se encontra “*entre dois vilarejos*” (Deleuze

& Guattari, [1980] 2012, p. 28-9. Grifo dos autores). Essa posição de borda, de anomalia, é no mesmo movimento o que coloca o feiticeiro em relação de devir, de devir-outro, e o que modifica as dimensões de um grupo (ou de uma matilha, ou de uma multiplicidade), num agenciamento específico com o outro – também através de um habitante das bordas, *nunca de um representante*.⁸ Dessa forma, não há devir solitário, isolado. O devir, sendo minoritário, é necessariamente um processo de grupo (de animais, de moléculas, de homens, de humanos) em que há um agenciamento coletivo, ainda que passe pela figura do “outsider” como uma espécie de ponto de conexão. O devir, dessa forma, nunca é individual (ao menos em uma concepção filosófica liberal, que supõe uma separação total entre os indivíduos ao mesmo tempo em que os submete a uma sociedade reificada (Strathern, 2014) e implica, ao menos em um dos lados, um personagem do “quase-fora” (intensivo – o que não exclui a possibilidade de também o ser extensivamente). Devir-outro é a forma da relação do feiticeiro com o outro; ou melhor, o devir é a forma de relação do feiticeiro, sendo, portanto, um agenciamento constante com o outro. O devir é, por fim, introduzindo de maneira genérica, o tema por excelência das *Metafísicas Canibais*, obra que expõe de maneira mais ampla o projeto de Viveiros de Castro e de uma antropologia pós-estrutural e menor, uma *forma de relação da ordem da aliança*, não da filiação. É

⁸ O processo de devir é muito diferente de um processo de representação, visto que a representação é a redução das diferenças em uma unidade “superior” – identidade –, ou ainda, da multiplicidade na unidade, além de uma paralização do pensamento. Porém, em um contexto de discurso em que conceitos deleuzianos não estão em desenvolvimento Viveiros de Castro resgata uma distinção de Vinciane Despret que *aparentemente* contraria nossa rejeição da categorização de “representante”: os autores de *A queda do céu* não seriam “representativos de seu meio e repertório socioculturais originais – Amazônia e xamanismo yanomami, Europa e antropologia universitária francesa –, mas é justamente essa condição de enunciadoreis em posição atípica, fronteira ou ex-centrada, que os torna *representantes* ideais de suas respectivas tradições, capazes de mostrar do que elas são capazes, uma vez libertas de seu ensinamento e de seu ‘monolinguismo’ cosmológico” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015b, p. 27-8. Grifo do autor). A caracterização desse processo de encontro entre “representantes”, desdobrado na sequência do trecho citado, nos parece, no entanto, que vai ao encontro da crítica da representação efetuada por Deleuze, visto que não é identitária, mas, justamente, constituída em uma abertura para a diferença.

através de alianças demoníacas - contranaturais, contra-filiação, e arriscamos contra-identidade ou contra a diferença concebida em termos de identidade - que as multiplicidades agenciam devir e é através do devir que se efetua aliança. O devir é, dessa forma, do plano político - concebendo a política como não excepcionalmente relativa ao humano-*homo-sapiens* ou aos “humanos (no sentido de Lineu)” (Danowski & Viveiros de Castro, 2015, p. 155), taxonômico.

Retornemos à intuição evocada anteriormente: *o antropólogo é um feiticeiro*. Ou ao menos ele pode o ser. Da mesma forma que o xamã amazônico pode circular entre as diferentes perspectivas, humanas e não-humanas (no sentido taxonômico), o antropólogo circula pelas perspectivas do seu “objeto-sujeito” de estudo e de sua sociedade originária (“ocidental”, no que concerne aos interesses dessa palavra *nesse contexto*, o da antropologia como advinda do ocidente moderno). Ele habita a fronteira entre esses dois (ou mais) mundos, circulando entre os dois e esporadicamente habitando ambos. Como atenta Márcio Goldman, a relação do antropólogo com o mundo que ele estuda não é uma de simples observação (ainda que participante), mas uma relação de devir, onde há transformação, mutação – o antropólogo sempre sai transformado de sua pesquisa.⁹ O autor, para dar nome a esse processo, cunha o termo de “devir-nativo” do antropólogo (Goldman, 2003, p. 63-5). O antropólogo entra em um devir com o nativo estudado, um agenciamento que modificará as dimensões das multiplicidades tanto do lado da fronteira do antropólogo quanto da do “nativo” (através, poderíamos dizer, do ser fronteiro que é o interlocutor, seja o chefe do grupo ou um solitário “outsider” – o chefe da etnia, o líder da comunidade religiosa, da associação de moradores ou um curioso desocupado. O importante, como salientam os autores dos *Mil platôs*, são as questões: “qual é a natureza do anômalo, ao certo?

⁹ Salientamos, entretanto, que o devir é intenso e constante – é imperativamente infinitivo. “Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’” (DELEUZE & GUATTARI, [1980] 2012, p. 20). Além disso e, talvez, mais importante: *devir não é tornar-se*.

Que função ele tem em relação ao bando, à matilha?” (Deleuze & Guattari, [1980] 2012, p. 27)). Talvez dependendo da resposta à essa questão teremos diferentes antropólogos ou diferentes etnologias, devido às diferentes formas de relação estabelecidas entre o cientista e “seu objeto”.

Como afirmamos, o antropólogo *pode* entrar em relação de devir-nativo, *pode* ser um feiticeiro, mas não é o caso que sempre o faça. Existem diferentes tipos de antropólogo e diferentes maneiras de levar à cabo um estudo etnográfico. Talvez ele sempre seja feiticeiro ao menos inicialmente, ao menos em algum momento, visto que os xamãs eles mesmos, segundo a leitura de Viveiros de Castro de Lévi-Strauss, estão em constante tensão entre as diferentes formas de xamanismo – a totêmica, a sacrificial, a perspectivista; ou a horizontal, a vertical, a transversal (Viveiros de Castro, 2015a, p. 171-81). Os xamãs podem tomar diferentes caminhos: o da classificação totêmica como um *profeta* que está na vertigem da criação de estados;¹⁰ o da administração sacrificial como a vertigem do surgimento do *sacerdote*, sendo o nascimento por excelência de um absolutismo da filiação sobre a aliança, na qual a relação de descontinuidade entre vivos e mortos é substituída por uma continuidade entre os mesmos; o do agenciamento do devir como um “profetismo de baixa intensidade” (Viveiros de Castro, 2015a, p. 176-181). Esse último, contra as classificações por semelhança simbólica do totemismo e contra a “interserialidade imaginária do sacrifício” (Viveiros de Castro, 2015a, p. 181), afirma uma relação entre termos *heterogêneos* que nunca podem ser definidos *a priori* e que constituem multiplicidades intensivas – devir, para dizer em uma palavra. Existem diferentes tipos de xamãs, logo, seguindo nossa linha de raciocínio, existem diferentes tipos de antropólogos.

¹⁰ A relação entre o profetismo ameríndio (*Tupi*, na verdade) e o surgimento de Estados foi investigada também pelos Clastres. Ver: CLASTRES, P. (2013), o artigo que dá nome ao livro; CLASTRES, H. (1978); e SZTUTMAN (2009).

Deixando de lado os outros caminhos do antropólogo (e do xamã), afirmamos que o antropólogo-feiticeiro (o do tipo xamã transversal) seria o agenciador do devir. Ele buscaria de fato “devir-nativo” e habitaria ou circularia pelos diferentes mundos (lembramos que, como coloca Deleuze em diversos lugares, não é necessário sair do lugar [extensivamente] para ser um nômade [intensivamente]). Ainda que pareça improvável, é possível devir-outro sem se mover extensivamente). Esse antropólogo seria, no plano político (no nosso), uma espécie de diplomata de guerra que efetuaria alianças demoníacas com os bandos ou grupos (e as matilhas que lhes acompanham). Esse antropólogo dificilmente terá uma relação servil com o Estado e não cairá em sentimentalismo humanista, mas buscará antes um devir-nativo que agencie máquinas de guerra efetivas e com potencial de transformação política. Não buscará uma relação de consenso com os Estados ou com as famílias (nossas ou outras), nem mesmo de requisição perante os órgãos públicos, de demarcação de terras, por exemplo – a não ser de um ponto de vista tático ou pragmático em que a desconfiança é constante e a traição é iminente – visto que o Estado bloqueia o devir através da classificação e o sacerdócio através do laço filiativo, uma aliança demoníaca (e o correlato devir-outro) passa, necessariamente, ao largo dos mesmos. Intentaremos, portanto, demonstrar como o agenciamento que resultou em *A queda do céu* é do tipo aliança demoníaca, na qual improváveis fronteiriços devem simultaneamente, na produção de uma singular e inédita literatura menor.

A queda do céu: literatura menor e devir-outro

Em *Kafka: Por uma literatura menor*, Deleuze & Guattari exploram a obra do escritor para definir o que chamarão, justamente, de literatura menor. São três as características de tal literatura: “a desterritorialização da língua, a ligação do individual

no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação” (Deleuze & Guattari, [1975] 2015a, p. 39).

Começemos pelo primeiro ponto: a desterritorialização da língua passa por uma minoria, ou melhor, um uso minoritário de uma língua maior. Kafka, judeu que falava tcheco, escrevendo em Praga, opta por escrever com o alemão desse local. “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minora faz em uma língua maior” (Deleuze & Guattari, [1975] 2015a, p. 35). Antes de operar uma reterritorialização dos elementos judaicos na língua maior, no alemão, ele opera por desterritorialização, um movimento inverso que ao invés de inflar a língua maior em uma significação artificial acaba por utilizar o alemão (de Praga) como ele é, pobre e simples (Deleuze & Guattari, [1975] 2015a, p. 40). Portanto, a literatura menor necessita de uma língua maior para que a minoria se desterritorialize e a desterritorialize: “É somente a possibilidade de instaurar de dentro um exercício menor de uma língua mesmo maior que permite definir literatura popular, literatura marginal, etc.” (Deleuze & Guattari, [1975] 2015a, p. 39).

“A segunda característica das literaturas menores é que tudo nelas é político.” (Deleuze & Guattari, [1975] 2015a, p. 36) – As literaturas maiores tem o político apenas como pano de fundo ou como meio ambiente, apenas esporadicamente enquanto objeto direto. Nelas, o individual junta-se a outros casos individuais sem que o político suba a superfície de maneira constituinte. Na literatura menor, entretanto, o individual (o familiar, o conjugal, as amizades) é imediatamente político (Deleuze & Guattari, [1975] 2015a, p. 36-7).

“A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo” (Deleuze & Guattari, [1975] 2015a, p. 37) – Na literatura menor todo enunciado é coletivo, não é um enunciado de um sujeito, seja de enunciação seja do enunciado, “o autor e o herói, o narrador e o personagem, o sonhador e o sonhado” (Deleuze & Guattari, [1975] 2015a, p. 38). O escritor menor está diretamente implicado em seu

coletivo, o que faz com que sua produção não seja individual-subjetiva mas um agenciamento maquínico. Ainda que a escrita passe pela solidão de um indivíduo ele é ligado maquinicamente ao coletivo ao qual pertence, resultando antes em um “agenciamento coletivo de enunciação” do que em uma tarefa própria do indivíduo isoladamente – “o que o escritor sozinho diz já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz é necessariamente político, mesmo que os outros não estejam de acordo. O campo político contaminou todo enunciado” (Deleuze & Guattari, [1975] 2015a, p. 37-8). O escritor menor não se expressa por si, mas de alguma forma leva em sua escrita toda uma multiplicidade e todo o agenciamento em que está imbricado

Veremos como *A queda do céu* constitui-se através desses três elementos, bem como em um devir-outro. O livro é resultado de um trabalho conjunto entre Bruce Albert, antropólogo francês, e Davi Kopenawa, xamã yanomami, no que constitui “um dos trabalhos de campo mais longos da história da etnologia amazônica” (Viveiros de Castro, 2015b, p. 34) – mais de trinta anos, sendo vinte destes para gestação da obra. Seu subtítulo indica bem o seu conteúdo: *Palavras de um xamã yanomami*: são palavras de Davi, em yanomami, gravadas por Bruce Albert e traduzidas pelo antropólogo para o francês, tudo a pedido do xamã amazônico. Como coloca Albert, “Davi Kopenawa me incumbiu de dar a maior divulgação possível a suas palavras, através do modo da escrita em uso em meu próprio mundo” (Albert, 2015, p. 536) – pouco importa, portanto, o fato de a língua maior para que o yanomami foi traduzido ser o francês (para após ter sido traduzido para o inglês, português etc.), pois podemos tomar o “modo de escrita” que Albert referencia como um modo “maior”, funcionando, para nossos fins, como língua maior. Aqui, entretanto, nos deparamos com um possível impasse para nossos objetivos: qual o estatuto da obra em questão? Qual é o tipo de linguagem que ela articula? Nos parece, acompanhando Viveiros de Castro (2015b) e o próprio Bruce Albert (2015), que *A queda do*

céu é, simultaneamente, uma obra de antropologia e de literatura: ela efetua tanto uma auto-etnografia dos yanomami quanto uma “antropologia simétrica” ou uma contra-antropologia dos brancos (Viveiros de Castro, 2015b; Albert, 2015), estando, pois, no patamar científico da antropologia – certa antropologia, a da virada ontológica, vale notar; e articula também uma autobiografia repleta de passagens poéticas e personagens históricos ou míticos constituindo uma obra literária sem muitos precedentes.¹¹

Como Viveiros de Castro coloca, *A queda do céu* está “a cavaleiro entre a etnologia e a literatura” (2015b, p. 30), o que é o mesmo que dizer que a obra não é nem uma coisa nem outra e, contrariando o que dissemos acima, não é ambas simultaneamente – não em um sentido purista, ao menos. Talvez o grande acontecimento que é o trabalho de Kopenawa e Albert se constitua exatamente por estar no limiar de duas distintas fronteiras: entre antropologia e “antropologia reversa”;¹² entre antropologia e literatura. Levando em conta as características de uma literatura menor, entretanto, vemos como constituem, com relativa torção, o projeto de uma antropologia “feiticeira”, a antropologia que entra em devir-nativo e efetua uma aliança demoníaca. Dessa forma, poderemos falar em uma antropologia menor¹³ visto que essa

¹¹ Se me permitirem uma digressão biográfica e pessoal gostaria de atentar ao fato de que algumas vezes enquanto procurava *A queda do céu* em livrarias fui surpreendido por encontra-lo na sessão de “literatura brasileira” ou na de “biografias brasileiras”, enquanto em outras encontrei-o na sessão de “antropologia”. Embora em um primeiro momento eu tenha discordado com que o livro fosse colocado nas sessões de literatura ou biografias após a leitura do mesmo fui convencido de que o estatuto “fronteiriço” do mesmo autoriza a “confusão” sobre qual a sua “área”.

¹² “Antropologia reversa” é o termo cunhado por Roy Wagner para falar, basicamente, de antropologias produzidas por povos não ocidentais sobre povos ocidentais (ver WAGNER, 2012, p. 98-9). Viveiros de Castro (2015b, p. 24) o coloca como “similar mas não idêntico” às noções já evocadas de “antropologia simétrica”, de Bruno Latour, e de “contra-antropologia”, utilizada tanto por ele quanto por Albert. Utilizaremos de forma mais ostensiva a noção de “antropologia reversa” pois dá o sentido que queremos de forma mais explícita ao leitor não familiarizado com a literatura antropológica.

¹³ A ideia de uma “antropologia menor” não é inédita. O próprio Viveiros de Castro utiliza a expressão no subtítulo de um livro nunca escrito – *O Anti-Narciso: Da antropologia como ciência menor* – livro cujas *Metafísicas Canibais* não seriam mais que um comentário (Viveiros de Castro, 2015a, p. 19). Como o título sugere, porém, o menor aparece ali como adjetivo de ciência, outro tema deleuzoguattariano, enquanto propomos a noção em relação à literatura. Justamente por essas

antropologia (1) desterritorializa-se de seu mundo e, em um sentido amplo, de sua linguagem, a fim de levar a sério o mundo e o pensamento outro – não sem traduzir o último para uma linguagem maior (tanto no sentido da língua do antropólogo como do jargão acadêmico e científico); (2) é uma antropologia imediatamente política, visto que é concebida nos termos do devir e da aliança, mais do que da mera relação epistemológica. Ou seja, o antropólogo do devir está longe de ser um “antropólogo *savant*” que “reúne em seu escritório, no Collège de France, o conjunto de culturas que são convocadas, de certa maneira, sem dramas – senão o drama do conhecimento – e as compara umas com as outras reunindo-as num quadro” (Latour, 2004, p. 410).¹⁴ É, antes, um antropólogo que efetua um pacto político e que está ciente de que o trabalho científico etnográfico ou etnológico já é imediatamente político – como coloca Viveiros de Castro, uma questão epistemológica é imediatamente uma questão política (2015a, p. 20); (3) é uma antropologia que enuncia através de um agenciamento coletivo em que o indivíduo é importante na medida em que arrasta consigo e é arrastado por esse mesmo agenciamento – não como Autor e sua tarefa. Esse terceiro ponto, porém, traz certas dificuldades para o paralelo que estamos propondo entre a literatura menor e o que chamamos de

“duas” antropologias menores parecerem ser, na verdade, dois modos de abordar a mesma coisa – sendo, portanto, *uma* antropologia menor com aspectos tanto científicos quanto literários – não trataremos de aproximá-las nem de diferenciá-las.

¹⁴ Gostaríamos de indicar, sem nos aprofundarmos na polêmica, que, ao que tudo indica, o trecho citado é uma indireta ao antropólogo Philippe Descola, principal continuador do trabalho de Lévi-Strauss. Em outro lugar, ao diferenciar Descola e Viveiros de Castro, Bruno Latour afirma: “A última coisa que Viveiros de Castro pretende é que a luta ameríndia contra a filosofia ocidental se torne apenas mais uma curiosidade no vasto gabinete de curiosidades que ele acusa Descola de estar tentando construir. Descola, ele argumenta, é um ‘analogista’ – isto é, alguém que é possuído pelo cuidadoso e quase obsessivo acúmulo e classificação de pequenas diferenças a fim de preservar um senso de ordem cósmica ante a constante invasão de diferenças ameaçadoras” (Latour, 2011, p. 176.). Além disso e mais importante para a distinção entre uma antropologia política e uma epistemológica: “Descola tem muitas qualidades, mas sua política é completamente clássica (Latour, 2004, p. 401). Para uma apresentação sintética dos quatro grandes “modos de identificação” do sistema de classificação em questão, ver Descola, 2015, sobretudo p. 12-22.

antropologia menor visto que há o problema de saber o que constitui o agenciamento coletivo da enunciação de um texto antropológico. Podemos questionar se faria sentido afirmar que o “coletivo minoritário enunciador” de um texto antropológico “normal” (ou seja, não “reverso”) é o grupo estudado, visto que o antropólogo não deixa de ser, mesmo quando entra em processo de devir-nativo, membro da “comunidade” maior que ele advém. O agenciamento coletivo de enunciação pode ser sem dúvida efetuado, já que o texto e o escritor não precisam se destacar do coletivo em questão – resta a dúvida, entretanto, sobre qual coletivo que se trata. Em todo caso *A queda do céu*, na qual nos concentramos aqui, é uma obra de antropologia reversa e foge do problema levantado, visto que o agenciamento de enunciação do discurso poético de Kopenawa é constituído por todo seu coletivo, humano e não-humano, como melhor veremos adiante.¹⁵

A obra de Kopenawa e Albert é de ambos justamente por exigir um trabalho massivo de tradução e organização da parte do francês. Como ele coloca no *Postscriptum* do livro sua função não deve ser entendida como a de um tipo de *ghost writer* ou de autor ausente, em uma tentativa de criar uma “ficção de uma ausência de ficção” (Albert, 2015, p. 535). Sua função é a de traduzir para os brancos um universo enorme de conceitos, práticas, mitos etc., o que não constitui um trabalho automático de tradução “puramente linguístico” (como se isso fosse possível), mas um trabalho de tradução no sentido defendido pela antropologia contemporânea, na qual o “*traduttore, traditore*” é aceito como a norma enquanto positividade – no dizer de Viveiros de Castro: o trabalho de tradução antropológico é o de uma equivocidade controlada (Viveiros de Castro, 2015a, p. 85-7). O que nos interessa, como afirmado, é a questão da desterritorialização e do uso menor de

¹⁵ Não queremos nos comprometer, todavia, com a tese de que apenas uma antropologia reversa possa constituir uma antropologia menor – ou uma literatura menor da antropologia. Por essa razão deixamos a questão sobre a possibilidade do menor (no sentido da literatura, não da ciência) em uma antropologia tradicional em suspenso.

uma língua maior, e é aqui que o agenciamento-autor Kopenawa-Albert dá o que pensar. A língua de Kopenawa, yanomami, é uma língua menor, como se sabe. Ainda que o xamã saiba português a sua relação com essa língua é de “gagueira” (Deleuze & Guattari, [1980] 2015b, p. 45): “Não entendemos muito bem as palavras dos brancos. Sempre nos parecem estranhas e inquietantes. Quando tentamos imitá-las, mal a boca começa a se entortar para pronunciá-las, o pensamento já se perde no caminho em busca do que querem dizer” (Albert & Kopenawa, 2015, p. 509). Sua relação com a língua maior é de uma relativa desterritorialização da menor, o que fez com que o xamã optasse por uma relativa reterritorialização em sua própria língua como estratégia de sobrevivência ontológica: “Se esquecermos os *xapiri*¹⁶ e seus cantos, *vamos perder também a nossa língua*. No fundo de nós, *vamos virar estrangeiros*.” (Albert & Kopenawa, 2015, p. 506. Grifos nossos). Utilizamos o adjetivo “relativa” ao definir as formas de territorialização operadas exatamente porque o que acontece com Kopenawa e os yanomami é uma condição de ser “semi-estrangeiro de si”, condição-processo que, segundo a última citação, não é desejável que se complete. Dessa forma, não podemos dizer que outra condição colocada por Deleuze & Guattari para a produção de uma literatura menor seja alcançada: “Ser *em* sua própria língua como um estrangeiro” (2015a, p. 52. Grifo dos autores). Kopenawa, nesse momento, parece estar em um ponto incerto entre reterritorialização e desterritorialização – a opção de falar suas palavras na língua menor parece indicar o primeiro processo – porém o que se faz mister atentar é que o autor do livro não é Kopenawa, mas o duplo Kopenawa-Albert. No trabalho de tradução efetuado do yanomami para o francês (ou para “as palavras dos brancos”) o que acontece é uma forma de desterritorialização e reterritorialização de uma linguagem em

¹⁶ “*xapiri*” são o que chamamos em português de espíritos, que aparecem aos xamãs yanomami durante a ingestão ritualística do pó de *yākoana*.

outra – a transformação do yanomami falado e poético de Kopenawa em um francês escrito e formatado já exige um uso diferente da língua e da linguagem maiores. Um uso menor, dizemos.

O segundo aspecto da literatura menor se apresenta em *A queda do céu* de maneira bastante gritante: toda a fala de Kopenawa é imediatamente política e envolve uma série de preocupações desse âmbito. A sua história pessoal, (auto)biográfica, é repleta de encontros que são entendidos como e acabam por constituir correlações políticas (o que em uma literatura maior não sairia do âmbito individual, pessoal). Sobretudo o encontro com os diferentes antropólogos e organizações indigenistas, laicas ou não, são políticos antes de contingências pessoais. Os mitos sobre os brancos, o “povo da mercadoria”, a fumaça do ouro que causa epidemias e dizima os índios, bem como a profecia da queda do céu e do retorno do mundo ao caos – que Kopenawa deixa claro se tratar de um problema dos brancos igualmente, de uma preocupação comum – constituem elementos de uma política radical e menor, além de uma cosmopolítica (engana-se quem pensa que cosmopolítica é uma questão de maior escala). Como ele mesmo coloca: “Para nós, a política é outra coisa” (Albert & Kopenawa, 2015, p. 390). Outra coisa, visto que ali “tudo é político”: “Toda interação transespecífica nos mundos ameríndios é uma intriga internacional, uma negociação diplomática ou uma operação de guerra que deve ser conduzida com a máxima circunspeção. Cosmopolítica” (Danowski & Viveiros de Castro, 2015, p. 96).

Por fim e retomando por outra via o que já foi posto, *A queda do céu* é produzida em um agenciamento coletivo de enunciação: as palavras de Davi Kopenawa não são palavras suas, mas são fruto de um agenciamento coletivo, um agenciamento maquínico que envolve uma multiplicidade de “peças” (antes que de sujeitos) que produz as “suas” palavras. Como xamã a sua função é a de reproduzir as antigas, mas sempre novas, palavras

dos *xapiri* e, a partir delas, manter e renovar as tradições de seu povo. Ainda que as palavras sejam enunciadas por Kopenawa, ele não pode ser dito sujeito de enunciação, visto que são produzidas antes maquinicamente, não por um sujeito. Ele não pode ser sujeito de enunciado, visto que as suas histórias, mesmo sua “autobiografia”, não o têm como sujeito central, mas como eixo de observação de acontecimentos e de maquinação de agenciamentos.

Fica claro, então, como o trabalho de Kopenawa e Albert se caracteriza como uma literatura menor. Deve-se, entretanto, expor como o estranho duplo de autores da mesma se constitui. Para tanto, são indispensáveis os desenvolvimentos sobre o devir do feiticeiro (do xamã) e do antropólogo expostos acima. Bruce Albert intitula o *Postscriptum* do livro retomando uma famosa fórmula de Arthur Rimbaud (mas sem explicitar a autoria original) – “EU é um outro” (Rimbaud, 2006, p. 155; p. 157) – para salientar o radical processo de devir que foi base dessa produção. O *Postscriptum* é subtítulo *Quando eu é um outro (e vice-versa)*. O “vice-versa” é fundamental, visto que aumenta o grau de indiscernibilidade entre “eu” e “outro”, entre Kopenawa e Albert (e vice-versa). Esse processo de produção de um outro que também é eu e de um eu que já é outro, processo de devir, tem, porém, seu modo de funcionamento, como vimos. Albert, ao comentar sobre seus primeiros trabalhos de campo e contato com os yanomami, afirma que o etnógrafo iniciante conquista certa simpatia dos nativos devido a um “estranho distanciamento que exhibe em relação ao próprio mundo” (Albert, 2015, p. 521). Davi Kopenawa, por outro lado, não possui uma história convencional entre os seus, tendo sido funcionário da FUNAI, convivendo não pouco entre os brancos. Ele chega a afirmar: “Virar branco – eu não pensava noutra coisa” (Albert & Kopenawa, 2015, p. 281). Após certo tempo perambulando e cruzando a fronteira com o “nosso” mundo, ele abandona sua vontade de “virar branco” – não devir branco, insistimos, visto que só há devir minoritário – e retorna aos seus, intensiva e extensivamente. Hoje, continua com uma vida relativamente

desterritorializada devido às inúmeras viagens que efetua em função das organizações e eventos políticos em que participa. Temos nos dois, então, os “fronteiriços” que Deleuze & Guattari insistem com que se passe o devir-outro. O sogro e iniciador de Kopenawa no xamanismo, como atenta Albert, “parecia ver em Davi Kopenawa e em mim duas pessoas simetricamente deslocadas, a *meio caminho entre dois mundos*. [...] improváveis intermediários entre o saber xamânico dos antigos e a curiosidade dos brancos” (Albert, 2015, p. 539-40. Grifos nossos). É através do contato dos dois, desses habitantes que estão entre o limite e o limiar de suas multiplicidades, de seus bandos, de suas matilhas, que há devir. Parece-nos, é somente com esse processo que Albert consegue seguir o que toma como o primeiro imperativo de sua empreitada etnográfica: “fazer justiça de modo escrupuloso à imaginação conceitual de meus anfitriões” (Albert, 2015, p. 520). Como o mundo desses últimos é outro, só pode-se fazer justiça ao mesmo se vier a habitá-lo ou, ao menos, visitá-lo. Temos, novamente, a capacidade de diplomacia cósmica xamânica sendo efetuada pelo antropólogo – o devir da antropologia como uma abertura ao devir por parte do antropólogo.

Como Viveiros de Castro nos chama atenção, *A queda do céu* é um “documento exemplarmente diplomático”, no qual há uma indiscernibilidade entre o pacto etnográfico intentado por Albert e o pacto xamânico intentado por Kopenawa (2015b, p. 39). Ora, os pactos em questão são indiscerníveis, pois, em abstração, ambos efetuam funções diplomáticas: a dupla posição de xamã e diplomata, como coloca Viveiros de Castro, é uma e a mesma posição (2015b, p. 22); dizemos o mesmo em relação à posição do antropólogo.¹⁷ Essa diplomacia, por fim, é o que nos leva à interrogação principal deste artigo: como devir-outro a partir do devir do antropólogo? Pode o texto etnográfico ser um agenciador do devir para o não índio e não

¹⁷ Viveiros de Castro, sem dúvida, concorda conosco. Além disso, ver posições similares em Bruno Latour (2004). Todos concordamos, também, que o antropólogo *pode* ser desse tipo, não que o seja necessariamente.

antropólogo? Ou, como colocam Deleuze & Guattari: “e se devíssemos animal ou vegetal por literatura, o que não quer certamente dizer literariamente?” (Deleuze & Guattari, [1980] 2014, p. 19). Tudo indica que é possível. O pedido de Kopenawa a Albert para divulgação de suas palavras foi, assim parece, efetuado levando em conta essa hipótese: “Se os brancos pudessem, como nós, escutar outras palavras que não as da mercadoria, saberiam ser generosos e seriam menos hostis conosco. Também não teriam tanta gana de comer nossa floresta” (Albert & Kopenawa, 2015, p. 414). Escutar outras palavras, ler outras palavras, palavras advindas de uma língua menor, de uma literatura menor – essa tarefa é o que é necessário para devir-outro “por literatura”. Como salienta Viveiros de Castro, *A queda do céu* “é um livro sobre nós, dirigido a nós, os brasileiros que não se consideram índios [...] [e] o que realmente importa é como este livro pode dar a pensar aos *não* antropólogos” (Viveiros de Castro, 2015b, p. 12; p. 34. Grifo nosso). Através do devir-nativo em que Albert é agenciado, os *não* antropólogos podem, igualmente, ser agenciados em devir-outro (o que importa aqui não é o fato de ser ou não *um* antropólogo, mas *o* antropólogo que efetuou o devir-nativo em questão). Quando há devir, o fronteiroço modifica imediatamente as dimensões de sua multiplicidade – o devir nunca é individual, isolado. No duplo pacto, etnográfico e xamânico, efetuado no devir-nativo, o antropólogo não é visto pelos anfitriões em sua individualidade: “a transmissão visa antes de tudo, para além de sua pessoa, o mundo do qual ele jamais deixa de ser um representante, queira ou não” (Albert, 2015, p. 521). Dessa forma, estamos em uma forte intersecção entre literatura menor, o perspectivismo e os devires xamânicos, visto que a individualidade do autor (ou do duplo, nesse caso) não é entendida enquanto subjetividade isolada, mas como agenciamento maquínico e pertencimento a uma matilha. Sobre a percepção da “humanidade” do “jaguar”, Danowski & Viveiros de Castro afirmam: “são os jaguares individuais que adquirem uma dimensão subjetiva [...] ao serem percebidos como tendo ‘atrás deles’ uma sociedade, uma

alteridade política coletiva.” (Danowski & Viveiros de Castro, 2015, p. 93), o que é próximo da formulação de Deleuze & Guattari a respeito do agenciamento maquínico na literatura menor: “um agenciamento *tanto mais coletivo quanto mais um indivíduo se encontre a ele ligado*” ([1975], 2015a, p. 38. Grifo nosso).

O tipo de livro que é *A queda do céu*, concebido no e pelo devir, deve ser, por fim, um livro “aberto”, não um livro que se fecha sobre si e sobre o Sujeito autor. Um livro sobre devires, agenciado no e pelo devir, aberto a uma eterna relação com o fora: “Um livro é um tal agenciamento, e como tal, inatribuível [a um sujeito]. [...] Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito [...] Um livro existe apenas pelo fora e no fora.” (Deleuze & Guattari, [1980] 2014, p. 18). É interessante como uma fala de Davi Kopenawa faz eco a essas preocupações deleuzoguattarianas. Sobre os “desenhos” dos brancos, nossa escrita, ele afirma: “Seu papel é o nosso pensamento, que desde tempos muito antigos se tornou extenso como um grande *livro que nunca acaba*” (2015, p. 508. Grifo nosso). Sobre essa frase Albert esclarece em nota que o xamã faz uma comparação implícita com a Bíblia, livro “*fechado*” no qual foram registradas as palavras de *Teosi* [o “nosso” Deus] (2015, p. 682).

Esse “livro que nunca acaba” das palavras dos yanomami, dos *xapiri*, reflete-se na preocupação de Kopenawa com a divulgação de suas palavras e na suspeita para com o texto escrito, com o livro.¹⁸ Como testemunha Albert, o yanomami “havia dito várias vezes que tentar conter em desenhos de escrita a infinita multiplicidade dos espíritos e a força de suas palavras – ainda que fossem poucas as que ele mesmo conhecia, insistia com modéstia – era uma tarefa arriscada” (Albert, 2015, p. 533). Porém, na medida em que a tarefa de Kopenawa e Albert tiver alcançado bom cabo, na medida do possível, enquanto literatura menor, livro

¹⁸ Suspeita compartilhada por Deleuze & Guattari: “parece-nos que a escrita nunca se fará suficientemente em nome de um fora” ([1980], 2014, p. 45).

agenciamento com o fora e devir-outro, suas palavras continuarão a circular de maneira intensiva e não ficarão contidas nos “desenhos de escrita” das peles de papel grafadas por Bruce Albert.

O devir-outro que é aberto pelo devir-nativo de Bruce Albert e pelo agenciamento entre os dois diplomatas nos abre a possibilidade de um legítimo devir-índio, possibilidade que está na ordem do dia da política contemporânea. Como radicaliza Viveiro de Castro (2015c, p. 13), a decisão entre pensar o pobre como índio, por um lado, e o índio como pobre, por outro, é urgente. Pensar na direção do pobre, conceito de Estado (e do Capital, acrescentaríamos), é pensar um conceito maior, portanto, um conceito que bloqueia o devir. O devir-índio, cujo livro *A queda do céu* abre vias intensas, é indispensável se levarmos em conta o iminente fim do mundo, do nosso mundo (ver Danowski & Viveiros de Castro, 2015), visto que quando o mundo do outro é um outro mundo, devir-outro é devir este último. O já gasto lema da alterglobalização “Um outro mundo é possível” pode ser resgatado e reforçado quando levamos a sério o outro em sua dimensão minoritária.

Os caminhos de um devir-outro nos quais *A queda do céu* vem se juntar, caminhos de um “incessante redevir-índio que vai tomando de assalto setores importantes da ‘população’ brasileira” (Danowski & Viveiros de Castro, 2015, p. 158) podem ser a produção de uma minoria de potencial político novo. Se pegarmos um enunciado de Kopenawa como o seguinte: “bem sei que a *maioria* deles [dos brancos] vai continuar surda às minhas falas. São gente outra. Não nos entendem ou não querem nos escutar” (2015, p. 498. Grifo nosso) e entendermos (forçadamente, sabemos) “maioria” no sentido deleuzoguattariano de maior, concluímos que o que se busca através das profecias de Kopenawa é, justamente, uma articulação do âmbito do menor. Danowski & Viveiros de Castro, ao resgatarem uma distinção de Bruno Latour entre os “Humanos” e os “Terranos”, na qual, muito grosseiramente, os primeiros são inimigos da terra (ou de Gaia) e

os segundos seus defensores, afirmam que “é difícil conceber o povo de Gaia como uma Maioria, como a universalização de uma boa consciência "europeia"; os Terranos não podem não ser um povo ‘irremediavelmente menor’ (por mais numerosos que venham a ser)” (2015, p. 125).

Vemos, portanto, como o devir-outro, no caso de *A queda do céu*, passa pela produção de uma literatura menor – tanto em sua produção quanto em sua “divulgação”. O devir-outro e o agenciamento entre Kopenawa e Albert possibilita um agenciamento da obra com um fora e um devir-outro para o restante do bando. Vemos, também, como o devir, do xamã e do antropólogo (e aqui talvez seja o caso de não distingui-los), são imediatamente políticos, cosmopolíticos, da mesma forma que a literatura menor. Ambos os autores, fronteiriços agenciados no devir, ambos em situação marginal e minoritária, de diferentes maneiras, constituem-se em uma agenciamento coletivo de enunciação que possibilita algo do âmbito do novo – não apenas literariamente. Como colocam Deleuze & Guattari “se o escritor está à margem ou apartado de sua comunidade frágil, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade” (Deleuze & Guattari, [1975] 2015a, p. 37).

Apontamentos Finais

Através dos desenvolvimentos de Eduardo Viveiros de Castro, vimos como certa antropologia contemporânea é devedora tanto dos conceitos dos próprios nativos que ela estuda, que fazem com que ela saia transformada do encontro, tanto dos conceitos de Deleuze & Guattari. Centrados no conceito de devir, vimos seu funcionamento no devir (sobretudo animal) presente no perspectivismo ameríndio. Porém, se atentarmos ao fato de que foi a própria filosofia francesa que encontrou os estudos ameríndios, africanistas, melanésios etc. através da antropologia dos anos 50 em diante (sobretudo) e que

esse encontro não deixou de afetá-la, podemos concluir que é esse mundo outro que em um primeiro momento reforçou as possibilidades menores dentro da filosofia maior e ocidental. A partir da ideia de literatura menor, vimos, em um segundo momento, como *A queda do céu* pode ser simultaneamente uma antropologia e uma literatura menores, com um complexo agenciamento “autoral”, mas não sem antes, ou simultaneamente, passar por um devir-nativo de Bruce Albert. Essa obra com o discurso poético e profético do xamã Davi Kopenawa Yanomami pode, por fim, justamente por ser literatura menor e fruto de devir-outro, possibilitar um devir-outro para nós brancos não antropólogos, não da mesma forma que com os fronteiriços xamãs-antropólogos-diplomatas, mas através de um agenciamento efetuado pelo livro “aberto”, pelo livro como relação com o fora. Esse agenciamento pode ajudar na constituição de um antagonismo contra as forças maiores que pretendem apagar a diferença e a pluralidade dos mundos. Como colocava Marx, a tendência do capital e da burguesia é a de produzir um mundo “à sua imagem e semelhança” – esse mundo é o mundo unificado e homogêneo da mercadoria; como Kopenawa coloca, nós brancos, “povo da mercadoria”, talvez pudéssemos nos abrir para outras possibilidades mais ricas se pudermos ouvir “outras palavras”, habitar outros mundos, circular por outras perspectivas, se pudermos, numa palavra, devir.

Referências

- ALBERT, Bruce. Postscriptum: Quando eu é um outro (e vice-versa). In: _____ & KOPENAWA, Davi, *A queda do céu*: Palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 512-49.
- ALBERT, Bruce & KOPENAWA, Davi, *A queda do céu*: Palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. *Sociedade contra o Estado* – pesquisas de antropologia política. Tradução de Theo Santiago. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DANOWSKI, Déborah & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, *Há mundo por vir?* Ensaio sobre os meios e os fins. Desterro: Cultura e barbárie: Instituto Socioambiental, 2015.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, Deleuze e Guattari explicam-se (mesa redonda) [1972]. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. In: DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2008. p. 277-292.

_____. *Kafka: por uma literatura menor* [1975]. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

_____. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2* [1980], v. 1. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2* [1980], v. 2. São Paulo: Editora 34, 2015b.

_____. *Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia 2* [1980], v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

DESCOLA, Philippe. Além de natureza e cultura. *Tessituras*, Pelotas, v. 3, n. 1, p. 7-33, jan./jun. 2015.

GOLDMAN, Márcio, O que fazer com selvagens, bárbaros e civilizados? In: *Alguma antropologia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 75-80.

_____. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, v. 46, nº 2, 2003, p. 445-76.

LATOUR, Bruno. Por uma antropologia do centro. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 397-413, Oct. 2004 .

_____. Perspectivismo: "tipo" ou "bomba"? Tradução de Larissa Barcellos. *Primeiros Estudos*, São Paulo, n. 1, p. 173-178, set. 2011.

LIMA, Tânia Stolze. O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 1996, p. 21-47, Oct.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. *Alea: Estudos Neolatinos*, 8(1), 2006, 154-163. <<https://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100011>> Acesso em setembro de 2017.

STRATHERN, Marilyn. O conceito de sociedade está teoricamente obsoleto? IN: _____. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 231-9.

SZTUTMAN, Renato. Religião nômade ou germe do estado? Pierre e Hélène Clastres e a vertigem tupi. *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 83, p. 129-157, Mar. 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, 1996, p. 115-144, Oct.

_____. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, n. 14-15, p. 319-338, 2006.

_____. Who is Afraid of the Ontological Wolf? Some Comments on the Ongoing Anthropological Debate. *The Cambridge Journal of Anthropology*, 2014, V. 33, n. 1.

_____. *Metafísicas Canibais* – Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.

_____. O recado da mata (Prefácio). In: ALBERT, Bruce & KOPENAWA, Davi, *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b, p. 11-41.

_____. O índio em devir. In: HERRERO, M.; FERNANDES U. (orgs.). *Baré: O povo do rio*. Edições Sesc São Paulo. 2015c, p. 8-13.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

**Entre o plano de imanência
e o plano de composição:
zonas de indiscernibilidade entre a filosofia e
as artes no pensamento de Deleuze e Guattari.**

Felipe Fortes¹

1. Introdução

O pensamento de Deleuze e Guattari é hábil em manobrar áreas divergentes do pensamento em sua relação de criação com a filosofia. Multiplicam-se nos livros referências não só à literatura e às artes, objetos específicos desse estudo, mas também referências às disciplinas diversas das ciências, como são o caso da antropologia, linguística, cibernética, etologia, embriologia, matemática diferencial, entre outras. Como exemplo dessa poderosa máquina-estrutural de experimentação – combinando uma variedade de elementos heterogêneos – temos *Mil platôs* (1980), um dos grandes livros expoentes da filosofia transdisciplinar do século XX. No entanto, é apenas no livro tardio que marca a última parceria entre os dois pensadores, *O que é a filosofia?* (1992), que a estrutura formal da relação entre as três

¹ Mestrando em Filosofia pela PUCRS (Bolsista CNPQ). E-mail: lesubversifguy@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2051626763323637>

formas de expressão do pensamento — isto é, a filosofia, as artes e a ciência — é concluída.

No livro, curiosamente, cada modo de expressão do pensamento deve erigir um plano próprio e povoá-lo com entidades inerentes ao seu respectivo plano. Aparentemente, os devires entre as disciplinas são impossibilitados, dado que a filosofia erige um plano de imanência, povoado por personagens conceituais e conceitos; o plano de composição das artes, no que lhe concerne, é preenchido por personagens ou figuras estéticas, blocos de sensações, perceptos e afectos; e a ciência, com seu plano de referência, constrói funções e observadores parciais. Cada disciplina criando singularmente, porém, dentro de suas próprias fronteiras. Seria o livro da “velhice” também o livro do abandono da desterritorialização e do devir tão defendidos no passado? Parece apressada essa sugestão e buscaremos mostrar como ela não se concretiza de fato.

Primariamente, analisaremos os conceitos principais da ontologia trabalhada por Deleuze e Guattari, visando trabalhar a estrutura formal da argumentação dos pensadores, demonstrando como cada disciplina se relaciona com um aspecto específico dessa mesma ontologia, para seguidamente analisarmos suas zonas de indiscernibilidade e devir, que, em nosso entendimento, definem-se como a mais alta potência do pensar e do criar. Tomaremos como exemplo de zonas de indiscernibilidade o devir-filosófico literário presente nos escritos de Deleuze e Guattari.

2. Mergulhar no caos: virtualidades e intensidades

Deleuze e Guattari traçam a tarefa do pensamento e do pensador como uma batalha, um enfrentamento e mergulho no caos. O *milieu* por onde o pensamento — sempre vindo *do fora* — nos atravessa e nos empurra é o mesmo lugar (ou vazio) de onde se dá sua gênese. O pensamento é uma força que sai do caos e nos empurra, nos convida a mergulhar em seu útero de velocidades

absolutas de indeterminações. Mergulhar no caos e extrair de lá alguma coisa que se sustente, dar consistência a esse pedaço caótico, eis o trabalho de explorador e minerador do pensador. É nesse sentido que se efetua o lamento quase enfadonho do pensador que deseja “apenas um pouco de ordem para nos proteger do caos” (Deleuze & Guattari, 2010, [1992] p. 237). Já que “nada é mais doloroso, mais angustiante do que um pensamento que escapa a si mesmo” (Deleuze & Guattari, 2010, [1992] p. 237). Ressaltamos que o termo pensador se refere tanto ao filósofo quanto ao cientista e ao artista, dada a defesa sustentada por Deleuze e Guattari da univocidade do pensamento, isto é, sua não-hierarquia entre as três disciplinas, que possuem igualmente no pensamento seu leme para experimentação.

Todo pensamento busca dar consistência a um plano ou região do real de pura indeterminação, que Deleuze e Guattari denominam de caos. O caos é tanto mental quanto extensivo, e suas velocidades caóticas desfazem qualquer forma ou consistência, para refazê-la heterogeneamente no instante seguinte, produzindo um círculo de indeterminação sem centro, um eterno retorno de constantes desvios e apagamentos. *A realidade do caos é a sua virtualidade*, absolutamente real, sobrevoando o mundo efetivo da extensão, como um campo de forças com velocidades intensivas absolutas. Como confirmam os autores:

Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência (Deleuze & Guattari, 2010 [1992], p. 139).

Se o caos define-se por sua virtualidade, devemos analisar esse conceito-chave do pensamento de Deleuze e Guattari, relacionado à problemática ontológica. Torna-se necessário

descrever brevemente as bases conceituais que formam o que defendemos aqui como uma ontologia em Deleuze e Guattari.² Os conceitos principais da ontologia em Deleuze e Guattari são os conceitos de virtual: campo de virtualidades ou forças que visam a atualização em corpos e formas extensivas; e o intensivo: que leva as virtualidades a atualizarem-se. Estes conceitos são articulados primeiramente em uma maneira mais formalista em *Diferença e Repetição* (1968). Essa articulação formal, no entanto, não significa que esses conceitos estivessem devidamente prontos nesse livro, as obras futuras (incluindo a parceria com Guattari) contribuem para um maior desenvolvimento dos conceitos e suas aplicações: os livros porvires se articulam com *Diferença e Repetição*, e estendem o plano da ontologia para diversos outros campos do pensamento.

Dada a constante variação terminológica presente nos livros de Deleuze e Guattari, e nosso uso de mais de uma obra dos filósofos, devemos alertar que apesar de mudar a terminologia conceitual em todos seus livros, muitos dos conceitos principais de Deleuze e Guattari permanecem com o mesmo sentido ou referindo-se a problemas similares, embora com nomes diferentes.³ A razão de tal recurso é motivo de debate. Mais do que uma “monotonia conceitual”, simpatizamos mais com a ideia de que a troca dos nomes signifique a tentativa de impedir um breve reconhecimento do conceito, o que segundo Deleuze e Guattari instaura um regime signifiante que bloqueia o pensamento, impedindo que os conceitos sejam (re)pensados e (re)construídos no próprio ato de serem pensados. O método de construção conceitual de Deleuze e Guattari prioriza assim a atividade do pensamento em detrimento da passividade do reconhecimento. Dessa maneira, o que chamamos aqui de virtual pode aparecer em

² Por ontologia nos referimos não tanto à questão da “ciência do ser enquanto ser” (o conceito de ser não é fundamental para a ontologia de Deleuze e Guattari) mas sim ao conjunto de entidades ou dimensões que uma filosofia assume como existentes e produtoras da realidade.

³ Indicamos o excelente trabalho de Manuel Delanda, que catalogou uma lista dos principais conceitos e suas variações nas obras de Deleuze e Guattari. Conferir em Delanda, 2002, p. 157-180.

outras obras como “campo transcendental”, entre outras variantes, como é o caso do conceito de caos em *O que é a filosofia?*.

Se o que define o caos é menos uma falta de ordem do que sua virtualidade, virtualidade essa a ser enfrentada pelo pensador, devemos definir o que Deleuze e Guattari entendem por virtualidade. Se a metafísica clássica essencialista com raízes platônicas defendia uma realidade de formas imutáveis de puro ser, isto é, sem devir, em Deleuze e Guattari há uma busca de reversão desses traços, através da reivindicação de uma dimensão do real de *puro devir sem ser*. É esse o auge da especulação ontológica de Deleuze e Guattari — pensar em uma realidade composta unicamente de processos de transformação, devires, ao invés de pensar um mundo estático do puro ser —. Esse plano de puros devires, que servem como gênese de toda experiência real, é o que Deleuze e Guattari denominam virtual. O conceito de virtual por si só necessitaria de um longo estudo para ser destrinchado.⁴ O que nos interessa aqui são certas características que nos auxiliem a compreender a relação entre o pensamento e a virtualidade do caos.

O que define o virtual? É uma dimensão do real pré-individualizada, isto é, um plano do real de puras diferenças intensivas, sendo elas mesmas as forças de transformação que formam os indivíduos e agem sobre a matéria extensa. Essas diferenças formam um composto de puras multiplicidades diferenciais, ou ainda um campo de forças noumênico responsável pela gênese dos campos empíricos, que insistem sobre todo real efetivado ou atualizado. Caso essas virtualidades venham a se atualizar (isto é, venham a ganhar realidade no mundo empírico), elas produzem diferenças, novidades no mundo. É o processo da diferença e da repetição (da diferença). Processo ontológico esse que busca dar conta da produção do real como um todo.

⁴ Sugerimos nosso artigo “Como funciona o empirismo transcendental?”, a ser publicado ainda esse ano, onde não só o conceito de virtual assim como o de intensivo são aprofundados dentro da terminologia conceitual de Diferença e Repetição.

Todo objeto, diz Deleuze, é composto por uma metade virtual e atual, isto é, virtualidades acompanham todo objeto e todo corpo, elas podem vir a atualizarem-se, efetivarem-se nos corpos, produzindo então variações nos corpos em seus dinamismos espaço-temporais. O processo de atualização de um virtual que forma qualidades e extensões é o que Deleuze e Guattari denominam de individuação. O acontecimento ou a diferenciação se dá na passagem do virtual para sua atualização, por mais que o acontecimento, como singularidade pré-individual virtual, não se reduza a sua atualização em corpos ou partes das extensões. Isto é, o virtual e seus componentes são perfeitamente reais, mesmo sem serem atualizados, um estado implicando o outro: “O estado de coisas atualiza uma virtualidade caótica, carregando consigo um espaço que, sem dúvida, deixou de ser virtual, mas [...] serve de correlato propriamente indispensável ao estado” (Deleuze & Guattari, 2010 [1992], p. 182).

A relação entre as virtualidades, isto é, os elementos do virtual, produzem elas mesmas um campo intensivo, um *continuum* de intensidades que são responsáveis por atualizarem as potências virtuais. Na definição deleuzeana, toda intensidade é ela mesma um devir, uma intensidade não sendo nunca idêntica à outra, sendo sempre uma diferença de intensidade, sendo assim “é preciso ainda que as diferenças de intensidade entrem em comunicação. É preciso como que um ‘diferenciador’ da diferença, que reporta o diferente ao diferente” (Deleuze, 2008 [1967], p. 132). A esse diferenciador, Deleuze denomina de *precursor sombrio*, que funciona como “agente da comunicação das séries de diferenças” (Deleuze, 2008 [1967], p. 133). O virtual caótico produz um *puro spatium intensivo*, formado por multiplicidades através de relações diferenciais e distribuições de pontos singulares, essas multiplicidades distribuem-se em séries diferenciais, *heterogêneas ou disparatadas*. O precursor sombrio, ou o diferenciador da diferença coloca essas séries em comunicação, induzindo “fenômenos de acoplamento entre as séries, de ressonância interna

no sistema, de movimento forçado sob a forma de uma amplitude que transborda as próprias séries de base” (Deleuze, 2008 [1967], p. 133). São essas as condições nas quais, para Deleuze, “um sistema preenche-se de qualidades e se desenvolve em extensão, pois uma qualidade é sempre um signo ou um acontecimento que sai das profundezas, que fulgura entre intensidades diferentes [...]” (Deleuze, 2008 [1967], p. 133). Essas condições produzem os dinamismos espaços-temporais, geradores de qualidades e de extensões, produtores de blocos dinâmicos de espaço-tempo.

Toda intensidade como diferença de intensidade se efetiva no mundo como um dinamismo espaço-temporal pela atualização do virtual. É a intensidade que faz a ligação entre a passagem de uma virtualidade para sua atualização. O intensivo é o “ser do sensível”, isto é, são as diferenças intensivas que recobrem todo plano dos fenômenos. Se em Kant espaço e tempo são estruturas a priori que condicionam a experiência, em Deleuze tempo e espaço são eles mesmos estruturas intensivas formadas a partir do processo de atualização do virtual, engendrado pelos elementos intensivos das multiplicidades ou forças caóticas virtuais. O que Deleuze e Guattari denominam de caos está incluído dentro da estrutura das virtualidades e intensidades. São eles os componentes do caos. Quando os autores falam em dar consistência ao caos, estão preocupados com que consigamos estabelecer às lógicas de funcionamento interno do próprio caos, isto é, expressar seus acontecimentos ou por conceitos ou por sensações, ou ainda por funções científicas.

Deleuze e Guattari, ao insistirem no enfrentamento necessário com o caos, estabelecem sua possibilidade de acesso através das três formas expressivas na quais o pensamento assume dentro da realidade: filosofia, ciência e as artes. Cada uma dessas formas de pensamento traça um plano específico pelo qual é possível acessar o caos margeando seus componentes virtuais e intensivos, respectivamente. Devemos articular como se dá a

relação entre a filosofia e as artes com as virtualidades e intensidades do caos.

2.1. A vertigem filosófica: o plano de imanência e as virtualidades

Devemos avançar na busca por determinar as relações entre a filosofia e a dimensão da virtualidade caótica. Como é possível acessar o caos pelo pensamento e extrair dele conceitos? Em *Diferença e Repetição*, Deleuze argumentava que era necessário a construção de um pensamento sem imagem ou de uma nova imagem do pensamento, para que o mesmo reencontrasse sua verdadeira potência criadora, desassociado da faculdade do reconhecimento. Deleuze esboça o “pensamento sem imagem” em *Diferença e Repetição* por uma série de análises críticas e desconstruções de pressupostos filosóficos que fundamentam o que significa pensar na história da filosofia (tais como as noções de que o pensamento seja uma faculdade natural de todo sujeito, que o pensamento naturalmente se dirija a uma verdade, entre outros), formando a imagem dogmática do pensamento que, para Deleuze, cometia o erro principal de fundamentar a realidade a partir de algum princípio transcendente, isto é, adicionar uma dimensão superior transcendente à realidade imanente, $n+1$.⁵ Além disso, certas categorias como a de semelhança, identidade, contradição e analogia são profundamente criticadas por ajudarem a balizar esta imagem do pensamento dogmática, ou transcendente, reduzindo multiplicidades ou diferenças a uma unidade ou princípio unificador.

Anos distanciam *O que é a Filosofia?* de *Diferença e Repetição*, e o encontro com Guattari no meio tempo intensificou as teses do antes solitário “jovem Deleuze”. O pensamento que em *Diferença e*

⁵ Conferir a bela exposição de Deleuze sobre os pressupostos dogmáticos filosóficos no capítulo “A imagem do pensamento” em Deleuze, 2009. p. 189-239.

Repetição ainda era tratado como uma “faculdade” (mesmo que não naturalizada no sujeito) em *O que é a Filosofia?* é conceituado como uma força do caos. O pensamento sai do caos como uma força que atravessa os corpos, e os encarrega de leva-los de volta ao seu lar originário. O percurso-cíclico que o pensamento faz: sair do caos, encontrando um corpo e o possuindo para retornar ao caos, e assim sucessivamente, exige uma constituição de um plano de orientação. Sobre o plano, definiremos mais tarde sua estrutura formal. Por enquanto, é suficiente mostrarmos que para a filosofia é necessário traçar um plano de imanência, isto é, um plano-guia determinando a imagem do pensamento (o que significa pensar? Quais os problemas com que o pensamento deve lidar?) a ser traçada frente ao mergulho no caos: “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento” (Deleuze & Guattari, 2010, [1992] p. 47). Essa orientação não pode ser confundida com uma construção puramente subjetiva, ela acontece em nós, nos toma antes mesmo da tentativa da criação conceitual, que, de fato, é o resultado da criação filosófica quando o filósofo tem sucesso em dar consistência ao pedaço de caos com que ele trabalha. Mais formalmente, o plano de imanência (ou imagem do pensamento) é uma intuição pré-conceitual ou pré-filosófica do que significa pensar. Essa intuição mesma é não-pensável, assim como não é um conceito para todos os conceitos (o que seria um absoluto caos, lembram Deleuze e Guattari). O plano de imanência ou a imagem do pensamento vai à esteira do conceito fundamental de Bergson: A intuição, que sinteticamente significa: para cada filósofo há uma intuição, anterior ao próprio desenvolvimento conceitual, essa intuição é o não-dito por trás do pensamento, e, ao mesmo tempo, é o que o filósofo nunca conseguirá expressar ou exprimir através da linguagem. Toda obra do filósofo passa a ser a tentativa de desenvolver ou expressar essa intuição, através de diversos conceitos, sem, porém, conseguir expressá-la em uma proposição. Para Deleuze e Guattari, por sua

vez, os conceitos remetem sempre a uma compreensão não conceitual, isto é, intuitiva, de um plano de imanência ele mesmo pré-conceitual.

A “intuição filosófica” que se torna plano de imanência é a verdadeira vertigem filosófica, sua origem é obscura, nasce de encontros fortuitos com o mundo, é o elemento não-pensado por trás de todo pensamento, o moldando ao encontro dos problemas levantados por essa intuição. Citamos essa bela passagem de Deleuze e Guattari que demonstra o elemento “inconsciente” que desenvolve o plano de imanência:

Precisamente porque o plano de imanência é pré-filosófico, e já não opera com conceitos, ele implica uma espécie de experimentação tateante, e seu traçado recorre a meios poucos confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, dos processos patológicos, das experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso. Corremos em direção ao horizonte, sobre o plano de imanência; retornamos dele com os olhos vermelhos, mesmo se são os olhos do espírito (Deleuze & Guattari, 2010 [1992], p. 52).

Esse trecho demonstra que o plano de imanência como intuição pré-conceitual é mais como um fruto puramente contingencial dos encontros e experiências que passamos no mundo do que uma elaboração de um método racional pré-filosófico, como desejaria Descartes, por exemplo. É, de certa maneira, a intuição do plano de imanência que determina quais e como os nossos conceitos serão criados, mas ele mesmo, o plano de imanência, já é uma determinação mais profunda do que a própria subjetividade ou sujeito, e de certa forma incognoscível para nós.

Determinados planos de imanência desenvolvem certos problemas que são muitos diferentes de outros planos, e se os problemas são diferentes é necessária uma série de conceitos diferentes a serem criados, não tanto para solucionar o problema no sentido de esgotá-lo, mas sim para preencher o plano, tornando-o pensável, já que o problemático, desde *Diferença e*

Repetição, é considerado como uma categoria ontológica e não simplesmente epistemológica⁶ — o mundo é processado através de problemas e soluções, os corpos surgem como respostas a problemas que aparecem no mundo em sua virtualidade.

Certamente, o grande risco de todo plano de imanência é tornar-se um plano de transcendência, o que seria o equivalente ao processo de uma imagem do pensamento tornar-se dogmática. A relação entre virtual/atual definida como caos em *O que é a filosofia?* deve ser entendida como uma pura imanência, o virtual caótico não é o céu do puro ser, mas o puro devir processual do real mesmo — virtual, real sem ser atual.

Se “A filosofia é a teoria das multiplicidades”, e toda “multiplicidade implica elementos atuais e virtuais” (Deleuze, 1998 [1996], p. 175), então o plano de imanência deve abrir o pensamento ao virtual, e com isso mapear seu processo de atualização acontecimental, das multiplicidades não-formadas às formas constituídas. É nesse sentido que os acontecimentos (que funcionam no regime virtual-atual) são os “objetos” próprios aos conceitos e que “o conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir” (Deleuze & Guattari, 2010 [1992], p. 42). É apenas com a criação conceitual que a filosofia realmente começa, traçar o plano de imanência é um processo não-pensável que é traçado juntamente com a criação conceitual, mas o plano é pré-filosófico, preexiste como intuição aos conceitos que servirão para “solucionar” a estrutura problemática virtual, sem, contudo, esgotá-la, o que seria um absurdo, dado que o virtual sempre gera suas atualizações como seus frutos. Os problemas-virtualidades não são esgotáveis por suas soluções-atualizações.

É importante frisar que o conceito filosófico não deve ser entendido em seu sentido ordinário, isto é, como uma estrutura ou componente da linguística. Como argumenta Manuel Delanda, um

⁶ Sobre o problemático como categoria ontológica virtual, conferir o capítulo fundamental de Diferença e Repetição “Síntese ideal da diferença” in DELEUZE, G. *Diferença e Repetição* (1968). Tradução: Luiz Orlandi & Roberto Machado. São Paulo: Editora Graal, 2006. p. 241-311.

dos maiores pesquisadores do pensamento de Deleuze e Guattari na tradição anglo-americana, “O termo conceito não se refere a uma entidade semântica, ou seja, conceitos em um sentido ordinário [...] Em vez disso, ele é definido por uma entidade que deve ser isomórfica com as multiplicidades virtuais” (Delanda, 2002, p. 174, tradução nossa). A definição de Delanda vai de encontro com a de Deleuze e Guattari, o que caracteriza o (conceito do) conceito filosófico é a potência de tornar o virtual, as multiplicidades virtuais pensáveis, contornando-as. O conceito contorna as variações infinitas das multiplicidades, nesse sentido ele deve ser sempre reconstruído ao ser pensado. Segundo os filósofos, “O conceito define-se pela inseparabilidade de um número finito de componentes heterogêneos percorridos por um ponto em sobrevoo absoluto, à velocidade infinita” (Deleuze & Guattari, 2010 [1992], p. 29). Isto é, o conceito “sobrevoa” contornando os movimentos e variações das multiplicidades que são seus próprios componentes. E aí está sua dificuldade em ser consistente: não estar nunca definitivamente pronto, pois, ao ir de encontro com as variações virtuais do caos, ele deve ser sempre reconstruído em cada ato de pensar, aí a necessidade do pensamento ser diferencial, isto é, preocupar-se em compor com as variações infinitas do caos.

Além dos conceitos, a filosofia necessita de seus personagens conceituais, que junto com o plano de imanência formam a tríade das criações filosóficas. Para Deleuze e Guattari, os personagens conceituais são componentes expressivos importantes na elaboração dos conceitos, já que os conceitos não estão nunca prontos, eles necessitam ser expressados através de *personas* que de certa maneira encarnam seus acontecimentos em virtualidade. Exemplos de personagens conceituais na história da filosofia são inesgotáveis: na obra de Platão é Sócrates como personagem conceitual que dita os conceitos platônicos, em Nietzsche temos Zarathustra, em Pascal temos o personagem do apostador, em Descartes temos o gênio maligno, e em Guattari e Deleuze possuímos o esquizofrênico, por exemplo.

Deleuze e Guattari alertam para o elemento assubjetivo dos personagens conceituais. De nenhuma maneira eles podem ser reduzidos a perfis psíquicos. O que se passa com os personagens conceituais são os deslizos, os movimentos forçados que os acontecimentos dos quais lidam os conceitos operam neles. O pensador pensa por seus personagens conceituais, e não por sua subjetividade, isto se dá, pois, em Deleuze e Guattari o conceito de sujeito é substituído em funcionalidade pelas singularidades pré-individuais. Se de fato o sujeito existe na obra de Deleuze e Guattari não é nunca como centro unificador do pensamento-ser. O sujeito existe apenas como um resíduo, como um último resultado de um processo de produção anterior, no qual as singularidades pré-individuais como componentes virtuais são os termos mais importantes. Em relação ao pensamento também não é diferente, já que o pensamento para esses autores é sempre algo involuntário, e tem uma relação com fazer pensar as singularidades pré-individuais em nós, deixar as singularidades vazarem em nós, nos atravessarem em um fluxo inconsciente ou involuntário de pensamento. São as singularidades pré-individuais que assumem a forma dos personagens conceituais, é por isso que “o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia” (Deleuze & Guattari, 2010 [1992], p. 78). Isto é, pensar filosoficamente criando conceitos é um exercício que exige uma despersonalização, fazendo falar a “quarta pessoa do singular”, que é expressada pelos personagens conceituais, máximo exercício assubjetivo de despersonalização que passa pelo processo de criar personagens que falem por nós e que nos atravessem.

2.2. O plano de composição e o intensivo

A arte lida com a intensidade, o ser do sensível. Em *O que é a filosofia?*, o ser do sensível aparece com a terminologia de

perceptos e dos afectos. Esses dois conceitos são complementares, e indissociáveis na composição de uma obra de arte:

O objetivo da arte [...] é arrancar os perceptos das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações (Deleuze & Guattari, 2010 [1992] p. 197).

O artista lida com os elementos intensivos, retira do sensível, do objeto sensível, o insensível, ou seja, os perceptos e os afectos. O artista traça um plano de composição (que nada mais é que um composto de sensações condensados em uma “obra de arte”, um filme, uma música, uma pintura, um romance, etc.), ou seja, cria um composto ou bloco de sensações em que os afectos e perceptos perduram no tempo, retirando aqueles que experimentam a obra de arte de um estado simplesmente representacional. É necessário que o artista faça sensível o insensível, isto é, os perceptos e os afectos, pois, estes são movimentos puramente intensivos, e não extensivos — o bloco de sensações está implicado intensivamente no material da obra de arte, mas ele não se reduz ao material, é uma força sensorial que age nos compostos materiais que formam a obra, mas não se reduzem a ele.

Os perceptos são os compostos intensivos que produzem todas as percepções, estão em todas as coisas, não precisam da necessidade de um sujeito que o observa, que lance uma luz com a sua percepção para que existam, isto é, não são correlacionais ao sujeito. O percepto é asubjetivo e experimentar um percepto é um fenômeno de ruptura com o sujeito percipiente, já que o percepto é do campo intensivo e virtual da singularidade, e não do campo atual do sujeito e dos indivíduos atualizados. Como argumenta Lapoujade, um dos maiores pesquisadores franceses da obra de Deleuze e Guattari, “Enquanto a percepção humana é humanizante, o percepto atinge a “paisagem anterior ao homem, na ausência do homem”, segundo um movimento de

desterritorialização absoluta” (Lapoujade, 2015, [2014] p. 294). O percepto não pode se confundir com uma percepção humana do mundo, é, de fato, antes do campo pré-humano. Perceber um percepto é desumanizar-se, romper com o modelo puramente humano de sentir percepções. Já em relação aos afectos não é diferente, eles são anteriores aos afetos ou sentimentos, eles são os devires que fazem passar-se de um afeto para outro afeto.

A teoria dos perceptos e afectos é essencial para a problemática dos corpos e das potencialidades dos corpos em Deleuze e Guattari, como afirma Lapoujade “não se concebe mais os corpos a partir da representação que se faz deles nem do vivido que temos deles; são produzidos a partir dos perceptos e dos afectos que nos tornamos capazes” (Lapoujade, 2015, [2014] p.304). Um corpo tem mais potencialidades de criar novas realidades quanto mais perceptos e afectos ele conseguir experimentar. A potência ou o ser capaz de experimentar os perceptos e afectos desenvolvem novos modos de corporalidade e de relação com o mundo. É função do artista mergulhar na intensidade que engendra as percepções e afetos comuns, e mover a percepção a sua gênese perceptiva, aos perceptos, assim como arrastar a sensibilidade aos devires correspondentes das afecções. Criar blocos de sensações para romper com as maneiras representacionais de percepção e afetação, eis o trabalho do artista na concepção de Deleuze e Guattari.

A tarefa do artista é uma questão de composição, composição de perceptos e afectos. Na escrita literária não é diferente, é necessário, através da combinação das palavras, criar um estilo singular e atingir o próprio ser do sensível, por uma linguagem sempre menor, isto é, uma linguagem que faz escorrer linhas de fuga dos modelos representacionais-majoritários da língua. É certamente um problema político. Há uma linguagem maior, que serve de modelo aos discursos identitários. E uma linguagem menor, que possibilita devires e rompimentos com esses mesmos modelos.

Artes plásticas, artes cênicas, literatura, todas desmembram aquele que percebe da experiência sensível comum, e abrem novas possibilidades dos corpos engendrarem-se, potencializando novas maneiras de existir, perceber, agir e sentir, através da constituição de um plano de composição. Os blocos de sensações em uma obra de arte, um livro, uma pintura, formam algo novo — um puro ser de sensações. Tornar sensível o insensível, visível o invisível, tópico que já é desenvolvido em *Lógica da Sensação* (1981), através da pintura de Bacon. Ele que para Deleuze não pinta os corpos, mas as forças, isto é, as intensidades que agem sobre os corpos, os deformando, insistindo sobre eles.

Os personagens estéticos (incluindo aí os personagens literários) por sua vez nada mais são do que seres de sensação, são blocos de vida não-orgânica, perceptos e afectos. Os personagens estéticos são feitos de puras sensações, palavras, linhas, puras cores e sons, atingindo uma potência inorgânica da vida. Os personagens estéticos, assim como os personagens conceituais, não se reduzem a gêneros psíquicos, são puras sensações, perceptos e afectos que ultrapassam uma representação de um corpo orgânico ou de uma vida ordinária. Por mais que haja a insistência de representar os personagens estéticos e literários como humanos, como vivendo uma vida humana, de fato eles são seres de sensação, entidades que nascem da composição de linhas, traços dos perceptos e afectos, e que têm a sua existência acoplada ao plano de composição de onde eles são criados.

3. Zonas de indiscernibilidade e devires filosóficos-literários em Deleuze e Guattari: o limite e o limiar

Até agora nos contentamos em seguir os passos dos autores, definindo os planos e os seus componentes criados pela filosofia e as artes. Seguiremos Deleuze uma vez mais, aplicando sua metodologia e concepção de história da filosofia “como uma espécie de enrabada, ou, o que dá no mesmo, de imaculada

concepção” (Deleuze, 2013, [1973] p. 14). Isto é, o processo de “enrabamento” não é nada mais do que o momento da atualização de certas virtualidades, que estão ali, de sobrevoo, sobre o texto de Deleuze e Guattari, por mais que não-ditos e não-escritos.

Devemos buscar demonstrar o modo de funcionamento das zonas de indiscernibilidade entre a filosofia e as artes, ou dos devires literários-filosóficos nos textos de Deleuze e Guattari, isto é, dentro de sua própria escrita. Tomamos essas zonas como absolutamente reais, elas estão ali, transitam a história do pensamento (exemplos: Nietzsche como devir filosofia-literatura, Kafka como devir literatura-filosofia) e percorrem a obra de Deleuze e Guattari da mesma maneira. Ora, demonstrar a existência dessas regiões de pura hibridação e experimentação literária e filosófica, onde os conceitos são inseparáveis de perceptos e afectos, e os personagens conceituais tornam-se também figuras estéticas não é tão desafiante. A leitura de platôs como os do *ritornelo* e a *geologia da moral* devem bastar-se por si. Todo um exercício de experimentação, no qual o professor Challenger torna-se um personagem conceitual, ao mesmo tempo que torna-se fluído como uma molécula e que faria o próprio Conan Doyle ficar orgulhoso do movimento desterritorializante que seu personagem sofreu. “O professor, aliás, não era nem geólogo, nem biólogo, nem mesmo linguista, etnólogo ou psicanalista; há muito se tinha esquecido qual era sua especialidade” (Deleuze & Guattari, 2011 [1980], p. 74). Da mesma maneira, o ritornelo, o conceito musical, inseparável de uma compreensão puramente sensorial, uma captura dos perceptos e afectos musicais. A lista de exemplos se estenderia longamente.

Nosso problema é: dado a determinação de limites ou condições para a criação filosófica e artística, e sua determinação de um objeto próprio, como é possível a existência dessas zonas onde não se é apenas filósofo ou artista, mas algo que passa entre os dois? Se os dois autores estabeleceram as condições ou planos tanto da filosofia como das artes, não é menos verdadeiro que os

dois autores sempre cruzaram as fronteiras delimitadas por eles mesmos, defendendo ultrapassagens e descontinuidades para a história do pensamento:

A história das ideias nunca deveria ser contínua; deveria resguardar-se das semelhanças, mas também das descendências ou filiações, para contentar-se em marcar os limiares que uma ideia atravessa, as viagens que ela faz, que mudam sua natureza ou seu objeto (Deleuze & Guattari, 2012 [1980] p.15).

Nosso exercício deve se concentrar exatamente no conceito de plano, e em seus limites e limiares. Anteriormente, descrevemos o plano de imanência filosófico e o que ele comporta, e fizemos o mesmo com o plano de composição. Buscaremos agora uma definição mais formal do próprio conceito de plano. Concordamos com David Lapoujade, quando ele define o conceito de plano: “Abstratamente, sabemos o que é o plano: é um corte do sem-fundo diferencial” (Lapoujade, 2015 [2014], p. 192). O sem-fundo diferencial é mais um dos nomes do virtual, ou o que denominamos de caos. O que define um plano? São os cortes que ele faz no caos. O plano deve estabelecer um corte que funcione como crivo, como diapasão do caos, é exatamente o que faz o plano de imanência filosófico e o plano de composição artístico, quando delimitam um campo de trabalho onde se experimentará com as caóides regiões virtuais do sem fundo-diferencial.

Existiria um plano que comportaria todo caos sem ele mesmo ser um puro e simples caos? Nos parece que não. Um plano que tentasse se alastrar por todo caos tornar-se-ia indistinguível desse, tornando-se ele mesmo um duplo do caos, e desapareceria como plano para o pensamento. Daí mesmo a necessidade do pensamento estar acoplado aos planos da filosofia, da ciência e das artes. Pois, esses planos funcionam como diagramas do caos, isto é, trabalham com certos limites que evitam seu próprio esfacelamento como plano. Fica em aberto a questão, se não é possível que o pensamento se acople ainda a outros

planos... Há pensamento que não seja pensamento de arte, de filosofia, e de ciência? (Sem com isso cair no senso-comum, na superstição, no reconhecimento ou na simples opinião?) É uma questão que não temos condições de responder momentaneamente. Nosso objetivo principal é pensar o rompimento dos limites dos planos da filosofia, da ciência e das artes.

Estabelecer um plano é sempre necessário, pois, sem o plano o pensamento perde-se no caos, não consegue extrair dele nenhuma ideia, conceito, sensação. Mas qual é o problema do plano? É, sem dúvida, como vimos, estabelecer certos limites necessários a sua existência, dado que o plano possui certas dimensões que ele comporta, mas, ao mesmo tempo, certas dimensões que lhe escapam, já que se o plano comportasse tudo, seria indiferente do próprio caos. Quando um limite é criado, temos aí a criação de uma zona de abertura em conjunto, o limiar. Um plano define-se formalmente por seus limites, isto é, pelas dimensões que ele comporta, através dos cortes que ele opera no caos. Mas cada limite constitui uma espécie de dobra sua, dobra para o fora, isto é, o limiar. O limiar é a borda, é o ponto de encontro do limite com o seu fora. É a abertura do plano para os domínios do caos que ele não comporta. O plano de imanência preenchido por conceitos e personagens conceituais possui em suas bordas limiares, que abrem o plano para o encontro não somente das regiões externas do caos que o plano não comporta, mas também para outros planos que também encontram-se sobrevoando e criando a partir da matéria prima do caos.

O plano de imanência pode encontrar outros planos de imanência, e desse encontro entre limiares certos conceitos de um filósofo se compõem com outros, deslocando-se entre os dois planos, mas o plano de imanência também pode encontrar planos de referência científicos, e planos de composição artísticos. Existiria um plano melhor que os outros? Isto é, que consiga

comportar mais planos de pensamento? Lapoujade sintetiza o problema:

O plano é, primeiro, um corte, secção ou intersecção transversal [...] O que Deleuze e Guattari chamam plano (antes mesmo de distinguir entre os diversos tipos de plano) é o que faz ver, sentir e pensar: é uma perspectiva. [...] Todo problema consiste em traçar um plano que torne perceptível o que não é em outros planos. É uma questão de jurisprudência no sentido em que se trata de determinar o ‘melhor’ dos planos. Qual é o ‘melhor’, desse ponto de vista? É o plano que faz ver mais. Se se trata do plano de imanência, é porque ele é o único que não esconde nada, o que menos pressupõe e o que inspira menos ilusões. Entre dois planos, é preciso escolher aquele que faz perceber mais, aquele que faz perceber o imperceptível do outro (Lapoujade, 2015 [2014], p. 194).

A interpretação de Lapoujade parece estar em conformidade com a perspectiva de Deleuze e Guattari em relação à prioridade do plano de imanência em junção aos outros planos. Parece o caso quando Deleuze e Guattari citam que “muitos romancistas ingleses e americanos, de Melville a Lawrence ou Miller, nos quais o leitor descobre com admiração que escreveram o romance do espinozismo...” (Deleuze & Guattari, 2010 [1991], p. 82), Nesse caso, Espinoza teria construído um plano de imanência que comportaria os planos de consistência desses escritores, que, ao invés de povoarem o plano com conceitos ou personagens conceituais, os “povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais” (Deleuze & Guattari, 2010 [1992], p. 81). Ou seja, com blocos de sensações. Nesse caso, o plano de composição artístico estaria inteiramente dentro de um plano de imanência filosófico, e entre esses planos, entre esse choque de limiares, os limites são transpostos, os limites se cruzam entre os limiares, e toda uma hibridização e composição aberrante é possível de ser construída. Qual é o resultado do encontro dos planos? Sejam eles planos de imanência, de referência, ou de composição, tão diversos em si? O choque ou encontro de planos é

um movimento intensivo que não causa a destruição ou fissura dos planos, mas os alinha, os mescla, criando zonas de indiscernibilidade, em que os elementos dos planos podem deslizar de um plano a outro e as bordas dos planos venham a se encontrar. Eles “podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro” (Deleuze & Guattari, 2010, p.81), como uma espécie de ponte, de superfície lisa que faz elementos dos planos cruzarem suas fronteiras.

Da mesma maneira que certos planos podem se encontrar, é provável que certos planos nunca se encontram, isto é, nunca cruzem seus limites em direção aos limiares uns dos outros. O que determina a convergência dos limiares dos planos é sua semelhança? Acreditamos que é forçoso pensar assim. Todo plano é produtor de diferenças e singularidades, relativas a certos problemas que essas singularidades e problemas venham a responder. Deleuze e Guattari, como filósofos, produzem um plano de imanência singular (diferente até mesmo dos planos de imanência individuais de Deleuze, e de Guattari, em suas obras escritas sozinhos) que ao mesmo tempo comportam o cruzamento de limiares e entram em ressonâncias com outros planos de imanência semelhantes, como os de Espinoza, Nietzsche, Bergson, Whitehead, mas também com planos de imanência distantes, como os de Kant e Platão. Ao mesmo tempo que o plano de imanência também encontra ressonância de limiares com o plano de composição de Kafka, Lawrence, Melville, para citar literatos, assim como de pintores como Bacon e Pollock.

Uma filosofia, uma arte, uma ciência, não desenvolvem seus planos respectivos e suas criações sem compor um grande agenciamento com diversas regiões e limiares de outros planos diversos, produzindo nesses encontros e atravessamentos zonas de indiscernibilidade, de devir, entre um plano e outro, entre os elementos de um plano para outro. O papel da filosofia ainda é a de produção de conceitos, mas eles, como sempre afirmou Deleuze, “são inseparáveis dos afetos, ou seja, dos potentes efeitos que eles

têm sobre nossas vidas, e dos perceptos, ou seja, de novas maneiras de ver ou perceber que eles nos inspiram” (Deleuze, 2016 [1984], p. 250). A criação, seja filosófica, artística ou científica, passa por uma compreensão, ou ligação com elementos, que não são respectivos seus, a filosofia precisa da não-filosofia, a ciência da não-ciência, e as artes do não-artístico, o pensamento, a criação e seus intercessores.

A obra de Deleuze e Guattari, que tomamos como modelo de um deslizamento entre diversos planos, tem como principal criação a conceitual. Eles criam conceitos e personagens conceituais, e traçam um plano de imanência, mas, nesse exercício, há deslocamentos, nos quais os conceitos e personagens conceituais, para serem eles mesmos conceitos, devem devir também em sensações, em perceptos e afectos, assim como em personagens estéticos. Textos como *Geologia da moral* ou o *Zaratustra* de Nietzsche são filosóficos, mas certas linhas do texto ultrapassam muito a filosofia, e tornam-se ao mesmo tempo literatura, não por deficiência, mas por clarão intensivo, por limiar cruzado, por necessidade. Esses limiares absolutos cruzados são momentos intensivos, nos quais não se é apenas um filósofo, artista ou cientista, mas algo que passa entre os dois. Devires literários-filosóficos, devires filosóficos-literários, devires científicos-filosóficos, etc. As virtualidades são infinitas, e o que reserva ao pensamento no porvir? É sem dúvida um problema de como atualizar e produzir cada vez mais planos e imagens do pensamento que atinjam e ultrapassem cada vez mais limiares entre si. Talvez no futuro, respondendo a um questionamento anterior, seja possível produzir um plano que seja feito apenas de limiares, e o filósofo, o cientista e o artista dariam lugares a esse híbrido, que não funcionaria mais instalando um plano específico, mas sim criando um plano em que só se crie cruzando limiares e instalando-se na diferença pura.

4. Considerações finais

Acreditamos que, se Deleuze e Guattari definem condições de limite para a filosofia, a ciência e as artes, não é em razão para delimitá-las simplesmente, mas sim como estratégia de defesa, de resistência do pensamento frente à possibilidade de um porvir cada vez mais iminente de insensibilidade ao próprio ato de pensar e criar. Como no tabuleiro do *go* chinês, nossas peças delimitam um campo, um território, como estratégia inicial de uma máquina-de-guerra, para que se ganhe consistência e coragem suficientes para que nas jogadas futuras e decisivas, se ultrapassem e se desterritorializem todos os territórios, alcançando e cruzando um limiar.

Um passo de cautela e prudência, uma tomada de ar, antes do salto para a batalha porvir. A própria confirmação dos filósofos da existência destes pensadores que acabam “instalando-se na diferença” atesta nossa hipótese, pois, entrando em devires, em zonas de indiscernibilidade e convergência, já não se pode mais falar propriamente em apenas um filósofo ou um artista, mas em algo que passa entre os dois, algo que atravessa um limite em direção a um limiar que as transborda, fazendo deslizar-se de um plano a outro.⁷ Nesse sentido, se embaralha a definição do que significa ser um filósofo ou um artista, e surgem essas figuras misteriosas como Nietzsche, Artaud, Kafka e Deleuze e Guattari, entre outros “gênios híbridos” que surfam por entre as dobras vibrantes dos planos.⁸

⁷ Nossa análise se limitou exclusivamente aos devires artísticos da filosofia e aos devires filosóficos das artes, não abarcaremos a ciência, mas não descartamos a inclusão desse terceiro elemento para um estudo mais completo no futuro, que, porém, fugiria do escopo da proposta desse livro.

⁸ Sobre a breve e única menção aos “gênios híbridos”, conferir: Deleuze & Guattari. 2010. p. 81-82.

Referências

DELANDA, M. *Intensive Science & Virtual Philosophy*. New York: Continuum, 2002.

DELEUZE, G. *Diferença e Repetição* (1968). Tradução: Luiz Orlandi & Roberto Machado. São Paulo: Editora Graal, 2006.

_____. *Carta a um crítico severo* (1973). In: *Conversações*. (1972-1990). Trad. Peter Pál Pelbart 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013. p.11-22.

_____. *Carta a Uno: como trabalhamos a dois* (1984). In: *Dois Regimes De Loucos: Textos e Entrevistas* (1975-1995). David Lapoujade (org). São Paulo: Editora 34, 2016. p.249-251.

_____. *O atual e o virtual* (1996). In: DELEUZE, G & PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

_____. *O método de dramatização* (1967). In: *A Ilha Deserta e outros textos*. David Lapoujade (org). 1ª ed. São Paulo: Iluminaturas, 2008.p.131-154

DELEUZE, G & GUATTARI, F. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2* (1980). Vol.1. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra neto e Célia pinto costa . 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2* (1980). Vol.4. Tra. Suelly Rolnik. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *O Que É A Filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Trad. Laymert Garcia dos Santos 1ª ed. São Paulo: Editora n-1, 2015.

Parte III

As figuras

É o dândi um devir?

Cesar Marcos Casaroto Filho¹

A ideia de dândi como um devir não é minha. José Gil, em entrevista à revista “Educação e Realidade”, em 2002, afirmou que dândi tem a ver com devir, acrescentando ainda que Gilles Deleuze fora um dândi, para depois deixar de sê-lo, passando a ser outra coisa, como é próprio do devir-animal proposto por Deleuze e Guattari. Ora, antes de tomar contato com essa primorosa afirmação de Gil, que foi aluno de Deleuze, eu vinha me questionando sobre o dandismo acontecer ou não por meio do devir. Dessa forma, é levando em conta alguns agenciamentos críticos que permitem com que se reconheça um dândi territorializado, encontrados nos textos “O pintor da vida moderna” (2010), de Charles Baudelaire e “O dandismo e George Brummel” (2012), de Barbey d’Aurevilly, que procurarei colocar em discussão esse possível devir. O fato é que a afirmação de Gil, somada ao meu interesse pelo dandismo e pelos estudos sobre devir serviram para, violentando algumas verdades teóricas cristalizadas que são tendência no meu cotidiano enquanto acadêmico, me fazer analisar o devir-dândi.

O devir faz o dândi? O que faz um devir? O que um ser *embotado* (para alguns) e que preza pela artificialidade (que

¹ Doutorando em Letras/Teoria da Literatura, no PPGL da PUCRS, onde desenvolve a tese intitulada “Fernando Pessoa e o novo dandismo”. Mestre em Letras/Teoria da Literatura (2017) pela mesma instituição, com a dissertação “Da pedra etérea: o discurso melancólico em *Livro do desassossego*”.

escolhe ser artificial, como afirmado por muitos dândis no século XIX) tem a ver com o devir teorizado por Deleuze e Guattari? Mas o que é devir? O sujeito nunca está feito, sempre está em vias de... Onde é o início e onde o fim? Aliás, o que é sujeito, indivíduo? Possui o indivíduo uma essência anterior ao momento em que passa a existir? Uma essência invariável existe? Quem sou eu para saber das essências apriorísticas! É o que Deleuze e Guattari nos fazem exclamar. Aonde vai chegar esse texto que escrevo? Eu o sei por antecedência? Se sei, estou sendo criativo? Como se cria algo que já se sabe o fim? Ah, a psicanálise e as suas estruturas profundas! (Deleuze e Guattari estão na minha raiva, eu que acreditava cegamente na psicanálise). O *espírito*, para algumas ciências, tem estrutura! Por quê? É mais cômodo? Para quem? O senso dialético, com um significante e um significado (se não é isso é aquilo, se não é aquilo é isso) é mais prático para o capitalismo. A erva que cresce (para onde?), a erva que é aleatória e sem tronco que lhe serve de base, se ela também existe, por que ignorá-la? A árvore: os ramos voltam para o tronco, o tronco que é invariável, que é a base teórica. Mas se se volta para o tronco não há devir. É um embuste! Ora, o que é a criação em um manuscrito literário? Tudo está tão certo assim? Um manuscrito é feito de idas e vindas, tentativas sem certezas de início ou fim. Manuscrito é meio, devir de uma escritura, um estilo em devir, variâncias contínuas, palavras que vem e vão e, se voltam (voltar para onde? jamais voltam, ao menos não da mesma maneira!), já não são mais as mesmas. As palavras são vivas e se fazem no processo umas com as outras, fora e dentro das outras, palavras com palavras, composições linguísticas sem filiação. Criação tem a ver com devir. Estruturas profundas? A verdade na profundidade? Quem és tu, acadêmico, para te dizeres sabedor de uma essência oculta? O Belo nunca revelado pois que pertence a Deus! Basta de cristianismos! E basta de procurar a origem das palavras na Bíblia! A origem da palavra criação: e Deus criou o homem a sua imagem e semelhança... A origem da palavra explicando a criatividade dos

poetas. Basta! Quem disse que é assim? Quem disse que explicar o termo na sua fonte, na sua *profundidade*, por meio de uma carga semântica invariável de uma palavra que supostamente foi a primeira (os hebreus, os latinos, não... é que foram tantas as traduções!) te faz saber das coisas? Ah, o poder acadêmico feito de conceitos e de termos invariáveis, o poder acadêmico expresso por uma ideia estéril de palavra! Pobre palavra, tão elogiada por sua potência artística, criativa, por meio de um belo discurso que já a mata na origem com arquétipos tão nocivos! Oh, acadêmicos, nunca vos contaram que a criatividade não tem um pai despótico?

Ora, é preciso criatividade para que haja um dândi. O que faz um dândi é a originalidade, diz D'Aurevilly (2012). Ao contrário do burguês que nada critica ou questiona, o dândi tem consciência do teatro social. E o que ele faz ao saber disso? Exagera no seu papel. O dândi cumpre com o seu papel para desdenhar de tudo. Ao contrário daquele que, maçado dos códigos morais, do *script* burguês, foge para o campo e lá *dá as costas* (ou pensa que dá) ao Estado, o dândi questiona o Estado frequentando os salões burgueses. O dândi faz questão de se fazer visto para em seguida sumir, com graça e perspicácia, quando menos esperam, e depois reaparecer com a mesma imprevisibilidade (D'Aurevilly, 2012). Para Baudelaire (2010), o dândi surpreende sem jamais se surpreender. Ele é a eterna novidade. O centro das atenções, onde quer que se esteja, é sempre o dândi. Mas o que faz do dândi alguém tão atraente? D'Aurevilly (2012) diz que o dândi encanta e é impertinente. Por quê? A originalidade incomoda? Devemos viver como obras de arte, Oscar Wilde (2012) nos diz. O dândi vive como obra de arte. Mas o que isso quer dizer?

A obra de arte não segue um padrão. Quem pode conceituar uma obra? Quem pode classificar uma obra sem se deparar com a certeza de que é impossível? A obra é tão complexa e individuada quanto o homem. Ela é um devir e justamente por isso surpreende, incomoda. Ela não é redutível aos padrões, aos conceitos, porque é sempre nova. Nunca um homem vai para a mesma obra sem que

ela já não tenha se tornado outra (ou outras), sem que ele já não tenha se tornado outro (outros). O irredutível incomoda o capitalismo, esse que é feito de verdades e receitas. Mas há muito o antigo senso de Belo (como aquilo que se relaciona com o mistério de Deus) foi questionado. O belo é antes o bizarro, é isso que Baudelaire (2010) afirma com precisão. O belo é uma novidade, uma originalidade, e o dândi é original em meio aos que servem ao padrão. Eu poderia dizer que, imprevisível, o dândi surpreende como uma obra em devir. Por meio da obra *Mil Platôs* eu poderia considerar Deleuze e Guattari devires-dândis na medida em que percebo a graça com que desenvolvem as suas ideias (especialmente as relacionadas à música) em relação com a impertinência dessas mesmas ideias, na medida em que colocam em discussão teorias consagradas como as de Sigmund Freud e Noam Chomsky. Eles surpreendem. Mas não é a especificidade (caras às taxionomias científicas) que faz o dândi, pois ele também é composto, como todas as outras coisas, de outros devires que se atravessam continuamente. O devir-animal faz Deleuze e Guattari também devirem mulher e criança, por exemplo.

O dandismo não é um manual a ser seguido. A originalidade, que está relacionada com a criatividade, acontece menos em um sujeito do que em uma individuação. Portanto, não há caminho. Mas há algo que deve ser dito: do mesmo modo que um estilo original acontece por meio de uma fissura na língua padrão, a originalidade do dandismo é algo que se dá no seio da normatividade burguesa. Eu diria que o dandismo é uma voz de resistência. Ao passo que agrada, o dândi também agride. Ora, o belo na arte tanto agrada quanto agride. Um poema pode causar tanto prazer estético quanto horror. Não é um poema a publicação do privado? Mas em que o dândi agrada? Sem romper bruscamente com os modos burgueses, o dândi está sempre na margem dos padrões sociais. Vilém Flusser (2015), ao relacionar a arte com a droga, distingue a droga que causa a repulsa do Estado (o crack, por exemplo) daquela que o Estado é obrigado a aceitar (a

arte). Trata-se de ato político. O homem que *dá as costas* ao Estado, utilizando-se de drogas destrutivas como o crack, não promove nada em prol da mudança além da repulsa da sociedade; já, a arte, sendo bela (por mais que incomode, porque se trata de uma obra de arte ela é aceita devido a um contrato social), é uma droga que atrai e que faz questionar, portanto, é resistência política. E não é justamente atrair a atenção sobre si o que o dândi faz? Acontece que, utilizando-se de modos e de expressões aceitos pelo Estado, o dândi encontra fissuras, por meio de pensamentos novos, para escapar a uma compreensão de mundo preconcebida. Como? Existem várias maneiras. Elencarei duas: 1) com uma moda e uma performance corporal que escapam ao padrão, o dândi, com trejeitos graciosos, dir-se-ia femininos, encanta ferindo as normas; 2) por meio de uma maneira de se exprimir original. Falando “bonito”, o dândi também choca com ideias fora do padrão. Não postulavam os dândis, para o horror da Igreja e do Estado, no século XIX, que a vaidade satisfeita era tão importante quanto o amor satisfeito? D’Aurevilly (2012), em nota de rodapé, falando sobre a vaidade satisfeita, explica:

Os moralistas perguntarão insolentemente: “Sua felicidade foi do tipo dessa única felicidade do mundo que causa piedade?” E por que não?... A vaidade satisfeita pode bastar, para a vida, tanto quanto o amor satisfeito (p. 191).

E em outro momento o mesmo autor escreve de maneira ainda mais desterritorializante: “Ora, as pessoas são vaidosas: elas querem a aprovação dos outros; movimento encantador do coração humano que caluniou demais a si próprio” (D’Aurevilly, 2012, p. 180-181). Calha afirmar que, naquela época (e ainda hoje!), uma ideia como essa é tão terrível para os advogados da moral quanto as obras de Marquês de Sade!

Apesar de Baudelaire (2010) afirmar que o dândi é um ser frio e indiferente para com as questões sociais, o dândi promove atos de resistência. Ele é uma resistência política. Mas essa

resistência é sutil. O dândi sugere, não explica. Não é mais possível hoje se pensar em um mundo justificado por universais. Como afirma Deleuze (2003), só há signos. E o que é o signo senão o não dito? Frente a isso, como encontrar uma objetividade? Tudo é signo, tudo se implica, corpos em corpos e por isso os sentidos são sempre vários. Se é assim, o racionalismo é uma prepotência. Ora, só há potência no devir, potência criativa que faz variar as coisas. Para Deleuze (2003), o convencional é a única coisa explícita, daí a sua crítica às verdades filosóficas que postulam a boa vontade para o fazer filosófico. Mas é a boa vontade que move o novo? O que movimenta o pensamento? O sentido está implicado no signo e não há pressupostos. Há violência. Para que se crie é necessário um pensamento violentado (Deleuze, 2003). Pensa em poesia: aquilo que se sabe, o já pressuposto pela sociedade, não é mais preciso ser escrito. A boa vontade filosófica? Para um mundo de verdades apriorísticas ela é válida, para o devir, não. Não existem mais ideias claras, mas tão somente sentidos combinados por signos. Vemos as coisas por meio do não dito. Vemos os seres por meio de signos. Os signos de um poema nos forçam a pensar. Não há boa vontade, há violência. O novo nasce dessa violência. Roberto Ferro (2010) afirma: “a escrita literária pertence à ordem excêntrica [excêntrico não é aquilo que está fora do centro, fora da norma?] da repetição” (p. 25). Repetição não é algo unívoco, feito de dualidades rígidas (universais), mas *cadência rítmica de corrosão*. Nunca relemos um poema da mesma maneira. O sentido é sempre novo a cada leitura. A forma é móvel. A forma não é mais rígida como compreendiam os clássicos. A leitura, portanto, é feita de deslocamentos de sentido. A forma não é mais igual a ela própria, nem o seu sentido. Assim, ao contrário da filosofia racionalista, não existe um *logos*, “passe de mágica dialético, em que nada mais se faz do que reencontrar o que já estava dado de antemão e de onde se tiram as coisas que aí tinham sido colocadas” (Deleuze, 2003, p. 101), teatro tão caro às Belas Letras. O que existe são essências que se dão nas *zonas obscuras* entre corpos,

essências que são tanto o signo quanto o sentido das coisas. Então o *logos* se opõe ao *pathos*, a pretensa objetividade acadêmica à arte, a expressão analítica aos hieróglifos. A cadeia associativa de signos que explicava o mundo na Antiguidade, na Idade Média e também no Renascimento foi rompida! A essência não é mais estável conforme os ensinamentos de Platão. Mas não se trata de melancolia (no sentido de torpor, apatia), trata-se de potência! Pensar é, finalmente, criar! Se a ordem do cosmos se despedaçou,

a linguagem dos signos [...] não mais se apóia em um *lagos* [sic] subsistente: só a estrutura formal da obra de arte será capaz de decifrar o material fragmentário que ela utiliza, sem referência exterior, sem código alegórico ou analógico (DELEUZE, 2003, p. 107).

A arte é um devir sem pretensões de verdade! Não mais a parte predeterminará o todo por meio de uma mesma forma e o todo determinará a parte. Nada de totalidade orgânica! A estética do fragmento romântica, com melancolia, já assinala isso no século XIX. Mas isso não é mau, pois a compreensão da impossibilidade de universais é justamente o que vem a emancipar a criatividade, especialmente na ciência, essa que nos obriga (ainda!) a nos munirmos de invariáveis postuladas por alguns cânones, como Freud.

Deleuze e Guattari propõem uma nova episteme que vem na contramão do humanismo racionalista. Nesse novo modo de fazer ciência não encontramos um centro no qual elementos de uma ideia convergiriam. Postulando uma nova imagem do pensamento, sem representante, Deleuze e Guattari inauguram um pensamento em devir. A causalidade, cara ao pensamento clássico, está questionada. O que nos força a pensar é o signo. Mas o signo não nos força a pressupor o que é uma palavra. A palavra, assim, é produtora de subjetividades. A verdade não está no objeto, mas no indivíduo. Não se trata apenas de procurar, mas de criar (Proust, 1982). Em *No caminho de Swann* (Proust, 1982), os despertares de

memória involuntários do narrador-protagonista tanto na cena com as *madeleines* quanto no momento em que ele tropeça no calçamento são o que coloca em discussão a causalidade. A criação, ainda, para Deleuze (2003), é o próprio ato do pensar.

A subjetividade humana, tantas vezes subjugada pela ideia de mesmidade, agora é compreendida na sua potência criadora. A liberdade é constituinte da individualidade humana e não remete forçosamente a uma base (pertencente a um *logos*) em comum e determinante. Há, pois, e em força em Deleuze e Guattari, uma nova teoria da natureza. Somos seres naturais sem estarmos necessariamente submetidos à causalidade. O inconsciente, dessa forma, não é um teatro regido pelas leis do falo, mas usina, produção criadora. A subjetividade do masoquismo é o que também questionará os ditames de uma subjetividade regida pelo falo, como a obra *A vênus das peles* nos permite pensar (Sacher-Masoch, 2008). Sem filiação, portanto, não há mais um eixo em comum, um tronco para onde as coisas convergiriam. E então a subjetividade humana é livre.

O dândi é uma potência criadora. Ele é sempre outro. Ao contrário do burguês passivo às necessidades do Estado, mero instrumento do capitalismo, que se acha perspicaz na medida em que se destaca socialmente sem jamais questionar os mitos nos quais acredita, o dândi surpreende. Inserindo-se na regra, por meio da etiqueta e da bela expressão verbal, o dândi foge à regra.

Mas o que é o devir? Para Deleuze e Guattari (2012), devir nada tem a ver com correspondência entre signos, nem semelhança, *mimesis* ou identificação. Devir não é uma evolução e, portanto, não há progressão nem regressão. Não é possível pensar o devir por meio da dependência, da filiação. Trata-se de aliança. Deleuze e Guattari falam de involução. Involução, porém, não deve ser confundida com regressão. Involução é a evolução que ocorre entre heterogêneos. Desse modo, “o devir é involutivo, a involução é criadora” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 19). Ao contrário da árvore classificatória, genealógica, devir acontece por meio de rizomas.

Devir, inclusive, “[...] é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não conduz a ‘parecer’, nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 20), devir não é, devir é feito de e... e... e... Devir não é fixo. Mas, se não implica filiação, como funciona? Devir acontece por epidemia, contágio.

O contágio, ao contrário das combinações estruturais, só é possível por meio de termos heterogêneos. Não mais as diferenças em uma simples dualidade entre os sexos estão em causa. O Universo não acontece por filiação, mas por contágio, e é por causa disso que Deleuze e Guattari afirmam: “para nós [...] há tantos sexos quanto termos em simbiose, tantas diferenças quantos elementos intervindo num processo de contágio” (2012, p. 24). Há, dessa forma, “um conjunto complexo, devir-animal do homem, matilhas de animais, elefantes e ratos, ventos e tempestades, bactérias que semeiam o contágio. Um só e mesmo Furor” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 25). Horror para as igrejas que reconhecem somente Adão e Eva como possibilidades sexuais! Acerca da homossexualidade, constantemente criticada pelas religiões, Yuval Noah Harari afirma: “a biologia está disposta a tolerar um leque muito amplo de possibilidades” (2017, p. 154-155), e ainda: “na verdade, nossos conceitos de ‘natural’ e ‘não natural’ não são tirados da biologia, mas da teologia cristã. [...] Os órgãos não evoluíram com um propósito, e o modo como são usados está em constante mudança” (Harari, 2017, p. 155).

Abordando os que apresentam um estatuto oposto ao de filiação, Deleuze e Guattari (2012) falam dos feiticeiros, ou anômalos. Os feiticeiros, às margens dos bosques, assombram as fronteiras do vilarejo. Os feiticeiros são minorias. Os filósofos chamam de devires-animais as minorias, aquelas que colocam em cheque as verdades do Estado. Assim, elas “exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 31). A minoria costumeiramente é tomada pelo poder

dominante como doença. O dândi é inclassificável. Quem pode reduzi-lo a uma filiação? O dândi é sempre original. Como as mulheres, os homossexuais, os negros, os judeus, o dândi é uma resistência que põe em perigo as frágeis verdades do Estado. A literatura de um dos dândis mais conhecidos, Marcel Proust, é prova disso, ao inaugurar uma nova instituição literária. Proust, judeu, homossexual e dândi, em seu devir-animal resistiu ao Estado.

As coisas são múltiplas e não existe um *logos a priori*, é essa a nova episteme proposta por Deleuze e Guattari (2012). Se *eu* é um limiar, um devir que está sempre entre duas multiplicidades, como afirmam os filósofos, não há uma natureza estável. Inexiste uma lógica pré-formada em se tratando de heterogêneos. A forma é sempre vária. Se “as multiplicidades não param [...] de se transformar umas nas outras, de passar umas pelas outras” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 34), não há um eixo central. Não é possível definir a multiplicidade por seus elementos, pois o que a define é o seu número de dimensões. Ao mudar de dimensão, a multiplicidade muda de natureza. Pensa na música: o que pode definir o *marulho cósmico* – nos termos de Deleuze e Guattari (2012) – da música? Os sons se tocam, se atravessam, as melodias se fazem múltiplas por meio de mil combinações, jamais as mesmas, tanto quanto as palavras. As multiplicidades sonoras se alastram em mil devires. Se as tonalidades musicais, sempre inapreensíveis, atravessam-se em contínua variação, como classificá-las?

Também o dândi, com o seu estilo, aquele que não se deixa apreender como uma coisa homogênea, é feito de multiplicidades. À margem das coisas, o dândi não pode ser classificado. Estou convencido de que a personagem (as personagens?) do dândi não possui uma unidade, ela é em devir, variando de acontecimentos para acontecimentos de que se compõe o devir. A multiplicidade-dândi é feita das mais variadas coisas e a sua personagem, portanto, não está dada *a priori*, ela surpreende no seu dinamismo.

Não se trata de compreender a organização das coisas, mas a sua composição. Um corpo não pode ser definido por Espécie ou Gênero, por órgãos ou funções, mas por enumeração de afetos. Deleuze e Guattari afirmam: “há mais diferenças entre um cavalo de corrida e um cavalo de lavoura do que entre um cavalo de lavoura e um boi” (2012, p. 44). Desconhecemos um corpo até sabermos aquilo que ele pode, quais os afetos que pode ou não com outros afetos, de outros corpos, quais os seus movimentos ativos e passivos, o que um corpo pode compor ou não com outro corpo.

Em arte não se trata de imitação. Para Deleuze e Guattari (2012), ninguém se *faz* de cavalo. Não se trata de, ao contrário de Aristóteles (2014), experimentar um sentimento de simpatia ou piedade por meio de uma obra, trata-se de saber se um corpo consegue ou não, a partir de relações de movimento e de repouso, afetos que o possibilitem devir cavalo. Nada imita nada, trata-se da própria realidade. Ao contrário da psicanálise, que vê nos símbolos o animal como representante das pulsões, trata-se de afeto em si mesmo, da própria pulsão. Não se fala de sujeitos, mas de hecceidades. Para Deleuze e Guattari: “um corpo não se define pela forma que o determina, nem como substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce” (2012, p. 49), mas por uma longitude e uma latitude. Enquanto longitude: pelo conjunto de elementos que o possibilitam variar entre relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão; enquanto latitude: pela relação de afetos de que o corpo é capaz sob graus de potência.

Mas o que são hecceidades? Para compreender a hecceidade é preciso entender que tudo é “relação de movimento e repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 49). Não somos mais que um vento ou uma estação. A individuação por hecceidade é distinta da individualidade por subjetividade. A própria compreensão de tempo varia. Cronos é o tempo da medida, que desenvolve uma forma e determina um indivíduo. Já, Aion, que se relaciona com a

hecceidade, é um tempo indefinido, tempo do acontecimento que se dá como linha flutuante, por meio de hecceidades, portanto, um tempo não racionalista. A individuação por Aion, assim, vem para romper com a forma predeterminada por Cronos, que mede, fundado em valores, a subjetividade. O sujeito, então, perde lugar para acontecimentos em agenciamentos. É por isso que Deleuze e Guattari podem afirmar: “o clima, o vento, a estação, a hora não são de uma natureza diferente das coisas, dos bichos ou das pessoas que os povoam, os seguem, dormem neles ou neles acordam” (2012, p. 52). Desse modo, alguém da metáfora, faz todo o sentido a frase de Virginia Woolf, que, bem lembrada por Deleuze e Guattari (2012), se passa no plano real: o cachorro magro que corre na rua é a rua. É desse modo que se deve sentir. A poesia é real! Conforme Gustave Guillaume, citado pelos pensadores (Deleuze; Guattari, 2012), Cronos corresponde ao verbo presente-ser, Aion diz respeito ao infinitivo-devir, é por isso que não se trata do vento, da estação, mas de um vento, de uma estação.

Sem início ou fim, a hecceidade está sempre no meio. Hecceidade é rizoma. No caso do nome próprio, Deleuze e Guattari (2012) afirmam que não se trata do sujeito de um tempo, mas do agente de um devir. O nome próprio designa o que faz parte do acontecimento, da hecceidade, o que acontece em devir. O nome próprio, assim, marca longitudes e latitudes, hecceidades que são individuações sem sujeito. *Eu* não representa um sujeito, mas diagramatiza um agenciamento. O dândi é uma hecceidade, o “papel” (antes de representar, o dândi devém) que o dândi vive é real e, portanto, é dinâmico porque varia de um acontecimento a outro dadas as situações sociais em que ele se coloca. Pensemos nos modos corporais: o dândi pode muito bem, e com frequência o faz, devir o que tradicionalmente se compreende como pertencente ao feminino, por meio de gestos delicados. O dândi, como no filme “Wilde” (1997), pode devir sedutor e desconfortar os homens que representam o padrão-homem, e por causa disso o dândi pode

sofrer duras críticas sociais. O dândi está sempre a esburacar a frágil cultura hegemônica patriarcal. O devir nada tem a ver com a imitação aristotélica, pois não pressupõe corpos isolados, detentores de uma estrutura particular. Devir não é identificar-se com algo ou alguém, e nada tem a ver com relações formais. Antes,

devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos (Deleuze; Guattari, 2012, p. 67).

Há, então, um princípio de proximidade entre o que Deleuze e Guattari chamam de *corpos sem órgãos* – já que órgãos pressupõem uma estrutura. Uma hecceidade não se separa de uma neblina ou de um raio solar. O devir se dá por segmentos de devir, em que é possível estabelecermos uma ordem ou progressão aparente. De um devir a outro, “fibras de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares. Cantar ou compor, pintar, escrever, não têm talvez outro objetivo: desencadear devires” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 66).

Tudo devém mais próximo do que a tradição aristotélica nos fala. Não se trata de imitar um pássaro ou um cão, mas de compor o próprio organismo com outra coisa. Imitar pressupõe um culturalismo que reivindica “a irredutibilidade da ordem humana” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 68). Não há, portanto, a natureza humana, há simplesmente natureza. Devir não é uma metáfora que interpreta a palavra dita figurada por meio de um *como*, nem propõe uma analogia estrutural entre relações, devir é antes composições de corpos sem órgãos. É claro, devir é devir algo sem que devenhamos literalmente esse algo. Mas, ao contrário de uma metáfora,

a palavra “como” faz parte dessas palavras que mudam singularmente de sentido e de função a partir do momento em

que as remetemos a hecceidades, a partir do momento em que fazemos delas expressões de devires, e não estados significados nem relações significantes (Deleuze; Guattari, 2012, p. 70).

O dândi se faz devir na medida em que, como uma canção, se compõe de outros devires. Mas o dândi não devém, é o próprio devir que é o dândi. Podendo devir mulher nos mínimos gestos, como o devir da poesia é o devir do dândi intensidades e linhas de fuga. Longe de ser forma, o devir dândi é multiplicidade. Não se nasce dândi, torna-se. O fato de buscar ser uma obra de arte e, para tanto, com uma artificialidade (voluntária?), utilizar-se de movimentos graciosos, próprios do que se definiu tradicionalmente como belo, não faz do dândi um não devir. Como pode o dândi surpreender, possibilitar o novo, como uma obra de arte, se não for também ele agenciamentos por hecceidades, contínua composição de corpo sem órgãos em devir sempre atravessado por outros corpos também em devir? Como a música, o dândi também é devir. O dândi é acaso. Ao falar de Brummel, D'Aurevilly diz: “Ele jogara – por gostar de jogar, quando se tratava de tomar decisões, com o acaso – uma folha na água e a água a levava!” (2012, p. 171). O dândi se faz e se desfaz na mistura de corpos. O dândi é novidade porque é mistura. Como um poema, o dândi é feito de signos. O dândi é antes o não dito. Acredito que o dândi se sirva do artifício para, abrindo uma fissura no que é padrão, criar um estilo próprio, um estilo que é feito de variações dados os diferentes contextos nos quais ele (o dândi) se coloca. Lister, citado por D'Aurevilly (2012), diz que Brummel apresentava um olhar calmo, no entanto errante, “que não se fixa nem se deixa fixar, de que nada toma posse e de nada se distancia” (Lister *apud* D'Aurevilly, 2012, p. 155). Não seria esse olhar errante, que não se fixa em ponto algum, o olhar do devir, o olhar ao acaso na vida? Não faria esse olhar rizomas? O dândi é um híbrido: ao transitar entre corpos ele cria escapando dos gêneros e das classificações. Muitos dândis, de maneira a abalarem a sociedade da época em que

viveram, foram também homossexuais. Lord Byron (1788-1824), Oscar Wilde (1854-1900), Marcel Proust (1871-1922), Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), João do Rio (1881-1921) são exemplos disso.

O dândi é sobretudo um devir porque tem a ver com as minorias. O devir-dândi compõe um híbrido que não pode ser classificado como homem ou mulher, um híbrido que provoca fissuras no padrão burguês por dentro, já que, costumeiramente, o dândi nasce em seio burguês. Lemaire está certo ao escrever: “o dandismo é, com efeito, uma reação para se estabelecer a pessoa humana – e emprego esta expressão em seu sentido mais rico – no que ela tem de belo, de único, face a uma sociedade que tende a uniformizar-se, a reduzir os seres (Lemaire *apud* Reis, 1998, p. 10). Para Deleuze e Guattari (2012), todo devir é devir minoritário. Porque o homem é o ponto molar da sociedade,² majoritário por excelência, sujeito de anunciação, ele não pode devir. Os devires, por sua vez, são moleculares. Todo o devir, portanto, é sempre minoritário. *Devir* é necessariamente desterritorialização, por isso se opõe a um *estado*. O judeu, enquanto não fizer um movimento de desterritorialização, mas for tão somente um estado (territorializado), não é por si só um devir. Para Deleuze e Guattari (2012), o judeu precisa devir-judeu. E isso só ocorre quando se opõe ao padrão dominante, ao padrão-homem. Todo o devir passa por um devir-mulher. “Devir minoritário é um caso político, e apela a todo um trabalho de potência, uma micropolítica ativa” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 93), é por isso que o que “[...] nos precipita num devir pode ser qualquer coisa, a mais inesperada, a mais insignificante” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 93). Ora, não é D’Aurevilly que, apesar da sua compreensão romântica de mundo, relaciona o dandismo à androginia? Para ele, os dândis são “naturezas duplas e múltiplas, de um sexo intelectual indeciso, nas quais a graça é mais graça ainda na força, e nas quais a força

² Vale lembrar que, para Deleuze e Guattari (2011), maioria pressupõe um estado de dominação, não de quantidade.

encontra-se também na graça; Andróginos da História [...]” (2012, p. 183). Como defini-lo?

Acredito que não basta a vaidade do dândi, em uma sociedade que a condena em todos os sentidos – em especial quando se trata da vaidade de um homem –, pois não é apenas isso que precipita para a desterritorialização, mas os mínimos gestos, atitudes, ideias que fazem do dândi um devir. Sempre no limiar, entre o padrão (o estado) e a novidade (o devir), é nos próprios salões burgueses que o dândi, também burguês, em suas linhas de fuga, devém mulher, encanta e incomoda e, como diz D’Aurevilly (2012), surpreende mais do que agrada. É claro, o dândi é um devir porque é um devir-animal. Não há como apreender o devir por meio de características inerentes porque devir é variação contínua, heterogeneidade. Inexiste a mulher, a criança, existem devires animais. As coisas ocorrem por meio de velocidades, em maiores ou menores intensidades. A individualidade em devir acontece em fluxo contínuo, dentro e fora de corpos sem órgãos *onde* o que está dentro compõe o fora e vice-versa. Não existe ponto fixo, um *locus* invariável que corresponda a uma identidade. Hecceidade é isso: corpo sem órgãos. A elegância, a inteligência existem no dândi, mas não são exclusividades dele. Nenhum conceito é fixo, essencial. Portanto, faz todo o sentido o dândi deixar de sê-lo. O dandismo é um território composto por algumas qualidades que permitem com que ele seja reconhecido como tal e, portanto, territorializado. Mas em todo território há um devir em potencial. O território é móvel e por isso a desterritorialização, que permitirá que se componha um novo território, é possível. O dândi não é um sujeito, ele é acontecimentos em devir. Ora, os devires necessariamente se contrapõem ao padrão-homem e, na medida em que se considera o dandismo como algo relacionado às minorias, o dândi também se torna um devir.

Por fim, e de maneira a mostrar a complexidade das individualidades, devo dizer que nem todo o dândi é um homem da “sociedade”, afinal de contas, o devir-animal é múltiplo. Um dândi

que rompe com a ideia do dândi que frequenta os salões burgueses é Vicente Guedes (2013), autor da primeira fase do *Livro do desassossego*. Sim, ele “cuidára³ especialmente das cadeiras – de braços, fundas, molles –, dos reposteiros e dos tapetes” (Pessoa, 2013, p. 36), como explica Fernando Pessoa no prefácio do *Livro*. Como um dândi o faria (mas não é preciso necessariamente ser um dândi para fazê-lo), Guedes mobiliara o seu apartamento de maneira a tornar o local o mais confortável possível e, dessa forma, *manter a dignidade do tédio*.⁴ Entretanto, esse dândi não frequenta a sociedade, não se exhibe nos salões, pois que ele é antes um dândi de espírito. Como ele próprio afirma: “Quero ser uma obra de arte, da alma ao menos, já que do corpo não posso ser.” (Pessoa, 2013, p. 67). Acontece que Guedes compreende que Guedes se trata de uma individualidade. Entre tédios, melancolias e, como ele mesmo expressa, indiferença pelo mundo,⁵ ele afirma: “Eu que, não sabendo o que é a vida, nem sei se sou eu que a vivo se é ella que me vive [...] decerto não vos irei jurar qualquér cousa” (Pessoa, 2013, p. 63). E não é porque se considera infeliz (mas não sempre) que Vicente Guedes, mesmo com *indiferença* pelas coisas, se considera um pessimista: “Pessimista – eu não o sou. [...] Eu não sei se o mundo é triste ou mau nem isso me importa, porque o que os outros soffrem me é aborrecido e indifferente” (Pessoa, 2013, p. 59). Guedes não é um *fazedor de sistemas pessimistas*: “Eu não me queixo do mundo. Não protesto em nome do universo. Não sou pessimista. Soffro e queixo-me, mas não sei se o que ha de geral é o soffrimento nem sei se é humano soffrer” (Pessoa, 2013, p. 73). É porque se encontra fundido na multiplicidade das coisas e sabe disso que pode ainda expressar: “Eu assim talhei a minha vida, quasi que sem pensar n’isso, mas tanta arte instinctiva puz em

³ A edição do *Livro do desassossego* que utilizo para fazer as citações mantém o português original da escritura da obra, por isso algumas palavras estão escritas com outra ortografia.

⁴ Pessoa cita essas palavras, que são de Guedes, também no prefácio do *Livro*.

⁵ Será mesmo que é indifferente? Afinal de contas, ele sente demais a todo o instante.

fazel-o que para mim-proprio me tornei uma não de todo clara e nitida individualidade minha” (Pessoa, 2013, p. 65). Sim, o devir pode fazer um dândi! O que nos faz sermos quem somos? É o artificialismo do dândi uma mentira? Vale lembrar que René Schérer (s/d) afirma que o ser não está por detrás do véu, mas que o véu é que compõe a verdade e o ser. Poderia ainda afirmar que o dândi Vicente Guedes, porque sabe não ser ninguém, é múltiplo. Questionando-se sobre quem é (ou o que é) por detrás da irre realidade de um Guedes-múltiplo, o autor diz: “Eu próprio não sei se este eu, que voz exponho, por estas colleantes paginas fora, realmente existe ou é apenas um conceito esthetico e falso que fiz de mim-proprio” (Pessoa, 2013, p. 67). Consciente de uma estética e de uma individualidade sem barreiras formais ou unidade alguma, “vivo-me estheticamente em outro” (Pessoa, 2013, p. 67). Ora, se há algum ideal para Guedes, é o de viver em sonho, mas distraidamente, conforme o momento em que sonha. Assim: “viver do sonho e para o sonho, desmanchando o Universo e recompondo-o, distrahidamente conforme mais apraza ao n[osso] momento de sonhar” (2013, p. 73-74). E então, triunfalmente, mas não como um pessimista: “Pensar em phrases que se contradigam, fallando alto em sons que não são sons e côres que não são côres. Dizer – e comprehendel-o, o que é alias impossivel – que temos conscie[ncia] de não ter consciencia, e que não somos o que somos” (Pessoa, 2013, p. 74), afinal, o que uma individualidade pode dizer que sabe? O que um eu-hermeneuta pode interpretar? Enfim, é com tristeza (e isso porque é um homem que sofre, mas não um pessimista), ao falar de prisão, que Guedes critica os hermeneutas: “A voz dos regatos que interpretas, pura explicadora, a voz das arvores onde pômos sentido no seu murmúrio – ah, meu amôr ignoto, quanto tudo isso é nós e phantasias tudo de cinza que se escôa pelas grades da nossa cella!” (Pessoa, 2013, p. 69).

Referências:

- ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- D'AUREVILLY, Barbey. O dandismo e George Brummel. Tradução de Tomaz Tadeu. In.: BAUDELAIRE, Charles; BALZAC, Honoré de; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. vol. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Tradução de Suely Rolnik. 4. vol. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. 2.ed. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2013.
- FERRO, Roberto. *Da literatura e dos restos*. Tradução de Jorge Wolff. Santa Catarina: UFSC, 2010.
- FLUSSER, Vilém. Nossa embriaguez. In.: DUARTE, Rodrigo (Org.). 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- HARARI, Yuval Noah. *Sapiens: uma breve história da humanidade*. Tradução de Janaína Marcoantonio. 19. ed. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- GIL, José. Ele foi capaz de introduzir no movimento dos conceitos o movimento da vida. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, n. 27, p. 205-224, jul./dez. 2002. Entrevista concedida a José Gil.
- MITCHELL, Julian. ELLMANN, Richard. Wilde. Direção de Brian Gilbert. Reino Unido, 1997. VHS, 117 min.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 1. ed. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2013.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

REIS, Véra Lucia dos. *O perfeito escriba: política e letras em Alceu Amoroso Lima*. São Paulo: Annablume, 1998.

SACHER-MASOCH. *A Vênus das peles*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Hedra, 2008.

SCHÉRER, René. Deleuze e a questão homossexual – uma via não platônica da verdade. *Lugar Comum*, n. 7, p. 135-163, s/d.

WILDE, Oscar. Dândis e dandismo: frases. Tradução de Tomaz Tadeu. In.: BAUDELAIRE, Charles; BALZAC, Honoré de; D'AUREVILLY, Barbey. *Manual do dândi: a vida com estilo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

O traidor e a fórmula anárquica: uma proposta de um “anarquismo literário” deleuziano

Daniel Peres Santos¹

1 Filosofia, literatura e devir

Durante grande parte da história, as relações entre filosofia e literatura se deram na capacidade desta de ser interpretada por aquela, uma espécie de “busca por aquilo que importa” foi realizada pela filosofia durante muito tempo em todas as áreas do conhecimento, instaurando um certo ar de superioridade da mesma e consequentemente uma aversão por parte das outras disciplinas a tudo que é “filosófico”. Estes tempos passaram, e um dos grandes percursores da modificação da maneira e do local que vemos a filosofia hoje, tanto por fora quanto por dentro, diz respeito ao trabalho de Gilles Deleuze e de outros grandes filósofos contemporâneos do pós-estruturalismo. A importância de um estudo literário ocorre não só pelo cenário interdisciplinar que vemos atualmente, mas também pela capacidade única que as artes possuem de criar coisas igualmente necessárias e diferentes do criador cientista ou filósofo, o artista revoga para si a responsabilidade de sua arte, sem interpretações alheias.

¹ Graduando do curso de Filosofia na Escola de Humanidades, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

A arte, para Deleuze, é a atividade que cria blocos de sensações (perceptos e afectos), suas definições gerais permitem o entendimento da prática literária pois ela compõe o grande grupo de atividades artísticas. A literatura contará com exemplos específicos de sua área, assim como a música, o teatro, entre tantas outras maneiras de manifestação artística presentes no mundo. Criar, escrever, viver, estes são verbos que compõem a área da escrita denominada literatura, mais do que uma mera disciplina institucionalizada correspondente a interesses e expectativas, essa arte criadora permite o “nascimento” de vidas possíveis “não-vivíveis” através de sensações que extrapolam o indivíduo, os membros que interagem neste “movimento” são: o artista (o escritor); a obra de arte (a escrita); o bloco de sensações; a vida; a criação; e a resistência.

Com a intenção de compreendermos precisamente o que são cada um destes integrantes e como se relacionam, devemos, primeiramente, esclarecer o que Deleuze chama de perceptos e afectos. Os referidos termos integram a literatura quando os compreendemos como conceitos, estes que não advêm da atividade literária propriamente, mas partem de sua interação com a filosofia, pois “A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 4), porém, mais importante do que a explanação da natureza do conceito, é a sua necessidade de criação, um filósofo não cria por querer, e sim por precisar, “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade. Essa necessidade [...] faz com que um filósofo se proponha a inventar, a criar conceitos” (Deleuze, 2017a, p. 3).

A experimentação de um texto, isto é, a leitura de um bom livro escrito por um grande escritor, nos permite desfrutar e compartilhar de sensações e percepções que parecem não mais fazerem parte daquele que os (d)escreveu, além de uma descrição, uma criação que agora é saboreada por todos, isto posto, “Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado

daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 67). Os perceptos e afectos parecem, portanto, reter de certa maneira aquilo que o escritor vive, ao mesmo tempo que se desprende do autor e adquire independência na obra, “o artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 67), fica claro que sua existência – seja qual for ela – não mais depende do seu criador, o bloco de sensações se conserva em si mesmo e permite, assim, a conjugação com outras vidas ainda inéditas para a escritura, isto é, novas leituras possíveis, tanto literárias quanto de outras artes criadoras.

Como vimos, os perceptos parecem partir das percepções do autor, enquanto os afectos dos sentimentos, entretanto, este último parece conter um caráter intrigante quando nos deparamos com o seu “transbordar”, i.e., como é possível chegar ao limite ou até mesmo extrapolar aquilo que se sente? A entrevista realizada por Claire Parnet² no final dos anos oitenta, que originou a transcrição de nome “O abecedário de Deleuze”, parece nos ajudar com uma resposta quando diz: “para mim, os afectos são os devires. São devires que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles” (Deleuze, 2017b, p. 53). Por conseguinte, o que são devires? Ou o que é o devir? Primeiramente, já sabemos que é o “local” ou “direção” a qual permite-se o transbordar, conhecemos também a capacidade de sobrevivência ou “nova” vivência do bloco de sensações, agora capaz de dispensar o autor. Claramente, parece inaugurar-se uma nova “instância”, que abriga afectos ou devires, transbordantes e desvinculados,

² Claire Parnet é uma jornalista francesa.

devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população (Deleuze, 2011, p. 11).

Esta passagem, aparentemente enigmática, torna-se cognoscível ao destrincharmos os elementos presentes na mesma. Inicialmente, vemos que o devir se opõe à forma, à cópia, ou seja, “fazer arte” nunca é um caso de imposição de pensamento, e sim de possível criação, no caso da literatura, a escrita será responsável pela não-imitação, portanto “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (Deleuze, 2011, p.11), encontrando, assim, a zona de vizinhança. Por vizinhança compreende-se que há pelo menos mais um elemento com o qual o criador interage, “pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o quê, sob a condição de criar os meios literários para tanto” (Deleuze, 2011, p.11). Logo, o ato da escrita é sempre não “eu”, ou não somente eu, a interação com qualquer que seja o componente, seja ele animal, mulher ou molécula, etc., permitirá a instauração de diversos devires, devir-mulher, devir-animal, entre outros, estes devires são exatamente o extravasamento da matéria vivível, são a capacidade de nos tornarmos, mesmo que no possível, aquilo com o que sentimos.

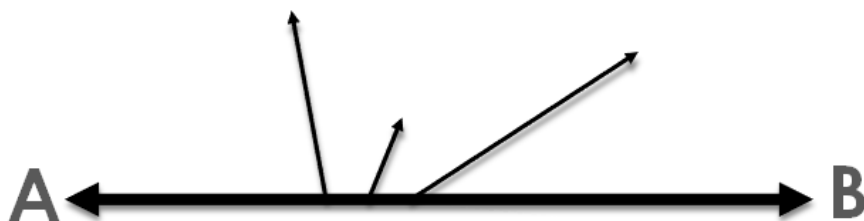
Por isso, a indiscernibilidade e a indiferenciação se dão pelo fato de o devir não ser/estar nem na abelha nem na orquídea, nem no homem nem no gato, permitindo a imprevisibilidade e a não-preexistência de ambos vizinhos. A incrível capacidade dos devires que “não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, núpcias entre dois reinos” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 3) permite o relacionamento que nos torna aquele, e que torna aquele nós, uma experiência única

proporcionada pela literatura e pelas artes no geral. As núpcias entre eu e o outro origina o devir que por si só garante a originalidade da escrita, mas que não se prende a ela nem a mim, pois é capaz de existir fora de mim mas entre o eu e o aquilo, isto é, uma nova vida, nunca lá (animal, mulher, molécula), nem cá (eu), mas sempre entre, na zona, em nenhum dos dois reinos. A literatura, portanto, tem essa extraordinária habilidade de criar vidas, possíveis vidas, extrapolações, transbordamentos, desvinculações do indivíduo.

As novas vidas criadas pelos devires não são propriedade de nenhum escritor, pois estes, como vimos, de certa forma tornam-se o que escrevem e o escrito permanece sem ele, fora e entre, não há nem troca nem apropriação, apenas o bloco de devir, este que parece não existir em qualquer escrita. Em uma passagem sobre literatura do abecedário, Deleuze expõe, “O que há de comum entre as duas atividades, a grande filosofia e a grande literatura, é que ambas testemunham em favor da vida” (Deleuze, 2017b, p. 61-62). Aquele que não escreve de forma a inaugurar devires não pertence à “grande literatura”, não testemunha à favor da vida e, portanto, “entre todos os que fazem livros com intenções literárias, mesmo entre os loucos, são muito poucos os que podem dizer-se escritores” (Deleuze, 2011, p. 16). Mas o que é necessário para ser escritor precisamente? De que maneira um escritor descobre devires?

Uma segunda noção de igual importância realizado pelos escritores e presente em toda escrita legitimamente literária é a linha de fuga, esta permitirá a quebra, o escape, a fuga da mesmidade, da cópia, da forma. Se o devir é o local, a zona, ou seja, é geográfico, “a linha de fuga é uma desterritorialização” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 30), por desterritorializar entende-se a fuga na direção de “lá”, para captar o conceito, pensamento, ou os sentimentos no caso da literatura, e levá-los “ali” no fora e no meio, no devir. Este meio não é o centro nem a ponderação, mas sim o delírio, o desafio, a traição, traçar uma linha de fuga é trair

um regimento de “A” à “B”, é ir contra a forma de expressão dominante:



Os pontos A e B e a reta AB representam um modelo de dualismos vigentes e dominantes, enquanto que as linhas menores são as linhas de fuga que partem do meio em direções “delirantes” não correspondentes ao caminho “correto”. “Em um devir-animal, conjugam-se um homem e um animal, [...], cada um desterritorializando o outro e levando para mais longe a linha. [...] A linha de fuga é criadora desses devires” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 41). Por conseguinte, o escritor não se submete à dominação, ao enquadramento e à robotização ao fugir para captar, fugir para uma vida. Ao resistirmos às ordenações estamos liberando a vida, a vida que se mantinha aprisionada no “eu”, aquela que viola a ordem e não é permitida no atual, através do possível podemos resistir a imitação e trazer o novo, pensar o novo como sensação, que só é possível pela dupla captura no devir, preservando-se e desconstituindo-se, num constante processo.

2 Resistências, traidores e minorias

As vidas, conforme exposto recentemente, são liberadas pela traição, “O artista é quem libera uma vida potente, uma vida mais do que pessoal. Não é a vida dele” (Deleuze, 2017b, p. 91). O traidor é, portanto, aquele que trai a si mesmo, sua vida, que se impõe contra sua limitação existencial de sexo, raça, etc. Ora, esta é a traição do “eu” é a mais perceptível, aquele que procura escrever não sobre si, nem sobre alguém, mas por “aquele” e originando o

além de ambos, porém não há somente este tipo de traição, o escritor também pode trair a língua, isto é, resistir às imposições linguísticas elevando a sintaxe ao limite do possível, “o escritor torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 73). Com esta passagem, identifica-se que a “violação” da linguagem é necessária para fazer de alguém um traidor, isto é, um legítimo ou grande escritor. Um exemplo que exprime perfeitamente esta indispensabilidade “traíçoeira” é o trecho já no início de *Grande Sertão: Veredas*:

NONADA. TIROS QUE O SENHOR ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebicado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo (Guimarães, 2017c, p. 1).

Como melhor categorizar a escrita de João Guimarães senão como um vibrar, uma traição das “leis” gramaticais, uma resistência à ordem, que causa certo estranhamento, i.e., não-familiaridade com a língua, conforme Deleuze, “ser um estrangeiro em sua própria língua”,³ isto é escrever. Trair a língua, trair a si, resistir, toda traição parece pedir uma resistência, seja ela a imposições ou a limitações, sejam elas do indivíduo ou da sociedade. Instaura-se, assim, pelo menos dois tipos de resistir, o escritor resiste à “lógica” da linguagem e ao mesmo tempo à ordem dualista, este último, por sua vez, espalha-se por toda arte, porém há ainda uma terceira forma de resistência, pertencente majoritariamente à obra, esta é o existir, ou o não perecer, i.e., a resistência à morte. Sim, os artistas criadores morrem, o corpo

³ Deleuze; Parnet, 1998, p.5.

humano perece, mas sua obra, seu monumento, o bloco de sensações persiste, resiste e existe, graças às linhas de fuga traçadas e aos devires criados. “Criar é resistir”,⁴ a criação do artista resiste com ele, a partir dele, sem ele e após ele.

Considerando a definição de resistência, é possível argumentar que há um tipo especial de traição, ou melhor, que existe somente uma espécie da mesma, esta sendo a traição do regime dominante, dos dualismos mascarados de opções. Pode-se constatar que toda traição é na verdade a mesma, única; o traidor não quer se submeter à constante reestruturação da máquina binária, quer fugir. A máquina é precisa e de tamanha adaptabilidade que aparenta incluir tudo aquilo que é possível em suas escolhas, ou melhor, falsas escolhas, nos perguntam se somos negros ou brancos, devemos decidir se somos mulher ou homem, e para toda rejeição cria-se uma nova “opção”, “travesti!” – exclama o maquinista. O engenho detém a história, e, assim, os termos e as definições, as entradas e as saídas, parece não haver escapatória salva à submissão, que, de saída, nada é. “Futuro e passado não tem muito sentido; o que conta é o devir-presente; a geografia e não a história, o meio e não o começo nem o fim” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 20), felizmente sabemos a resposta, já inaugurada pelo trecho, é o devir que permitirá nossa traição, “Há linhas que não se reduzem ao trajeto de um ponto, e escapam da estrutura, linhas de fuga, devires, sem futuro nem passado, sem memória, que resistem à máquina binária [...] Evoluções não paralelas” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 22).

À vista disso, sabendo da capacidade do traidor de resistir à norma estabelecida, há aqueles (trapaceiros) que gostariam de trilhar o caminho do traidor ou de sujar seu nome e sua luta, apesar de tentar imitá-lo, o trapaceiro não será capaz de traçar linhas de fuga e de muito menos propor pensamentos livres desconectados da máquina. Na literatura, veremos que “O traidor é

⁴ Deleuze, 2017b, p. 90.

o personagem essencial do romance, o herói [...] É bem diferente do trapaceiro: o trapaceiro pretende se apropriar de propriedades fixas, ou conquistar um território, ou até mesmo instaurar uma nova ordem” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 34). O empreendimento do trapaceiro é manter-se seguro nas asas dos dominantes, apartar-se de causas reais, auxiliando não na literatura, muito menos nas escritas desterritorializantes, mas, sim, em conformidades e obediências, sem violar qualquer definição da “imagem”, i.e., “contribuindo” para a manutenção do aprisionamento de vidas na história, sem se importar, ou não conseguindo atingir a capacidade de devir, traçar linhas e fugir.

Ambos, traidor e trapaceiro, coexistem nas obras literárias, mas este será limitado como um “homem de estado”, um “padre”, ou até mesmo um “bom rei”, nunca terá tendência nem capacidade de relegar ou não aspirar à conquista do Estado, o poder clerical, ou o domínio de um reino, ele está fadado à “corrupção”, a não viver, enquanto, por outro lado, o traidor será sempre o culpado, culpado pela quebra, pelo acontecimento, pela linha, pelo devir, pela não-robotização das ações, pela instauração do caos, “Do que o capitão Ahab é culpado, em Melville? De ter escolhido Moby Dick, a baleia branca, em vez de obedecer à lei de grupo dos pescadores, que diz que qualquer baleia é boa para ser pescada” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 35). A “imagem” dominante, i.e., o modelo que configura e estrutura a dominação da maioria, não consegue ser expressa com superioridade nas obras dos grandes escritores, em virtude da existência do traidor, este que dará voz àqueles que não podem se expressar na sufocante rede de enunciados já determinados.

Com as núpcias nos devires, os enquadramentos vão se desfazendo, a imagem vai perdendo força e o possível vai dando origem à “confusão” de linhas geográficas, o pensamento deixa ser imagético e ordenado, permitindo o processo, a criação. Pode-se perguntar, afinal, quem é este incrível traidor, onde está ele, como posso encontra-lo? É o escritor, a escrita, eu, aquele, ou o

personagem? Ora, conforme raciocínios anteriores, claramente nenhum e todos,

Escrever é simples. Ou é uma maneira de se reterritorializar, de se conformar a um código de enunciados dominantes, a um território de estados de coisas estabelecidas: não apenas as escolas e os autores, mas todos os profissionais de uma escritura até mesmo não literária. Ou, ao contrário, é tornar-se, tornar-se a outra coisa que um escritor, já que, ao mesmo tempo, o que se torna torna-se outra coisa que não a escritura (Deleuze; Parnet, 1998, p. 60).

A notável façanha do traidor é conseguir fugir, para se comunicar, interagir e se tornar aqueles que não têm vez, os rechaçados, excluídos, punks, etc., isto é, tornar-se e, por sua vez, a escritura tornar-se uma voz não-robótica, não-soberana, da população de nenhum povo, mas um povo só, da minoria. Pois sem a núpcias entre nós, eles, aquilo e aqueles, não haveria(m) resistência(s), as linhas de fuga traçadas pela traição possuem diversas direções, mas somente um caminho, a desobediência. “Ao escrever sempre se dá escritura a quem não tem, mas estes dão a escritura um devir sem o qual ela não existiria, sem o qual ela seria pura redundância a serviço de potências estabelecidas” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 36). Podemos e devemos nos tornar todos traidores, para deixarmos de ser somente nós e permitir que o outro se torne a gente.

3 Anarquismo e a fórmula anárquica

O anarquismo, erroneamente assimilado a movimentos ou grupos que procuram somente a destruição física de instituições públicas ou privadas, sem fundamentação ou pensamento livre, é na realidade uma vertente filosófico-política de cunho crítico-social a qual se originou em meados do século XIX, portanto, integra parte das grandes teorias políticas que moldaram o século XX. Como qualquer outra teoria social, o anarquismo possui diversas vertentes que se diferenciam por suas especificidades desde a concepção e a “origem” do anarquismo até divergências sobre medidas que devem ser tomadas por seus defensores, conflitando em questões ideológicas, éticas e morais. Atualmente, grandes escritores do anarquismo têm defendido que o mesmo é muito mais que uma teoria, e por isso abarca outros tipos de manifestações além da teórica. Contudo, a crítica anarquista, apesar de ser vasta, parece compreender em grande parte uma rejeição ao Estado, às soberanias, ao poder de maneira geral.

Conforme Mikhail Bakunin, um dos grandes idealizadores e precursores do anarquismo, “O Estado é uma abstração devoradora da vida popular, disse já eu; mas para que uma abstração possa nascer, desenvolver-se e continuar a existir no mundo real, é preciso que haja um "corpo" coletivo real que esteja interessado na sua existência” (Bakunin, 2017d, p. 1). O trecho aponta para três importantes elementos sociais, a população (vida popular); o Estado como abstração (poder); e aqueles que efetuam a manutenção do Estado (corpo interessado), este último apesar de integrar a população, não tem o interesse de viver como ela, quer subjugar a mesma, de forma que os privilégios sociais se mantenham somente numa parcela populacional específica.

O Estado, que só se torna real com a ajuda de certos indivíduos “compactuadores”, impede que os seres humanos sejam efetivamente livres, impondo neles restrições artificiais (abstratas, não reais) para dominação. A crítica destas imposições artificiais

atualmente se expande para todas as formas de controle social que restringem a liberdade, que nos obrigam a fazer escolhas pré-definidas pela soberania. Rudolf Rocker, representante da vertente anarcosindicalista, aponta sua contribuição anarquista em direção a estas limitações que diferem de nossa natureza, para ele “A liberdade não é um conceito abstrato e filosófico, mas a possibilidade concreta essencial de todo ser humano desenvolver completamente todas as faculdades, as capacidades e as habilidades com as quais a natureza o dotou, e convertê-las em valor social” (Rocker, 2017e, p.12). É possível argumentar, por conseguinte, que há uma espécie de “disposição natural” – portanto real – que busca expressar sua liberdade e permite combater a imposição artificial ao indivíduo.

Uma disposição natural, ou o que podemos chamar de uma “atitude” contrária perante o poder dominador, não é exclusiva de grandes pensadores ou teóricos do anarquismo. De fato, a atitude de “revolta” contra a submissão forçada permeia toda história da humanidade, desde a luta pela abolição da escravatura, movimentos feministas, até indivíduos como Rosa Parks,⁵ assim como em obras de grandes artistas. A atitude anarquista (disposição natural que busca liberdade) é encontrada em indivíduos, mas compartilhada por todos da minoria, do povo sem voz, a possibilidade de mudança social por parte da população parece depender em parte pela não revogação de sua natureza, aliada a decisões inconcebíveis pelo Estado, esta procura pelo o que não está já dito, ou feito, isto é, do novo, da criação, incapaz de ser enquadrada na terminologia dominante. Essa é a atitude anarquista, essa é a resistência, essa é a traição. Henry David Thoreau parece expor perfeitamente a potência desta atitude quando diz,

⁵ Americana negra que se recusou a ceder seu lugar no ônibus a um branco em 1º de dezembro de 1955. Na época o ato a fez ser presa, pois na lei a preferência para viajar sentado era dada aos brancos.

O Estado nunca confronta intencionalmente a consciência, intelectual ou moral, de um homem, mas apenas seu corpo, seus sentidos. Não dispõe de inteligência ou honestidade superiores, mas só de força física maior. Não nasci para ser coagido. Respirarei à minha própria maneira. Vamos ver quem é mais forte. Que força tem uma multidão? (Thoreau, 2012, p. 25).

A resistência, seja qual for ela, deve se utilizar das únicas coisas que o Estado não pode “dominar”, a inteligência e a honestidade humana, ao passo que é através delas que podemos manifestar nossa atitude anárquica e consequentemente desafiar a repetição da mesmidade por parte de outros. A crítica deleuziana parece se utilizar desta potencialidade da atitude elevando-a a limites que ultrapassam noções políticas, éticas e morais, inaugurando um novo espaço para a anarquia, uma espécie de “anarquismo ontológico”, isto é, se apropriando das características constituintes do Ser. A máquina binária de falsas escolhas apresentada anteriormente parece ser nada mais que uma elevação da crítica bakuniana do Estado abstrato, um regime de significações pré-estabelecidas incapaz de aceitar a liberdade do anarquista (portador da atitude anárquica). De mesmo modo, os trapaceiros nada mais querem do que assumir ou manter o poder, seja ele qual for, muitas vezes se passando por traidores quando na verdade só realizam a manutenção ou estabelecem uma “nova” ordem, são, portanto, o “corpo interessado”.

Uma máquina devoradora de vidas só se mantém real pela assistência daqueles que contribuem para sua imagem, “o pensamento toma emprestado sua imagem propriamente filosófica do Estado como bela interioridade substancial ou subjetiva” (Deleuze; Parnet, 1998, p. 12), ou seja, o pensamento, até mesmo da história da filosofia, nada mais é do que uma forma de “Estado”, o comprometimento das próprias disciplinas institucionalizadas podem originar novas máquinas que impedem a criação, dá-se, assim, a importância do traidor em todas áreas do pensamento, fugindo para o livre pensar propriamente anárquico. O traidor não

faz parte do “corpo coletivo interessado”, é claramente encontrado na vida popular, e sua atitude compartilhada entre todos, “Não sou responsável pelo bom funcionamento da máquina da sociedade. Não sou filho do maquinista” (Thoreau, 2012, p. 25). O anarquista é o traidor deleuziano, este que não permite a submissão de si e combate a submissão dos outros ao inaugurar devires, traçando linhas de fuga que podemos chamar de linhas anárquicas, a anarquia será responsável pela liberação da vida, novas vidas, possíveis vidas.

O possível, como vimos, encontra-se na literatura e a liberação de vidas é realizada pelo personagem traidor, o escritor pode resistir às prescrições estatais de diversas maneiras, tornando-se traidor, ao posso que traça sua fuga em núpcias com a escritura, com o anarquista, com a violação da linguagem, entre outros, uma orgia literária originadora de “filhos afectos” independentes de paternidades. Não há uma maneira ou a “correta” forma de devir, exatamente por estes serem pré-existentes, ainda não “pensados” (presentes no pensamento vigente), nunca completos, um processo. Todavia, Deleuze nos apresenta um caso de afecto literário quando revela a ousadia de Bartleby⁶ na obra *Crítica e Clínica*, ao propor uma fórmula – portanto não exclusiva de um só escritor ou de uma só escrita – a qual será responsável pelo comportamento do traidor, i.e., sua atitude perante as escolhas dualistas propostas pelos maquinistas, seu posicionamento inaugura um vácuo entre as decisões cabíveis no pensamento imagético.

A fórmula propriamente tem um formato simples, “I would prefer not to”, uma possível tradução seria “eu preferia que não”, basicamente, ao ser questionado por seu chefe, se iria continuar a copiar (fazer as cópias dos documentos solicitados), Bartleby, que é um escrivão, responde com esta frase, que numa primeira vez parece deixar claro sua intenção, entretanto, após repetir

⁶ Personagem principal da obra de Herman Melville de nome: “Bartleby, o escrivão”.

incessantemente a mesma resposta para as diferentes propostas do advogado (chefe), este propõe, então, que “É chegada a hora; deve deixar este lugar, lamento; aqui está o dinheiro; mas deve ir embora”,⁷ ao passo que Bartleby responde novamente “Prefiro que não”.⁸ O personagem herói não quer nem continuar copiando e nem sair, o maquinista perde a “razão” e reage da única forma que pode, propondo cada vez mais opções dualistas,

A fórmula é arrasadora porque elimina de forma igualmente impiedosa o preferível assim como qualquer não-preferido. Abole o termo sobre o qual incide e que ela recusa, mas também o outro termo que parecia preservar e que se torna impossível. De fato, ela os torna indistintos: cava uma zona de indiscernibilidade, de indeterminação, que não para de crescer entre algumas atividades não-preferidas e uma atividade preferível (Deleuze, 2011, p. 94).

O que para qualquer membro do corpo vigente seria óbvio, querer isto ou aquilo, se torna caótico ao não encontrar resposta prevista na programação, qualquer opção que seja proposta a Bartleby acaba por ser incorporada à zona cavada por ele mesmo ao exprimir a fórmula, não permitindo saber o que quer, o que prefere, o que fazer, rejeitando tudo que lhe é apresentado, mas ao mesmo tempo repousado em “nada”, um nada inovador que não se adequa à ordenação, uma fuga para a zona, uma linha traçada, um devir. “Eu preferia que não” resiste às leis linguísticas ao não respeitar a “lógica dos pressupostos”,⁹ tudo estaria resolvido se o personagem apartasse de sua tarefa e apresentasse sua recusa “não irei copiar, não irei fazer”, enquadrando-se nas determinações presentes na máquina, “aquele é o revoltado”, enfim uma categoria que pode ser compreendida pelo Estado, mas não, “a fórmula desarticula todo ato de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby

⁷ Melville, 2015, p. 89.

⁸ Idem.

⁹ Deleuze, 2011, p. 97.

um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída” (Deleuze, 2011, p. 97). Faz dele um genuíno traidor, expressando a fórmula que resiste à linguagem, aos dualismos e à morte, por ser capaz de existir sem seus criadores, por ser possível compartilhá-la entre todos, uma fórmula anárquica.

Um exemplo deste compartilhamento na zona da indiscernabilidade é o Homem do subsolo de Dostoiévski, um caso perfeito de um traidor, um personagem que lida com trapaceiros em toda sua volta buscando refúgio na fórmula, indignado com o dualismo e as falsas escolhas. “Pelo amor de Deus, o que é que tenho a ver com as leis da natureza e da aritmética, caso não goste, por algum motivo, daquelas leis e de que duas vezes dois sejam quatro?” (Dostoiévski, 2012, p. 28), a clareza com que o homem do subsolo não quer aceitar a “verdade” de $2+2=4$, é a mesma de Bartleby quando “prefere que não”. Se não aceita a lei da aritmética, proponha-se o que? Que dois mais dois sejam cinco? Não, nem isso nem aquilo, não há preferência, não há pressuposição, (não)propõe-se o nada, o “Homem do subsolo, que não pode impedir que 2 e 2 sejam igual a 4, mas que não se resigna a isso (prefere que não 2 e 2 ser igual a 4)” (Deleuze, 2011, p.107). O que a fórmula faz é, conseqüentemente, “que as coisas permaneçam enigmáticas e, contudo, não arbitrárias: em suma, uma nova lógica, plenamente lógica, mas que não nos reconduza à razão e que capte a intimidade da vida e da morte” (Deleuze, 2011, p. 108).

4 Considerações finais

A fórmula é um exemplo literal do devir realizado pelo personagem traidor, mas não pertencente a ele, nem exclusivamente a partir dele, sabemos que o escritor também é traidor por tornar-se “aquele”, do mesmo modo que ao configurar um bloco de sensações é possível que qualquer um o experimente e se torne também traidor, a traição não é de um indivíduo ou de um

povo, mas de todos. Os grandes escritores, assim como seus personagens principais, fazem parte daqueles que não revogam sua atitude natural em busca de liberdade, um grande escritor na literatura é anarquista não por escrever críticas literais direcionadas ao Estado, mas por “entrar em contato” com a fórmula anárquica, entrar em núpcias com o anarquismo, ter uma atitude anarquista perante seja qual for a máquina que esteja o subjugando. O homem do subsolo, *Bartleby*, Rosa Parks, etc., todos eles traçam linhas de fuga que inauguram devires, “devires-anárquicos” que engolem toda significação ao negá-la da única forma possível, i.e., sem apresentar qualquer pressuposto para suprir a definição.

As interações deleuzianas entre o anarquismo, a filosofia e a literatura nos permitem concluir que a (o) anarquista (traidor), na literatura, é a minoria (povo sem voz no regimento dominante) resistente à ordem, o estorvo em repouso que impede o apagamento dos rastros de uma fuga que está sendo trilhada, uma fuga para a vida, para a liberdade, enfrentando a máquina dualista (poder soberano) ao criar blocos de sensações resistentes à morte, utilizando de suas “armas” (inteligência e honestidade) para ir ao âmbito da pré-existência, adentrar a zona anárquica de indiscernibilidade através de suas linhas de fuga inauguradoras no “nada”, da não pressuposição, estabelecendo o contato no meio, fora de nós e fora deles, mas entre todos. A potência de um relacionamento desses é expresso por Deleuze, quando afirma a capacidade do americano “em constituir um universo, uma sociedade de irmãos, uma federação de homens e de bens, uma comunidade de indivíduos anarquistas” (Deleuze, 2011, p. 112), não resta dúvida da importância de deslegitimar trapaceiros utilizando-se da atitude traidora, assim como a relevância de não se submeter à caretice dualista maquinária, ou imaginar que a morte é o fim.

Referências

- BAKUNIN, Mikhail. *Estado: Alienação e Natureza*. Disponível em: <<https://yadi.sk/i/i6ptyMZVmJsPA>>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011. Tradução de Peter Pál Pelbart.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998. 184 p. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire; BOUTANG, Pierre-andré. *O abcedário de Gilles Deleuze*. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. 1999. Disponível em: <http://www.lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Diário do Subsolo*. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street*. São Paulo: Autêntica, 2015. 147 p. Tradução de Tomaz Tadeu.
- ROCKER, Rudolf. *Anarchosyndicalism: Theory and Practice*. Disponível em: <<http://theanarchistlibrary.org/library/rudolf-rocker-anarchosyndicalism.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/carloshgn/files/-1/20292/GrandeSertoVeredasGuimaresRosa.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- THOREAU, Henry David. *A desobediência civil*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

Devires e alianças em O enigma de outro mundo de John Carpenter

Leonardo Wittmann¹

1. O devir-criatura e a Coisa

No quarto volume de “Mil Platôs” (2008), Gilles Deleuze e Félix Guattari desenvolvem uma extensa teorização acerca do chamado “devir”. Os autores trazem, entre outros, os conceitos de devir-intenso, devir-animal e devir-mulher, todos envolvidos em uma rede muitas vezes complexa e intrincada.

Um devir não é, nunca, uma transformação ou uma mutação. No caso do devir-animal, por exemplo, não se trata do homem se *tornar* um animal, ou mesmo do animal se tornar uma outra coisa (Deleuze e Guattari, 2008). Devemos pensar o devir, antes, como um fenômeno de borda, onde todas as diferentes possibilidades de ser, ou de vir a ser, convivem juntas, nunca anulando umas às outras. O devir, assim, seria um fenômeno em si, que não precisa ser explicado além dele mesmo. Ou, nas palavras dos próprios autores:

É que o devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele.
Tampouco é proporcionar relações formais. (...) Devir é, a partir

¹ Doutorando em Escrita Criativa (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul).

das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e de repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (...) Ele indica o mais rigorosamente possível uma zona de vizinhança ou de co-presença de uma partícula, o movimento que toma toda a partícula quando entra nessa zona (Deleuze e Guattari, 2008, p. 64).

Podemos relacionar tal ideia de devir com o filme “O enigma de outro mundo” (*The Thing*, no original), dirigido por John Carpenter e lançado em 1982. Na trama, um grupo de homens, situados em uma estação na Antártica, se depara com uma forma de vida alienígena capaz de contaminar, e de imitar, qualquer ser vivo com o qual ela entre em contato. Ao longo da narrativa, surgem criaturas que são o resultado da simbiose do ser alienígena com cachorros, com vários dos homens e, ainda, daquilo que se origina da aliança dos três.²

*

Na abertura do filme, dois noruegueses tentam matar um cão, com trejeitos de lobo, que corre pela neve. Os três chegam até a base americana. O primeiro homem morre quando larga, acidentalmente, uma granada no chão; o outro, por estar armado, é abatido por Garry (Donald Moffat). Resta apenas o animal, que é imediatamente acolhido por Clark (Richard Masur). O que eles não sabem é que o cão já é a Coisa – daí a intenção dos noruegueses de matá-lo. A partir de então, a criatura alienígena encontra novos hospedeiros através dos quais se manifestar.

² “A ficção científica tem toda uma evolução que a faz passar de devires animais, vegetais ou minerais, a devires de bactérias, de vírus, de moléculas e de imperceptíveis” (Deleuze e Guattari, 2008, p. 32).

A Coisa é, assim, algo na borda entre cão e parasita extraterrestre. Ela se encontra em um território indeciso, do qual nunca sai: as futuras “alianças” (aqui entendidas como alianças *forçadas*) com os membros da equipe apenas reiteram o seu caráter nebuloso. A criatura que nos é apresentada no início de “O enigma de outro mundo” já é algo em constante devir, e tal condição se potencializa, ao longo da narrativa, através do encontro cada vez mais heterogêneo das formas ali presentes.

A Coisa se insinua tanto no organismo, quanto no imaginário, dos homens da estação de pesquisa. Por não conhecerem a silhueta do inimigo, e por não saberem, exatamente, o que estão enfrentando, os personagens de “O enigma de outro mundo” entram em conflito uns com os outros. Na maior parte da trama, eles sabem, apenas, que a Coisa pode infectá-los a qualquer momento, e de formas variadas. E aí reside um dos grandes méritos do filme de John Carpenter: a constante elevação da tensão, que se origina da impossibilidade de saber quem é inimigo e quem é aliado.³

Se, por um lado, a criatura se instala dentro daqueles homens para destruir, ou modificar, os seus corpos, nota-se, também, uma similaridade com o final da narrativa. Nele, os poucos sobreviventes percebem que a única maneira de derrotar a Coisa é destruindo a estação. Para tanto, instalam explosivos em pontos estratégicos e esperam o momento decisivo. O local vai, então, pelos ares (não fica claro, entretanto, se a criatura foi de fato exterminada).

Logo, da mesma forma que o organismo extraterrestre invadiu e destruiu os seus hospedeiros, os humanos da estação também destruíram o local que os encapsulava. Assim, ao longo da história, além de ocorrer uma assimilação de corpos, ocorre,

³ É preciso lembrar, aqui, de uma das cenas mais antológicas do filme. Nela, o personagem de MacReady encosta uma agulha quente nas amostras de sangue daqueles que sobreviveram até então. Em um dos testes, a Coisa se denuncia: o sangue pula do vidro de petri e o grito estridente da criatura é ouvido.

também, uma assimilação de atitudes, de ideias para que o outro seja, senão anulado, pelo menos posto em certa junção. Em “O enigma de outro mundo”, homens, animais e alienígenas coexistem no mesmo espaço e, principalmente, no mesmo corpo.

*

Torna-se difícil discernir o que é o ser à nossa frente. Pois ele não é apenas um homem, apenas um alienígena ou apenas um cachorro; ao mesmo tempo, não é a simples assimilação deste com aquele, de A com B. Pelo contrário: a Coisa é, e não é, um homem; é, e não é, um ser extraterrestre agressivo; é, e não é, um cachorro. Ou seja, não é nada além da convivência entre esses diferentes organismos, impossíveis de serem nomeados de maneira conjunta. Uma “ponta de desterritorialização”, de acordo com Deleuze e Guattari (2008, p. 26).

Ben Woodard, entretanto, em seu artigo *Mad Speculation and Absolute Inhumanism: Lovecraft, Ligotti, and the Weirding of Philosophy*⁴ (2011), ao aproximar Deleuze e Guattari do norte-americano H.P. Lovecraft⁵ (até hoje, um dos grandes nomes da literatura de horror), retoma a ideia de “devir-criatura” colocada por Eugene Thacker (2010). Para este último, a criatura (ou o devir-criatura) não se encaixa em uma categoria animal, e sinaliza a lenta marcha do pensamento em direção ao bizarro.

No filme de Carpenter, o bizarro vem da aliança forçada entre espécies diferentes que não podem mais se separar: “(...) o contágio, a epidemia coloca em jogo termos inteiramente heterogêneos: por exemplo, um homem, um animal e uma bactéria, (...) participações contra a natureza” (Deleuze e Guattari, 2008, p. 23). Deste agenciamento, surge uma Coisa nunca

⁴ “Louca especulação e inhumanismo absoluto: Lovecraft, Ligotti e o estranhamento da filosofia”, em tradução livre.

⁵ Lovecraft, vale lembrar, é citado no volume um e no volume quatro de “Mil Platôs”.

semelhante àquela que vimos em cenas anteriores, já que os organismos nos quais ela se instaura, embora parecidos, possuem, também, as suas particularidades. Dessa maneira, podemos tratar a Coisa como um devir-criatura em constante devir: um fenômeno em si, sem possibilidade de classificação certa. Ou, ainda, como “um bloco de coexistência” (Deleuze e Guattari, 2008, p. 89).

2. MacReady: o anômalo

Deleuze e Guattari colocam que “por toda parte onde há uma multiplicidade, você encontrará também um indivíduo excepcional, (...) Não um lobo sozinho talvez, mas há o chefe de bando, o senhor de matilha (...)” (2008, p. 25). Em “O enigma de outro mundo”, o ser diferenciado chama-se MacReady (Kurt Russell, o ator fetiche de John Carpenter). Além de piloto de helicóptero, MacReady desempenha a função de líder do grupo, uma característica que se acentua ao longo do filme.

Um dos exemplos é a cena em que MacReady força, em meio a uma nevasca, a sua reentrada na estação. Uma vez lá dentro, é ele o principal suspeito de ser a Coisa, algo que gera uma forte tensão e descontrole no grupo de homens. Para MacReady, a única maneira de sobreviver, naquele momento, é “jogando sujo”: armado com uma dinamite, ele promete explodir a estação caso algum deles o ataque. Ele sabe que não está infectado, mas como provar isso para os outros? Em meio ao caos, a Coisa se revela dentro do personagem de Norris (Charles Hallahan), aliviando, mesmo que temporariamente, a desconfiança em relação a MacReady.

Vale ressaltar, ainda, a sua representação como uma espécie de *cowboy*.⁶ Além do chapéu que carrega sempre pendurado, e do

⁶ Tal símbolo não é raro na parceria entre Carpenter e Russell. Tanto em “Fuga de Nova York” (1981), quanto em “Fuga de Los Angeles” (1996), Russell interpreta Snake Plissken, uma espécie de “pistoleiro futurista do oeste, com coldres no quadril” [*“a futuristic western gunslinger, with holsters on both hips”*] (SHAIL, 2004, p.112).

cinturão com revólver que pega de Garry (um personagem com ares de xerife), MacReady possui uma convicção muito forte em si mesmo. Ele não aceita uma situação que não possa resolver e, ao mesmo tempo, dispõe-se a se sacrificar em benefício de algo maior.

Pois assim é ao final da trama, quando decide explodir a estação de pesquisa para eliminar a Coisa. Naquele momento, a sua vida (e a de Garry, Nauls e Childs, os outros três sobreviventes) não possui mais um valor individual, mas um valor coletivo. Em termos mais grosseiros, ele é o herói que abre mão de si mesmo para salvar um povoado em perigo. O povoado, neste caso, é a Terra, já que ele teme que a Coisa se alastre por todo o planeta.

Tal ímpeto e resolução ficam claros desde a primeira cena de MacReady. Nela, depois de perder um jogo de xadrez virtual, o piloto joga uísque dentro do sistema do computador, danificando a máquina. Ou seja: se não for do jeito dele, não será de nenhum outro. Por outro lado, embora demonstre uma forte liderança, ele não está *acima* do grupo; embora saiba contornar situações de perigo, ele sente que esse mesmo perigo pode afetá-lo, atingi-lo.

MacReady não possui habilidades excepcionais, nem conhecimentos mais vastos do que os seus companheiros. O que o torna o protagonista é, apenas, uma capacidade de firmeza maior do que aqueles que o cercam. Conforme Deleuze e Guattari: “Mas o anômalo não é tampouco um portador de espécie, que apresentaria as características específicas e genéricas no mais puro estado, modelo ou exemplar único, perfeição típica encarnada (...)” (2008, p. 27).

*

Mas MacReady não é o único anômalo de “O enigma de outro mundo”. O segundo anômalo é, claro, a Coisa. Da mesma maneira que o personagem de Russell, a criatura alienígena se destaca, ou se aliena, do bando. Ela é diferente, ela é a exceção, e, embora tente se esconder dentro dos homens ali presentes, hora

ou outra ela é descoberta, posta para fora. Dessa maneira, expõe-se, ainda mais, a sua condição de desencaixe dentro do grupo.

Mais uma vez percebemos o quão fugidios são os termos propostos por Deleuze e Guattari, e o quão bem eles se encaixam com o filme de Carpenter. Sim, pois a própria Coisa, apesar de ser um *outsider*, também muda de posição ao longo da narrativa. Ela é sempre um invasor, um contágio, uma célula maligna que se embrenha sem aviso; mas, ao mesmo tempo que vai do homem A para o homem B para o homem C, ela assume a posição que este possui dentro do grupo. Assim, trata-se de um anômalo que modifica a sua disposição de acordo com aquele que ele infecta: “(...) e o demônio aparece ora como chefe do bando, ora como Solitário ao lado do bando, ora como Potência superior do bando. O indivíduo excepcional tem muitas posições possíveis” (Deleuze e Guattari, 2008, p. 25).

A complexidade do anômalo é tanta que Deleuze e Guattari o consideram como um fenômeno de borda (2008). Logo, da mesma maneira que o devir, o tal indivíduo excepcional se encontra sempre em um território *entre* as coisas, *entre* os outros. Ele não está dentro do bando, mas, ao mesmo tempo, também não está fora dele. Tal alternância apenas retifica o contraste entre ele e o resto do grupo, entre a Coisa e os humanos de Carpenter. Ao mesmo tempo, é graças a esse “revezamento” que se pode perceber o bando como um todo. Pois a matilha também se define, ou se esclarece, em relação àquele que está do lado de fora, aquele que define o conjunto exatamente por não fazer parte dele.⁷

Para Deleuze e Guattari, a Coisa também se caracteriza pela falta de laços. E, ao citar Lovecraft, a dupla de autores franceses nos ajuda a compreender melhor a função da criatura extraterrestre em “O enigma de outro mundo”:

⁷ O filme de Carpenter é baseado na narrativa curta “Who goes there?” (“Quem vai aí?”, ou “Quem vai por aí?”, em tradução livre), de John W. Campbell, publicada pela primeira vez em 1938. É interessante destacar que o próprio título já remete a algo, ou alguém, que está fora de um conjunto, ou que se movimenta à margem de um grupo pré-estabelecido.

O anômalo não é nem indivíduo nem espécie, ele abriga apenas afectos, não comporta nem sentimentos familiares ou subjetivados, nem características específicas ou significativas. Tanto as ternuras quanto as classificações humanas lhe são estrangeiras. Lovecraft chama de *Outsider* essa coisa ou entidade, a Coisa, que chega e transborda, linear e no entanto múltipla, “inquieta, fervilhante, marulhosa, espumante, estendendo-se como uma doença infecciosa, esse horror sem nome” (Deleuze e Guattari, 2008, p. 25).

Assim, a Coisa, de Carpenter, invade um grupo, deixa-o à sua mercê e agencia novas possibilidades dentro e fora dele. Após um, dois ou três se transformarem na Coisa, o grupo já está afetado, já está diferente: pois ele só se define de acordo com aqueles que ainda são humanos, e com aqueles que já o deixaram de ser há algum tempo.

3. A Coisa e o indivíduo

Aquele que é atacado perde a sua individualidade. Sim, pois todos os homens ali, confinados em meio à neve, possuem as suas particularidades e os seus anseios: Childs (Keith David) é um tanto rebelde, estourado; o Dr. Blair (Wilford Brimley) é bastante racional, embora perca o controle rapidamente; Nauls (T.K. Carter) é malandro e carrega uma boa dose de coragem; Clark (Richard Masur) é fechado e prefere os animais aos humanos; etc. Logo, o medo em relação à Coisa não vem apenas da agressão em si, mas da possibilidade – ou, na verdade, da certeza – de ter a sua singularidade eliminada para sempre (o que também constitui, é claro, uma agressão).⁸

⁸ Neste ponto, é importante colocar que tal impossibilidade de convivência entre individualidades distintas (no caso, a da Coisa e a do homem) talvez contradiga a ideia de devir vista anteriormente. Pois o devir pressupõe uma liberdade mútua, e a Coisa, não. No caso de “O enigma de outro mundo”, o devir parece ser mais uma convivência de *corpos* do que de interiores.

O crítico de cinema Fernando Veríssimo coloca que, no filme de Carpenter, existe uma aversão extrema ao contato físico. Afinal, a proximidade torna-se cada vez mais perigosa, já que pressupõe uma violência física interna e externa: um contágio, uma infecção. Aqui, o interior do hospedeiro não é apenas eliminado dentro de uma noção metafísica. Ele é, literalmente, atacado, modificado e imitado pela criatura aterradora.

Em contrapartida, essa espécie de amálgama expõe um ser que não seria possível senão através de tal união bizarra. Ele repensa e reinterpreta tudo aquilo que é posto em contato, ou que permanece na *zona de desterritorialização*. Tal possibilidade se aproxima do terceiro volume de *Mil Platôs* (2012): “Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sínus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 13). Ou ainda: “Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO,⁹ não desfizemos ainda suficientemente nosso eu” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 13).

Assim, da mesma forma que estraçalha uma individualidade, a criatura de Carpenter parece criar um outro ser, proveniente de uma mistura de “eus” que agora convivem misturados, agenciados e sem denominação, ou classificação, possível. Exceto, talvez, esta: um devir-criatura.

4. A imitação

Até aqui, tentamos conectar, dentro do possível, as ideias de Deleuze e Guattari com o filme de John Carpenter, principalmente em relação à criatura que é base para o título original da obra – “*The Thing*”. Mas, ao se tratar de devires – este conceito um tanto maleável e, até, escorregadio – tais aproximações estão, sempre, sujeitas a questionamentos ou dúvidas.

⁹ Corpo sem órgãos.

O principal deles se refere ao termo “imitar”: “Devir não é certamente imitar, nem identificar-se” (Deleuze e Guattari, 2008, p. 19). Assim, como já colocado anteriormente, fica claro que o devir é uma *convivência*, e não uma substituição. Em “O enigma de outro mundo”, entretanto, os personagens se referem à Coisa como aquilo que pode imitá-los, que pode copiá-los de maneira perfeita (“Não é cachorro. É imitação”, diz o Dr. Blair). Assim, a criatura, depois que faz a sua vítima, é capaz de ser visualmente igual a ela. A Coisa copia para sobreviver, copia para ameaçar.

Mas, se devir não é imitar, poderíamos, ainda assim, aplicar tal conceito ao filme de Carpenter? É provável que sim. Afinal de contas, esta aproximação não pode ser realizada de maneira esquemática, numa tentativa, errônea, de buscar um encaixe e uma convergência plena entre as ideias.

Se, por um lado, podemos apontar que o processo pelo qual a Coisa se alia aos humanos, e aos animais, chama-se “imitação”, por outro, a aliança entre esses reinos distintos caracteriza, por si só, um devir. Deleuze e Guattari já apontaram que, para entrar em devir, não pode haver uma correspondência de relações (2008). Assim, a convivência desses diferentes seres (Coisa/homem/animal), num ponto de desterritorialização, numa borda, *entre* si, nos aproxima do devir proposto pela dupla francesa.

Logo, tais ideias são, antes de tudo, conjecturas. Apontamentos que, por vezes, se aproximam e, por vezes, se distanciam. Ou que podem ser, ainda, apenas um devir de possibilidades.

Conclusão

Neste artigo, buscou-se aproximar o conceito de “devir”, proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, do filme “O enigma de outro mundo” (1982), dirigido pelo norte-americano John Carpenter. As hipóteses aqui expostas, apesar de sujeitas a contradições, focaram, principalmente, na criatura alienígena apresentada no filme e na

maneira com que ela estabelece relações, aproximações e alianças com os organismos terrestres que infecta.

As teorias de Deleuze e Guattari, nunca propositadamente concretas, enriquecem tais ideias e criam, por consequência, novas conexões e perspectivas a serem desenvolvidas. Este constante balancear reflete o próprio sentimento dos personagens de “O enigma de outro mundo”, que não sabem, afinal, o que é a Coisa com a qual se depararam: “*Is that a man in there or something?*”.¹⁰

Referências

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2008.

MACCORMACK, Patricia. Lovecraft through Deleuzio-Guattarian Gates. *Postmodern Culture*, n.2, v.20, 2010. <http://www.pomoculture.org/2013/09/03/lovecraft-through-deleuzio-guattarian-gates/> Acessado pela primeira vez em: 09/07/2017.

SHAIL, Robert. In: CONRICH, Ian e WOODS, David. *The cinema of John Carpenter: the technique of terror*. Reino Unido: Wallflower Press, 2004. <https://books.google.com.br/books?id=luhZyiXodCUC&lpg=PP7&dq=john%20carpenter%20thing&lr&pg=PA39#v=onepage&q=western&f=false>. Acessado pela primeira vez em: 29/08/17.

VERÍSSIMO, Fernando. *O Enigma de outro mundo, de John Carpenter*. <http://www.contracampo.com.br/35/thething.htm>. Acessado pela primeira vez em: 30/08/17.

WOODWARD, Ben. Mad speculation and absolute inhumanism: Lovecraft, Ligotti and the weirding of philosophy. *Continent*, n.1, v.1, 2011. <http://www.continentcontinent.cc/index.php/continent/article/view/14>. Acessado pela primeira vez em: 09/07/17.

¹⁰ “Aquilo ali é um homem ou alguma coisa?”, em tradução livre.

Referências filmicas

“O enigma de outro mundo” (*The Thing*. John Carpenter, 1982).

“Fuga de Los Angeles” (*Escape from LA*. John Carpenter, 1996).

“Fuga de Nova York” (*Escape from New York*. John Carpenter, 1981).

O masculino e o masoquiano: Literatura e arte na filosofia de Gilles Deleuze

Norman Roland Madarasz

*De que autonomia os homens têm tanto medo
que continuam a se calar, a não inventar nada?*

*A não produzir nenhum discurso novo,
crítico, inventivo sobre sua própria condição?*

Para quando é a emancipação masculina?

Virginie Despentes, *King Kong Théorie*

Situação da literatura

Antes do desmonte do complexo edipiano em *Anti-Édipo*, o programa deleuziano se articulava a partir das linhas críticas de pensamento em complementaridade à teoria da linguagem pós-humanista de Michel Foucault. Pela atenção dada ao pragmatismo e à escrita filosófica, Gilles Deleuze acompanhou também as grandes produções filosóficas do novo feminismo francês dos anos 1960-1970. Segundo esta vertente francesa da segunda onda do feminismo, o corpo da mulher não se define, mas se escreve. Deleuze nunca teria chegado tão perto a uma teoria do gênero do que quando refutou o freudismo a partir da maneira em que este classificava o masoquismo como uma perversão anexada ao sadismo, processo de refutação iniciado por Deleuze no início dos anos de 1960, mas cuja versão culminante serviu de

“Apresentação” à edição francesa do romance *A Vênus das peles*, do escritor austro-húngaro, Leopold von Sacher-Masoch (1836-95), publicado pelas Éditions de Minuit em 1967.¹

Se Deleuze visava Sigmund Freud por sua inserção do sadomasoquismo no complexo de Édipo como caso exemplar de perversão psíquica, ele reconheceu que não era Freud que inventou a categoria. Isso cabia ao psiquiatra Richard von Krafft-Ebing no livro *Psychopathia Sexualis*. O objetivo do livro era a aplicação da pesquisa científica sobre sexualidade à área médico-legal para fins de jurisprudência. Ao contrário do que motivava Freud, Krafft-Ebing não visava inserir um caso de desvio de comportamento sexual em uma teoria geral de psicologia humana ordinária (Krafft-Ebing, 1886; Pereira, 2009; Buchaul e Camera, 2016). Freud manteve o sadomasoquismo em sua expressão definitiva do Complexo de Édipo, publicada em 1924, para representar as instâncias da rejeição por parte do filho da lei fálica e de seu mecanismo da ameaça de castração, isto é, a lei sob tutela do pai da família nuclear gravada no corpo infantil no momento da determinação definitiva da formação da sua identidade sexual (Freud, 2011).

Para Deleuze, a refutação do freudismo se articulou junto com uma tese sobre a potência da mulher tensionada pelas normas epistêmicas que acompanham o surgimento de conceitos novos. A redefinição da masculinidade diante da figura da mulher empoderada enquanto estrutura acontecimental devia impedir que a compensação das ruínas do freudismo pudesse se definir unilateralmente por uma metafísica geral da alteridade. Era na tentativa de explorar estas tensões que Deleuze organizou durante uma década a sua primeira interlocução com a literatura. A redefinição da potência pós-edipiana do casal heterossexual se entrelaçou à leitura da obra de Sacher-Masoch. Esta experiência

¹ A primeira versão em língua portuguesa do livro foi publicada apenas em 2008, em uma tradução de Saulo Krieger, pela Editora Hedra.

pela literatura determinou outras possibilidades para gerar uma nova filosofia. São as consequências para a conceitualidade filosófica desta práxis literária que exploraremos neste texto.

A dramatização: literatura na análise estrutural deleuziana

Poucas são as filosofias que se obstinaram a criar o novo como a de Gilles Deleuze. Esta expressão, “criar o novo”, pode evocar uma associação de ideias supérfluas, mas não na filosofia, em que o espírito de conservação permanece forte, e as inovações terminológicas frequentemente são mal vistas. Embora a filosofia de Deleuze tenha vários alvos que desejava superar, um dos menos aparentes e menos trabalhados é a masculinidade, qualidade e propriedade do homem em todo seu esplendor. Não apenas o Homem do humanismo, a categoria neutra e universal em que se convidam todas as formas e os gêneros humanos a se abrigarem na sombra da neutralidade. Portanto, não se trata do pai em todos seus nomes, mas do homem heteronormativo em suas práticas profissionais e conduta sexual com mulheres, assim como na sua pragmática de dominação sobre o sexo feminino.

O *Anti-Édipo*, escrito com Felix Guattari em 1972, em uma proposta que leva adiante a temática da morte da figura soberana e única do autor (“escrever a $n-1$ ”), é um trabalho culminante pelo desmonte da teoria do inconsciente no contexto em que Freud e Lacan o descreviam. Entretanto, antes desta primeira colaboração com Guattari, marcada pela promiscuidade de escritores e narradores, Deleuze já se focava em dois personagens literários desde o início dos anos de 1960, cuja encenação lhe permitiu configurar um espaço conceitual entre filosofia, literatura e psicanálise: o narrador Marcel na obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), e o Severin da obra *A Vênus das peles*, de Leopold von Sacher-Masoch (1870).

Nesse segundo romance, se conta a história de um casal que se relaciona na base do desejo do homem, Severin, um

autodenominado “supra-sensualista”, a denegar a sua posição hegemônica conferida pela lei do falo e se submeter à mulher, Wanda, por um ato em que o primeiro cede todos seus direitos à segunda para adotar uma posição de escravo. De fato, este termo não implica nada de escravismo, e o uso do termo deveria ser feito com cautela e respeito para aqueles que na mesma época viviam a escravidão na carne e no osso. O jogo sexual implicado também não é uma simples diversão entre aristocratas. Isso porque o livro *A Vênus das peles* apresenta contextos perturbados de uma relação de paixão que não se entrega logo ao destino conjugal do casamento burguês, com seus sonhos de propriedade e de filhos. Deleuze enfatizará, na sua apresentação da obra do autor e do livro, que na submissão do homem à mulher não se trata simplesmente de uma troca de posições, jogo aliás rejeitado pela amante de Severin. O que Sacher-Masoch encena é o transtorno das posições tradicionais da heteronormatividade em um jogo condicionado pela criação de uma nova identidade subjetiva coletiva. Coloca-se em cena uma nova jogada, o masoquismo, por meio de um contrato em que os direitos patriarcais de Severin são concedidos a Wanda, contrato esse que passa pela redefinição nominal das pessoas. Doravante, Severin se denomina Gregor, e Wanda é renomeada Vênus. De acordo com Deleuze, “É pelo contrato que o masoquista conjura o perigo do pai e tenta assegurar a adequação da ordem real e o vivido temporal com a ordem simbólica onde o pai esteja anulado para sempre”.² Simetricamente, a figura da mulher-mãe se libera do destino da maternidade ao parir um novo sistema simbólico que exclui o pai.

Deleuze aproveitará da restituição da figura histórica do escritor Sacher-Masoch fora da sua medicalização pela psiquiatria para também aprofundar o seu pensamento sobre a literatura. A “*Présentation de Sacher-Masoch*”, cujo subtítulo é “O Frio e o

² Deleuze, 1967, p. 32. « C'est par le contrat que le masochiste conjure le danger du père, et tente d'assurer l'adéquation de l'ordre réel et vécu temporel avec l'ordre symbolique, où le père est annulé de tout temps ».

Cruel”, visa a emancipar o masoquismo da sua posição na estrutura edipiana, mas, como nos lembra Catarina Pombo-Nabais, “é uma pesquisa sobre a natureza e o papel da obra de arte literária. A primeira frase do livro é justamente ‘Para que serve a literatura?’, Masoch está analisado enquanto exemplo daquilo que Deleuze denomina ‘eficiência literária’”.³ Por isso, a restituição do autor visa mais ainda a alcançar o “ponto literário” a partir do qual tanto as psicopatologias estão determinadas pela psiquiatria como a conceitualidade está forjada pela própria filosofia.⁴ Mais ainda, em relação à filosofia deleuziana, a exposição do masoquista aplica uma iteração do mecanismo que neutraliza e refuta os grandes sistemas de filosofia europeia. Este mecanismo orquestra um deslocamento da epistemologia cosmológica de Platão (1967), a diferenciação do eterno retorno do mesmo em Nietzsche (1962) e a modularização temporal da filosofia transcendental de Kant (1956 e 1968). Pela figura do masoquista, Deleuze desarticula a coerência estrutural do complexo de Édipo em Freud. No mesmo gesto, ele desdobrou o modelo de masculinidade que antecipava a crítica radical do Édipo, tal como encaminhada pela teorização da escrita subsequente às experimentações narrativas feitas por escritoras e filósofas francesas, desde Simone de Beauvoir até o surgimento do *nouveau roman*.

Ao analisar a leitura feita por Deleuze da obra de Sacher-Masoch, pretendemos argumentar que aquilo que as perspectivas deleuziana e feminista compartilham é a centralidade da escrita experimental. Deleuze sempre explorava expressões experimentais de criação para configurar uma topologia corporal obstruída pela economia da sexuação no pensamento ocidental, o que ele também aplicava à expressão filosófica. Mas também queremos lembrar o óbvio, a saber, que as aberturas para o indivíduo-homem desvendadas pelos *insights* de Deleuze não alcançaram o seu

³ Pombo-Nabais, 2013, p. 41.

⁴ Deleuze, 1967, p. 11. Pombo-Nabais, p. 92.

potencial de maneira mais abrangente na prática filosófica atual. O masoquismo é visto ainda como patologia, em especial como perversão, embora a associação com a morte ou a pulsão da morte acabou sendo pasteurizada. O seu processo é exemplificado pelo desejo de experimentar uma dor proporcionada, no homem ao menos, pela instrumentalização de um fetiche cuja finalidade seria a humilhação subjetiva. Em *Mille Plateaux* (1980), escrito junto com Guattari, Deleuze será mais enfático:

quando não é invocada a ridícula pulsão de morte, pretende-se que o masoquista, como todo mundo, busca o prazer, mas só pode aceder a ele por intermédio das dores e das humilhações fantasmáticas que teriam como função apaziguar ou conjurar uma angústia profunda. Isto não é exato; o sofrimento do masoquista é o preço que ele deve pagar, não para atingir o prazer, mas para desligar o pseudoliame do desejo com o prazer como medida extrínseca.⁵

Separar o desejo do prazer equivale a romper com o domínio e a força do complexo edipiano. Se o jogo masoquista parece frequentemente estimular agentes sociais vinculados à detenção desproporcionada de poder financeiro e político, mostra apenas que a psicose do poder volta a se resolver no plano íntimo e pessoal. Mas tal resolução compõe uma compreensão etológica da fantasia que desvia da promessa investida por Deleuze nesta filosofia prática. O fetiche passa pela escrita de Masoch, argumenta Deleuze, em que descrições obscenas são interrompidas como se fossem para logo projetar a implicação conceitual de que a emancipação da mulher fálica não encontrava uma representação correspondente no mundo real. Eis o ponto nevrálgico da leitura deleuziana, pois se trata do momento em que Deleuze rejeita qualquer sobredeterminação hermenêutica da interrupção do prazer como sendo a expressão de uma pulsão de morte, cuja compensação, em que dependeria a perpetuação da vida do sujeito,

⁵ Deleuze, Guattari, 1980, p. 192 [1996, p. 14-15].

seria realizada apenas pelo retorno da figura do pai. Ao contrário, Deleuze resgatará no masoquismo literário as razões pelas quais considerar que se trata de uma pragmática experimental de novos prazeres, que ele denomina “programa”.⁶ O início desta pragmática passa pela *denegação* e a *interrupção* do gozo.

Ao mesmo tempo, pelo homem, esta pragmática se confronta ao quadro psíquico que a medicina fixa como turbulência. Seu objetivo implica uma reflexão sobre o masculino e os limites da sexualidade heteronormativa em que se rompe com a lei auto-imposta do sexo organizada pelo simbolismo do falo. Esta oscilação hermenêutica do masoquismo mantém o que pode bem se apresentar como quadro psicopatológico social em relação a se infligir a dor. A proposta desencadeada por Deleuze é a de que o sintoma do masoquismo, na medida em que existe, não é tanto o fetichismo da força original da dor infligida contra a pele, mas o recuso masculino a chegar à resolução prazerosa de uma sexualidade afastada do falo. A percepção desta limitação é reforçada tanto pelo texto canônico sobre o assunto em Freud (Freud, 1924) quanto em perspectivas analisadas por Didier Anzieu (1923-1999), em que o masoquismo seria reduzido, porventura simplificado, a atos sofridos ou infligidos que são essencialmente violentos (Anzieu, 1985). Não é por isso que a violência não existiria no masoquismo, mas se for pelos termos expostos por Gregor, é apenas o homem que sofre violência na sua prática. Fora disso, tal exercício de violência faria do aparente desejo masoquista um sadismo invertido. Ora, na pragmática masoquiana lida por Deleuze, trata-se completamente de outra coisa.

⁶ « Dans un des plus beaux textes écrits sur le masochisme, Michel de M'Uzan montre comment les machines perverses du masochiste. qui sont des machines à proprement parler, ne se laissent pas comprendre en termes de fantasme, ou d'imagination, pas plus qu'elles ne s'expliquent à partir d'OEdipe ou de la castration par voie de projections : il n'y a pas de fantasme, dit-il, mais, ce qui est tout différent, programmation "essentiellement structurée en dehors de la problématique oedipienne" (enfin un peu d'air pur en psychanalyse, un peu de compréhension pour les pervers). » Deleuze, Guattari, 1972, p. 467-468.

Ao considerar essas instâncias, chega-se à conclusão de que a representação social do masoquismo ainda reitera a classificação que o liga ao sadismo. Há pouco na literatura popular sobre este assunto que integra os *insights* da leitura deleuziana de Sacher-Masoch. Socialmente, a resistência contra esta prática provém tanto de mulheres, por se confrontarem ao espectro do devir-homossexual do parceiro-marido, quanto de homens, para quem o sexo heteronormativo não teria nada em comum com o sexo homoafetivo. Mesmo ao reconhecer seu caráter dissimétrico com o sadismo no complexo sadomasoquista cunhado por Krafft-Ebing e retomado como uma das quatro categorias de perversão por Freud, poucos são os interpretes de Deleuze que consideram emblemática a figura do masoquista justamente para uma pragmática ontológica e psíquica pela qual se emancipa sexualmente o homem heteronormativo.⁷

Não obstante a atualização anterior, foi o próprio Deleuze na progressão da sua obra que parece ter se desinteressado do caso específico do masoquismo. Uma possível razão para isso aponta ao caráter rigorosamente elaborado e definitivo do seu argumento final no “O Frio e o Cruel”, em despeito da indiferença que lhe foi dada na época. Força é de constatar que a revolução sexual que acompanhou os acontecimentos de Maio de 1968 teria apenas reforçado a hegemonia heteronormativa. O novo conceito de “corpo sem órgãos”, forjado a partir de Antonin Artaud por Deleuze em *Logique du sens* (1969), implicava bem menos o “maso”, mesmo que o *Anti-Édipo* esteja marcado pela memória de outro masoquista, *Marcel*, da obra proustiana. Em *Différance et répétition* (1968), a tese de síntese disjuntiva na terceira síntese temporal parecia minorar o freudismo como estruturante da psique, enquanto era a falsa resolução da contradição na dialética hegeliana que se mostrou ser o obstáculo principal a romper com a

⁷ « Dans mon étude sur Masoch, puis dans *Logique du sens*, je croyais avoir des résultats sur la fausse unité sado-masochiste, ou bien sur l'événement, qui n'étaient pas conformes à la psychanalyse, mais qui pouvaient se concilier avec elle. » (Deleuze, 1990, p. 197.)

lei (David-Ménard, 2005). O masoquismo se enfraqueceu consequentemente como figura acontecimental, pois não eliminava o Édipo, e ainda menos a reconfiguração deste pelo Nome-do-Pai de Lacan.

A força do argumento em “O Frio e o Cruel” vigora apesar dos atrasos no plano social. Neste texto, Deleuze desenvolve uma “sintomatologia” que passa por uma volta ao contexto literário do Marquês de Sade e de Sacher-Masoch. Capturando o modo em que foram forjadas as categorias psicopatológicas de sadismo e de masoquismo, respectivamente, Deleuze articula uma distinção irreduzível entre Sade e Masoch baseado nos dizeres dos seus personagens frente às novas relações em que se envolvem. Em Sade, se realiza demonstrações que sempre reduzem a sexualidade ao elemento impessoal para visar, ou contestar, a forma quantificável pela qual se dá a Ideia da razão. Ao contrário, Masoch encena relações dialéticas, em que é denegado o elemento pessoal na busca de um Ideal da imaginação. De acordo com Deleuze, “É por isso que o masoquista elabora contratos, enquanto que o sádico abomina e rasga todos os contratos. O sádico precisa instituições, mas o masoquista precisa relações contratuais” (Deleuze, 1967, p. 20).

No masoquismo, não se trata apenas de reconfigurar um sujeito individualizado pela atribuição de outra identidade. Pelo contrário, o processo de subjetivação do masoquista necessita termos de uma nova relação diferencial com uma mulher em prol a rejeitar também a lei do falo. Será possível defender que “o” masoquista nunca é individualizado, mas encarne o dois da relação sensual.

Sacher-Masoch introduzira o termo do contrato para designar esta relação no objetivo de salientar a nova aliança subjetiva em formação. Deve-se admitir, no entanto, que o termo de contrato foi abusivamente transformado na terminologia de correntes conservadores do BDSM contemporâneo, em que é que possível perceber como ainda persiste a fusão entre sadismo e masoquismo. Sacher-Masoch considerava o fetichismo não apenas

a partir da animalidade, evocada explicitamente pelas peles, mas pelo revestimento delas por uma “mãe oral”, figura matriarcal animista resgatada dos estepes em um deslocamento que “faz a língua balbuciar e, assim, impele a linguagem ao seu ponto de suspensão, canto, grito ou silêncio, canto dos bosques, grito da aldeia, silêncio da estepe. O suspense dos corpos e o balbucio da língua constituem o corpo-linguagem, ou a obra de Masoch”.⁸

Este suspenso proporciona uma redistribuição da sexualidade em ruptura com o falo, em que o fetichismo se manifesta pelo investimento de objetos de aparência não-humana, mas cuja função é estender o corpo em rumo a uma nova racionalidade subjetiva cujo alvo é a natureza essencialista. Recolhendo uma perspectiva que ocupava *Logique du sens*, Gregg Lambert evoca a metodologia deleuziana pelas consequências semânticas apresentadas no masoquismo na

emergência de uma forma nova que redistribui as zonas prévias da sexualidade, oralidade e analidade de tal maneira que a superfície corporal produzida no masoquismo é mais distante e remota, dura como o metal, fria como o couro, brilhante e luminosa (comparada aos atributos que definem a superfície anterior [do corpo determinado pela diferença sexual consequente à inscrição da lei fálica] que era próximas, macias, e quente como a carne, opaca e translúcida).⁹

Entendido a partir do legado da filosofia política contratualista, a proposta deleuziana amplia a força constitutiva do pacto para que sua finalidade seja uma sociedade pós-patriarcal.

Nessa medida, trata-se apenas de uma entre várias vertentes transformistas da filosofia amontoadas por Deleuze, mas talvez

⁸ Neste trecho citado, Deleuze voltou a Sacher-Masoch em “Reapresentação de Sacher-Masoch” no seu último livro, *Critique et clinique*, publicado em 1993. A tradução brasileira é de 1997, p. 66.

⁹ Lambert, Gregg. “The ‘Non-Human Sex in Sexuality’. What are your Special Desiring-Machines?”, Beckman, Frida (ed.) *Deleuze and Sex*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, p. 150. Lambert está fazendo referência à trigésima-primeira série da *Logique du sens*, cujo título é “Pensamento” (Deleuze, 1969).

seja a mais importante, pois a mais atual. Enquanto a filosofia deleuziana prosseguirá nos anos de 1980 a dar prioridade ao virtual para que nenhum sujeito possa mais se manifestar a partir da lógica binária da identidade, a sua ontologia se aparentará a uma impossibilidade. A leitura de Sacher-Masoch, entretanto, é sugestiva do verdadeiro pragmatismo deleuziano, além de Nietzsche ou Espinosa.¹⁰

Ao seguir a estrutura do argumento em “O Frio e o Cruel”, é possível perceber a repetição de mais um momento em que Deleuze inverteu um sistema binário de identificação em um campo ontológico movido pela neutralidade. Neste caso salienta-se como este campo permanece intocado pela insistência de que a diferença sexual, como toda diferença última e constituinte, seja integrada ao discurso do ser enquanto ser. Em 1967, Deleuze chamara este momento a “dramatização”, uma versão pessoal da análise estrutural que será aplicada a vários contextos de sistemas filosóficos.¹¹ De acordo com ele, “dramatização” invoca

dinamismos, determinações espaço-temporais dinâmicas, pré-qualitativas e pré-extensivas que tem “lugar” em sistemas intensivos onde se repartem diferenças em profundidade, que tem por “pacientes” sujeitos-esboços, que tem por “função” atualizar Ideias; [... existe] um liame fundamental entre a dramatização e um certo mundo do terror, mundo que pode comportar o máximo de bufonaria, de grotesco; [...] o que dramatiza é o inconsciente. Entre dinamismos físicos, biológicos e psíquicos intervêm toda sorte de retomadas e de ressonâncias.¹²

Em suma, Deleuze delinea uma bateria de técnicas de refutação teórica cujo eixo comum se alinha na dimensão psíquica

¹⁰ Eis o ponto crucial da discordância teórica entre Deleuze e Foucault quando escreve “Eu me digo que não é um acaso se Michel Foucault liga certa importância a Sade e eu ao contrário a Masoch”. A transferência literária da sua crítica interna à filosofia a partir da redefinição do desejo é nítida desde *Proust e os signos*, enquanto Foucault articulava a analítica do poder.

¹¹ Deleuze, G. “O Método de dramatização”, in *A Ilha deserta e outros escritos*.

¹² Deleuze, G. Ibid. p. 70, 71, 75.

e inconsciente na qual o corpo seria uma superfície de inscrições imanentes.

Os passos formais, aplicados às análises de Platão, Kant e Nietzsche, respectivamente, são os seguintes:

- 1º se aproximar de um ponto nevrálgico em um dos mais constituídos sistemas de pensamento europeu (ex. o paradoxo de uma ideia do falso, a origem de uma entidade histórica como dada antes da experiência, o retorno sem diferença...);
- 2º apontar para a incoerência econômica do conceito que denomina este ponto (ex. o falso como verdadeiro, a existência a priori, a diferença intensional sem referência espaço-temporal);
- 3º separar os termos da incoerência (ex. o falso enquanto simulação, a origem que proporciona a possibilidade da necessidade, a diferença como produtora de identidade);
- 4º tecer um vínculo inusitado, uma torção diferencial, em que o próprio adjetivo sofre o corte homofônico entre c e t, ou seja, diferen(cia)ção (*différen[t/c]iation*, em francês). Este ponto não é meramente algebrico, pois o lim = o da assíntota é posta como singularidade circundante, em vez de limite infrangível. Trata-se de um ponto exterior ao sistema que dissolve o limite entre dentro e fora (ex. o simulacro, o acontecimento, a temporalidade aiônica).

Será esse método que conduzirá o projeto do “*renversement du platonisme*”, em que o ponto de inflexão na cosmovisão platônica é o simulacro, ou seja, o paradoxo ou oximoro na postulação da ideia (verdadeira) de uma instância sensível (o sofista) que veicula o falso e desconhece uma essência absoluta do verdadeiro. Este caso parece apontar para uma contradição, cujo valor de verdade é sempre falso. O problema, no entanto, é que existem na natureza formas, entidades ou animais, que não admitem a atribuição de um valor de verdade baseado em uma identidade ou essência. Em outros termos, a novidade da entidade não passa pelo reconhecimento formal, pois seria o caso de uma morfologia desconhecida e cuja origem é, porventura, de outra proveniência que aquela prognosticada pelas normas do sistema

explicativo. A entidade diferencial que lhe corresponde na terminologia platônica é o simulacro, o mais decadente exemplo de cópia ou de signo. O que Deleuze vai lhe extrair são os termos da produção diferencial que, hipoteticamente, estão implicados na criação mesma das formas cuja definição mínima é baseada na identidade de si. No entanto, esta implicação jaz fora da capacidade que o sistema tem a verificá-la, já que, por definição e conforme seus axiomas, trata-se de uma contradição. No caso da análise do simulacro, Deleuze convocava Homero, assim realizando o desejo de Nietzsche a compensar a expulsão platônica dos poetas épicos e trágicos da sociedade pela demonstração que na sua estrutura acontencimental o simulacro participa da criação da ordem verdadeira do cosmos.¹³

O caso do masoquismo reitera essa estrutura argumentativa no registro da psique. Deleuze identifica que as margens do Complexo de Édipo se sustentam apenas por uma hermenêutica pautada em juízos de valor, e menos pela ordem psíquica objetiva que Freud buscava em pesquisas antropológicas, cuja fundamentação passava pelo argumento totêmico. Este argumento tenta capturar a primeira inflexão social em relação às condições de vida coletiva humana na natureza. O que é menos evidente é concernente à dor associada aos atos de masoquismo e o nível de engodo conceitual em que este motivo circula. Pois esta associação realiza apenas parcialmente o objetivo de Deleuze, que busca não apenas de realizar o ato (3º), mas derrubar o Complexo de Édipo por um ato equivalente a (4º).

Decerto, a dor masoquista não é apenas um artifício. Mas, a questão é a de saber se a patologia enquanto experiência é definitiva, suspensa entre o ato e a cura para ser resolvida, e não de uma perspectiva a mais, uma ruptura a mais? No mundo literário descrito por Masoch, a dor é arrancada de finalidade. Nem

¹³ Deleuze, 1969, pp. 292-307. A tradução proposta de “*renversement*” é reversão. “Platão e o simulacro”, *Lógica do sentido*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 259.

prazer, mas nem dor enquanto sensação que desperta medo e ansiedade, a dor é uma repetição sem finalidade, uma representação sem referente, projetando a sensação que rompe com o simbólico. Nós vemos no masoquismo uma experiência que ultrapassa a hermenêutica da sua condição, sendo que se aponta para a liberação de narrativas diferenciais para ser considerado em sua potência, exatamente no sentido em que, conforme estudos patológicos atuais, a dor não seria uma sensação quantificável ou objetivamente causal. Neste sentido, encontram-se termos semelhantes na discussão crítica que Deleuze e Guattari desenvolvem sobre o caso clínico de Serguei Pankejeff, o “homem dos lobos” (Freud, 2010), já comentado por Deleuze em “O Frio e o Cruel”. Pela experiência masoquiana se descobre os limites da extensão hegemônica da ordem patriarcal.

Por isso, o conceito de “fantasma” (*phantasme*), aplicado por Deleuze a sua desarticulação de Lacan, é análogo ao uso feito do simulacro contra Platão. Em *Lógica do sentido*, Deleuze salienta a complementaridade dos simulacros e das pulsões sexuais, pois “o que podemos chamar de pulsões sexuais se modela estreitamente sobre as pulsões de conservação, não nasce senão por ocasião destas, substituindo os objetos fora de alcance de objetos parciais introjetados e projetados”.¹⁴ Para Deleuze, *phantasme* realiza uma redução teórica violenta dos três círculos de Lacan, se for reconstituído pela diferença irreduzível. Na sua brilhante articulação de uma teoria da literatura deleuziana, Pombo-Nabais frisara como se articula uma “condensação na realidade de uma imagem única” da trindade lacaniana ao *phantasme*¹⁵, mas é preciso verificar que esta “imagem” não representa nada, pois desperta a sensação de uma temporalidade diferencial. Pombo-Nabais ainda argumenta que o conceito de masoquismo será substituído nas obras tardias de Deleuze: “Torna-se a experiência

¹⁴ Deleuze, 1969, p. 231.

¹⁵ Pombo Nabais, 2013, p. 109.

da absorção total das formas do prazer na imanência do desejo. E esta imanência corresponde precisamente aos estados de dissonância generalizada das faculdades, isto é, aquilo que Deleuze apresentará como conceito do corpo-sem-órgãos, na construção de um plano de consistência”.¹⁶ No plano da imanência, o masoquismo ainda visa redefinir o macho.

Isto sendo dito, questionamos o que delimita especificamente aqui o campo literário enquanto tal, pois a verdadeira realização da pragmática masoquiana parece se encontrar na topologia dos buracos na obra pictórica de Francis Bacon (Deleuze, 1981). Esta topologia servirá a assentar o conceito de “figural” para então articular a lógica diferencial da sensação. Mas isto exige que o campo literário seja ampliado além da vivência de personagens individualizados, pois o corpo sem órgãos, ao qual o masoquismo encaminhará pelo investimento dos orifícios do corpo como zona de denegação dos prazeres, deve ser pensado, em primeira instância, como superfícies caoticamente furadas.

Reversão do real

A filosofia moderna se mostra bastante limitada a fornecer uma teoria de criação que seja de ideias novas, teorias novas ou fenômenos novos, mesmo se há de reconhecer o trabalho de hegelianos contemporâneos a formalizar um conjunto destes conceitos. Nesta configuração, falta o termo *transformação*, cuja estrutura poderia ser vista a partir da perspectiva de uma epistemologia diferencial que sistematiza o próprio movimento da inferência. Nesta perspectiva, o problema não seria tanto que a filosofia moderna não pensava a criação do novo, mas a deixava dispersa em categorias unitárias como causa e origem, em que não se vislumbrava a complexidade do processo morfogênético de organização de pontos indiscerníveis. Se isto for-nos concedido,

¹⁶ Pombo Nabais, 2013, p. 457.

então é possível defender que o ato de pactuação nas teorias jusnaturalistas de contrato social, o descobrimento de um conteúdo para o imperativo categórico ou até a ação da razão suficiente sobre a definição de percepções macroscópicas a partir das “*petites perceptions insensibles*” de Leibniz, aplicam uma teoria transformacionista, sem sempre explicar como sua dinâmica depende da força da diferença ontológica, num sentido mais amplo que em Heidegger, porém em continuidade com ele.

A filosofia deleuziana da década de 1960 demonstra um caráter de esvaziamento não trágico da história da filosofia ocidental. Ela respondia às pressões conceituais decorrendo das conclusões inferidas dos vários projetos estruturalistas de análise do legado do humanismo e da filosofia moderna do sujeito. A sua filosofia nova é gerada a partir da literatura, mas será sobremaneira na magistral análise da obra pictural de Francis Bacon que Deleuze realiza o mapeamento provisório do corpo como topologia de sensações aquém da identidade e da consciência. Embora o projeto tenha a ambição de criar um mapeamento geral, trata-se singularmente de ampliar a compreensão e a possibilidade de experiências do homem. Bacon articula uma sintomatologia dos buracos corporais, cuja topologia não é a da abertura enquanto vazio, mas como zona de sensação. De acordo com Deleuze, Bacon não pinta apenas a carne, mas a “piedade pela carne, inclusive pela carne de animais mortos”.¹⁷ A obra baconiana não é abstrata, e nem poderia ser devido às escolhas de cenas pintadas. Não é por isso que Bacon volta a uma figuração vulgar. O corpo nele não reconhece a castração como não reconhece a diferenciação sexual, pois é um corpo-superfície, perfurado, redobrado, cujo movimento objetivo é indiscernível da sensação que o possui. Bacon, escreve Deleuze, pinta “*the spasm*,

¹⁷ Deleuze, Gilles. “Author’s Preface to the English Edition”, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Translated by Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003, p. xii.

*or the scream: an entire body trying to escape from itself [...]to flee, to disgorge itself through a tip or a hole.”*¹⁸

O espaço que se abre por consequência deste esvaziamento categorial não demonstra uma solução já disponível à filosofia. De fato, a solução não se encontra na dimensão conceitual. Ao acompanhar seu posicionamento sobre Freud e a teoria edipiana do sujeito, se constata que *A Vênus das peles* se junta ao romance *O Legado de Cain*, também de Sacher-Masoch, em que o motivo masoquiano desenvolve uma teoria do Estado menor no contexto histórico das lutas pela autodeterminação das etnias eslavófonas no Império Austro-húngaro. De acordo com Deleuze, a prolongação subsequente deste contexto será integrada por Franz Kafka menos nas suas parábolas trágicas do que no seu desprezo derrisório do positivismo científico, em que se encontra a forma humorística dos contos yiddish da Europa central.¹⁹

A inserção da literatura na filosofia de Deleuze não é típica para um método filosófico. Esta inserção não é heideggeriana: Deleuze não duvida das capacidades da filosofia a resolver seus próprios problemas. Ele não procurava chamar o “dizer poético” para esclarecer o caminho da verdade do sentido da questão do ser e do *Logos*. O seu método é tampouco merleau-pontiano, em que se aperfeiçoa uma hermenêutica para reforçar a exclusão da história e da psicanálise do campo de compreensão do sujeito corporificado e da ontologia da carne. Finalmente, apesar de certas aproximações temáticas, a abordagem de Deleuze desvia também das orientações teológicas e sacrificais macabras de Georges Bataille e Maurice Blanchot.

¹⁸ Deleuze, Ibid. “O espasmo e o grito, um corpo inteiro que tenta escapar dele mesmo [...] fugir, vomitar por um pico ou buraco.” p. xii.

¹⁹ Em 1993, Deleuze remetera à conexão explícita entre Gregor o masoquista e Gregor Samsa na “Metamorfose” de Kafka, cuja representação num quadro é o único objeto que Samsa se recusa a entregar na sua nova condição. A uma pergunta de Maurice de Gandillac, Deleuze responde “O senhor deseja, então, perguntar-me se a dramatização em geral esta ligada ou não ao trágico. Nenhuma referência privilegiada me parece haver aí. Trágico, cômico são ainda categorias da representação” DELEUZE, G. “O Método de dramatização”, art. cit., p. 74.

Por mais que Deleuze, como Foucault, realize a crítica estruturalista da estética fenomenológica, frisaremos que uma fonte artística que reforça o programa de pesquisa deleuziano seria a estética feminista francesa do fim dos anos de 1960. Em uma resenha datada de 1972 do romance de Hélène Cixous, *Neutre*, Deleuze explora uma teoria da leitura que estende seu método de dramatização até a velocidade da escrita. Na resenha, Deleuze destaca que

A matéria do *Neutre* é feita de elementos associados: elementos fictícios, fatos de desejo, elementos fonológicos feitos de letras, elementos lingüísticos feitos de figuras, elementos críticos feitos de citações, elementos ativos feitos de cenas etc. Esses elementos formam um conjunto imóvel, complexo, difícil de se decifrar, “neutro”, enquanto nos atemos a velocidade = 0. Em velocidades intermediárias, eles entram em correntes que se rebatem e os abatem sobre tal ou qual conjunto determinado, constituindo histórias distintas ou versões distintas de uma história. E, em velocidades cada vez maiores, eles acedem a um perpétuo deslizamento, a uma extrema rotação que os impede, portanto, de se assentarem sobre um conjunto qualquer, levando-os sempre mais rápido através de todas as histórias. Em suma, trata-se de uma leitura que funciona segundo as velocidades de associação do leitor.²⁰

Nesta intervenção, é possível ver como o programa deleuziano não visa em primeiro lugar uma libertação das práticas, mas a ruptura com o binarismo identificatório pelo qual o falocentrismo se reproduz. O trabalho dele será reconhecido por pesquisadoras como Elizabeth Grosz, Hélène Cixous, Isabelle Stengers, e consagrado em livros como *Deleuze and Feminist Theory*, publicado em 2000. Mesmo assim, neste último livro, por exemplo, o conceito positivado de masoquismo nunca chega a ser considerado por si só. Ele permanece enclausurado no complexo patológico do sadomasoquismo, a fineza da leitura deleuziana

²⁰ Deleuze, G. “Hélène Cixous ou a escrita estroboscópica”, in *A Ilha deserta e outros escritos*, p. 152.

parecendo perdida entre as leitoras. Rosi Braidotti, uma das autoras nesta coletânea, considera o masoquismo independentemente do complexo SM, embora ainda sugira um quadro patológico.²¹ Por exemplo, a dor excessiva na vivência corporal em uma relação a si como na anorexia, esquizofrenia e as formas de violência homicida, exemplificaria instâncias de masoquismo para Braidotti por que os sujeitos perdem a noção do limite e de ter “ido longe demais”.²²

Vale destacar que estas “perversões” não são principalmente de natureza do agir sexual. São patologias que afetam sobremaneira as mulheres. Seu caráter seria o de perversão, pois de certa forma estão vinculadas às normas da identidade sexual que definem a mulher dentro do Complexo de Édipo e da lei do falo que o sustenta. No entanto, o masoquismo lido por Deleuze constitui uma ruptura ciente com o Complexo. Permanece a questão: o que significa plenamente a dor sentida na experiência denominada, ou mal denominada, de masoquismo? Será que esta experiência sensorial do corpo do homem fálico se junta a demais casos “autodestrutivos” que recebem a classificação de psicopatologia? Ou será isto o sintoma da compulsão à repetição da identidade sexual tal como legiferada pelo falo?

Na sua longa nota “Autobiografia”, Freud enfatiza a posição relacionada ao sadismo do masoquismo no desenvolvimento das zonas erógenas quando o comportamento do adulto segue uma forma desviada daquilo que é “conhecido como vida sexual normal do adulto”.²³ Desta forma, além das suas orientações para assentar as normas da prática da psicanálise, Freud esboçava uma teoria descritiva geral do sujeito. Na terminologia emprestada por ele, se tratava de uma teoria da psique humana, já que ainda no século dezanove, a noção de sujeito pós-kantiano era vinculada ao

²¹ Braidotti, R. “Teratologies”, 2000, p. 193.

²² Ibid., p. 193.

²³ Freud, S. 2011, pp. 97, 96.

indivíduo, mas não a uma teoria geral da produção da subjetividade.

A primeira discussão que Freud engajou sobre masoquismo provém de 1905, nas *Três teorias sobre sexualidade*. Foi a partir deste livro que Freud esboçava uma classificação dos “desvios” de conduta sexual, sendo que o masoquismo era vinculado simetricamente ao sadismo conforme a um desvio em relação ao que denominava o “objetivo” sexual.²⁴ Na apresentação feita do desvio, Freud referencia Krafft-Ebing e Schrenck-Notzing.²⁵ Contra o termo “*alolia*”, introduzido por este último, Freud tem a lucidez de salientar que o sadomasoquismo não é apenas relacionado a um desejo a infligir dor no objeto sexual, ou sentir dor, mas ao prazer de aplicar ou ressentir humilhação e submissão. Onde esta lucidez falha é quando Freud muda de alvo na tentativa de naturalizar este “desvio” em raízes biológicas em que o sadismo implicaria a necessidade de superar a resistência ao desejo. Entende-se a resistência na parte da mulher, e deve-se entender também que Freud está essencialmente falando em termos naturalizados que justificam o estupro.

Em “O Frio e o Cruel”, Deleuze adentra em considerável detalhe na leitura da obra do Marquês de Sade, de qual o desvio de conduta sexual obviamente tira o seu nome. Seguindo a observação de Bataille, Deleuze salienta como a linguagem de Sade se torna “paradoxal, pois é essencialmente a da vítima”.²⁶ No entanto, e mesmo ao reconhecer a observação de Bataille, Deleuze frisa que a falta de violência na fala dos torturadores encenados nos diversos livros de Sade não é uma coincidência. A leitura sintomal de Deleuze é anti-hermenêutica, pois se atrela a uma leitura formalista não da frase do livro, mas da estrutura da

²⁴ Freud, S. *Três ensaios sobre sexualidade infantil*.

²⁵ Por uma apresentação informativa, embora puramente descritiva de Krafft-Ebing, veja: Pereira, M.E.C. Krafft-Ebing, a *Psychopathia Sexualis* e a criação da noção médica de sadismo. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 379-386, jun. 2009.

²⁶ Deleuze, G. “Le Froid et le cruel”, p. 8.

narrativa. Por isso, ele salienta que a linguagem racional e demonstrativa do torturador é onde se inscreve a violência. Ao contrário do estupro e da tortura, Deleuze desvenda que a violência da “lógica” sádica decorre da encenação, da descrição teatral das posições e dos efeitos que é o resultado dos papéis representados pelo artifício do jogo, pensando aqui sobremaneira na *Filosofia na alcova*.

Assim, a perspectiva de Deleuze estabelece uma diferença entre a experiência vivida pelo sujeito e as bases teóricas que justificam a autoridade médica a explicar o desvio em termos psicopatológicos. Na discussão do masoquismo, Freud hesita a lhe atribuir uma autonomia qualquer, mesmo como efeito de uma causa, sendo que o masoquismo, ainda na perspectiva de 1905, é apenas uma “extensão” e “derivação” do sadismo na exata medida que se expressa por meio de um desejo de passividade pelo qual o paciente se torna “objeto” no ato sexual. Sendo assim, o masoquismo é entendido por Freud como repetindo a determinação originária entre “masculinidade” e “feminilidade”. Pelo que se pode inferir do relato feito a partir de certos registros médicos referenciados por ele, o masoquista sempre seria um homem.

Até este ponto nas explicações freudianas do sadomasoquismo, ainda não havia uma associação com as tensões ocorridas na fase do desenvolvimento edipiano na criança. No entanto, a intuição de Deleuze é ler essa psicopatologia no contexto da recusa da ameaça da castração. Em outra passagem dos *Três ensaios*, Freud voltará a relatar casos de masoquismo, em uma referência a se infligir a dor, por exemplo, pelo narrador das *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, assim concluindo que “a estimulação dolorosa das nádegas é uma das raízes erotogênicas do instinto *passivo* de crueldade (masoquismo)”.²⁷ A referência ao prazer das nádegas e do ânus não é anódina, pois ocorre na

²⁷ Freud, 1974 [1905].

passagem anterior em que Freud evocava o estado natural da vivência sexual na criança, denominado por ele o estado de “perversão polimórfica”, isto é, o estado original antes da imposição da lei fálica institucionalizada pelo casamento com a mãe.²⁸

Será neste contexto, entretanto, que Freud dará um passo novo à ambiguidade do masoquismo em relação ao sexo da pessoa desejada, já que esta pessoa vem ocupando fundamentalmente o espaço recalcado do pai. Na descrição clínica do caso do “Homem dos lobos”, por exemplo, Freud relata como o desejo masoquista de sentir uma dor infligida preferencialmente, mas sem admissão, pelo pai, corresponde à compreensão adquirida pelo paciente sobre o significado dos termos ativo e passivo, a saber, o “ativo era equivalente a masculino e passivo equivalente a feminino”, compreensão esta que acompanha o “descobrimento” pelo paciente da vagina.²⁹

Em “Além do princípio de prazer”, artigo pivô e de resiliência da teoria freudiana tardia, Freud mesmo sugeriu que o masoquismo não seria apenas o inverso do sadismo.³⁰ O masoquismo demonstraria, portanto, uma expressão primária, mesmo que Freud viria a contestar a evidência e a hermenêutica desta concessão. A relação entre objeto e desejo adquire uma nova topologia, cuja primeira expressão mais segura aparece em *A Civilização e seu descontentamento*, quando infere a estrutura originária do masoquismo a partir da luta do “ego” para manter

²⁸ Sobre a comunidade anal polimórfica, e sua promessa por uma contrassexualidade futura, ver Preciado, B. *Manifesto contra-sexual* (2014).

²⁹ Larissa Drigo Agostinho enfatiza bem a relação entre multiplicidade e a cena primária, em “O Homem dos lobos: Deleuze, Guattari e a psicanálise”: “O caso do homem dos lobos é exemplar, porque Deleuze e Guattari sustentam que a cena do sonho não deve ser lida em relação com a dita cena primária ou fantasia. Os lobos, no plural, são um agenciamento, uma tentativa de trazer à vida um desejo possível, uma linha de fuga que atrai, inquestionavelmente, o desejo do homem que se tornaria o homem dos lobos” (Agostinho, 2017, p. 404).

³⁰ Freud, S. “Além do princípio do prazer”, 2010.

sua autonomia diante da imposição de autoridade simbolizada pelo “ideal do ego”, ou *super-eu* sádico.³¹

O *super-eu* é o grande conceito novo dos escritos freudianos dos anos de 1920 e oferece uma deslocação instigante de uma tendência reducionista a atribuir a realização da castração apenas ao pai. A inflexão provém da vivência empírica em que uma das funções da mãe é assegurar o “respeito” dado pela criança ao pai e reforçar a inexorabilidade da lei do falo. Doravante, a lei é reforçada na última instância pelo pai, mas não é o pai imaginado que é seu executor, mas a mãe. O masoquismo primário seria então isolado na luta entre *id* e *super-eu* cujo alvo é o *eu*. Deste passo até Lacan, estamos apenas a um grau a mais de deslocamento, o que se realiza no isolamento feito por Lacan da linguagem estruturante do inconsciente na série de encadeamentos de significantes pelo qual é produzido não apenas o sentido mas o sujeito.

Na terminologia conceitual de Deleuze, o sujeito, bem entendido, é literalmente *persona non grata*. No *Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari se esforçaram a desarticular radicalmente o sujeito e seus vestígios nos planos de consistência pelos quais analisaram a fenomenalidade e nas teorias em se que articulava a coerência racional do sujeito. No intuito de evitar um dogmatismo deleuziano, o caráter deste gesto filosófico não pode ser visto como definitivo. O conceito de “máquina abstrata”, por exemplo, viria a ocupar este terreno, mas a importância desta noção surge quando a desconstrução deleuziana do sexo necessitava uma reconfiguração do sujeito sexuado humano com o “não-humano”. No âmbito de jogo sexual do BDSM, Gregg Lambert expressa claramente como se deve receber esta noção do “não-humano” no contexto da leitura masoquiana: “o masoquismo pode ser definido como uma máquina de um tipo especial que permite estas energias a se tornarem perceptíveis – humilhação, senhoria, subordinação,

³¹ Freud, 765.

subjugação, propriedade e usura (ou prostituição) – enquanto a heterossexualidade normativa mistifica estas desigualdades na forma da sexualidade ela mesma”.³² Em outras palavras, o masoquismo, nas mãos de Deleuze, se torna uma pragmática teórica pela qual expor a verdade do sexo fálico.

Que o super-eu seja uma abstração a um ou mais graus da função paterna é algo que os exegetas da obra freudiana continuarão examinando. O que conta para a leitura deleuziana é a função que esta categoria é empossada teoricamente a realizar. Desta perspectiva, não há equívoco: determinar as posições no tabuleiro de xadrez da sexuação edipiana em torno do ponto vazio pelo qual se sustenta a lei do falo. As chaves desta determinação não podem provir do discurso analítico por si só, pois a naturalização da criação teórica freudiana é tão profunda que uma compreensão melhor dos pressupostos segundo as quais a teoria se torna inteligível implica uma estratégia epistemológica que acaba desestabilizando a pretensão à cientificidade da teoria psíquica do sujeito, e expondo em outro lugar o vazio do significante fálico.

Se Freud reconhecesse que o fetiche do masoquista não está limitado a meramente sentir dor física, mas humilhação e a compulsão forçada a se submeter a uma nova autoridade, ele já estava admitindo a existência de um escopo de controle arbitrário vivenciado na relação entre homem e mulher. Em outras palavras, houve reconhecimento de um intercâmbio jogado nas *posições respectivas à masculinidade e à feminilidade*, ou seja, entre os pólos “ativos” e “passivos”, respectivamente. Para reforçar esta convicção, e contra o indesejado apagamento do autor Leopold von Sacher-Masoch, Deleuze buscará ressaltar a singular dimensão *jogada* de relações masoquistas não obsessivas. Ele já demonstra o

³² Lambert, Gregg. “The ‘Non-Human Sex in Sexuality’. What are your Special Desiring-Machines?”, Beckman, Frida (ed.) *Deleuze and Sex*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, p. 142. “Masochism can be defined as a special kind of machine that allows these energies to become perceptible – humiliation, mastery, subordination, subjugation, ownership and usury (or prostitution) – whereas normative heterosexuality mystifies these inequalities in the form of sexuality itself.”

que Rancière confirmará mais tarde sobre como a literatura supera os discursos psicanalítico e filosófico na exata medida em que apresenta o conceito do significante que os torna coerente com o real, e não com o simbólico.³³

Subversão do contrato

Voltando então à questão: se o masoquismo for uma patologia especificamente masculina, o que explica a conduta de mulheres que curtem dor e violência, ou auto-infligem a dor? Descartando, como se deve, casos criminais de violência doméstica e de estupro, o desejo de experimentar a dor física em mulheres é geralmente vista por uma série de explicações assentadas na natureza. Tais teses de cunho naturalista apontam à penetração e ao parto como dispendo mais o corpo da mulher a vivenciar a dor física do que seria o caso no homem. Em suma, na ordem falocrática, viver a dor seria aquém do desejo na mulher, pois se estenderia em continuidade à sua função natural como corpo reprodutor. Conforme este raciocínio, no caso do homem, querer a dor seria um sintoma perverso.

O complexo edipiano pode ser formalizado conforme um tabuleiro sistêmico de posições hierarquicamente organizadas conforme a interlocução discursiva com a cultura burguesa monogâmica, sob a pressão a naturalizar seus conteúdos em virtude das normas da cientificidade do século XX. Desta forma, o complexo configura uma repetição do direito natural, pois a desigualdade entre homem e mulher seria ditada pela própria natureza. Analisaremos as relações teóricas postuladas por este complexo.

As duas posições no topo da hierarquia são a do homem-pai-esposo e, inferior e submisso ao primeiro, a posição da mulher-mãe-esposa. Nessa sistematização formal do complexo edipiano, a identidade masculina no contexto da família nuclear apresenta três

³³ Rancière, 2004.

posições possíveis. A primeira seria a da normalidade quando o menino aceita os termos imaginários da ameaça da castração e se submete à vontade dos pais. A segunda posição já se recusa a se dobrar diante da lei fálica e busca a cumplicidade da mãe que não reforça a vontade do pai a impor a castração, que permite ao menino abrigar-se no espaço da comunidade das mulheres. Entendido por Freud, tratar-se-ia da primeira instância da perversão, pela qual se explicaria a economia da homossexualidade masculina. A terceira posição é atribuída ao sadomasoquismo e ao fetiche da aplicação e recepção da dor em que a orientação sexual do homem seria ambígua, sendo que a economia imaginária da castração está aceita, mas de tal forma em que a estabilidade da posição paterna acaba sendo subvertida. O masoquista é homem, pois busca a realização de ser possuído pelo pai, enquanto o sádico é tipicamente masculino, pois busca cooptar o domínio fálico do pai para impor a sua própria ordem. Deleuze captou com toda clareza como o tabuleiro edipiano oferece duas perspectivas sobre a penetração do corpo do homem, sendo que a posição masoquista designaria a fantasia do homem, na configuração heteronormativa, a ser penetrado.

As posições designadas à mulher são simétricas às do menino/homem, mas o conteúdo difere expressivamente da hermenêutica aplicada ao sujeito homem. A constituição psíquica da mulher se forma normalmente, de acordo com Freud, se, e somente se, a menina também se submete à ameaça da castração, assim proporcionando o domínio da lei do pai no âmbito da cultura, e assegurando o ciclo reprodutivo da espécie humana no âmbito da natureza. Apesar da sua ignorância da natureza do clitóris, Freud pelo menos o situa como foco de prazer pré-edipiano, o que já o reconhece entre os atributos fornecidos pela natureza à dimensão prazerosa da vida. Freud naturalmente desconhecia o clitóris, pois o órgão era desconhecido cientificamente na sua época por razões que dizem respeito tanto à dignidade da mulher quanto à força repressiva da moralidade sobre a relação entre prazer e autonomia.

Numa época em que mulheres ainda eram barradas de exercer a profissão médica, será que é uma surpresa que médicos não se aventuraram mais a entender o clitóris, pelo menos aqueles que respeitavam as suas pacientes? Friso a dimensão “natural”, pois não parece ser a opinião das práticas “culturais” de excisão clitoridiana à qual são submetidas violentamente milhões de mulheres em diversos países. O que Freud constatou, *bon gré mal gré*, era que o clitóris seria um pênis inferior, ao invés de entender que tanto o clitóris quanto o pênis fazem parte da mesma *economia* natural a produzir uma sonda pela qual o prazer produzido pelo corpo em associação a suas finalidades pudesse se intensificar. Por mais que o corpo determine que certas funções vitais estejam vinculadas ao prazer, tal sendo o motivo da teoria das fases pré-ediípias em Freud, é mister que nem o corpo nem a psique conseguem limitar a intensidade qualitativa das sensações, embora possam obstruir a sua experiência.

A ainda nascente medicina feminina mostra, no entanto, que nem o pênis seria um “grande clitóris”. A pesquisa atual verifica que o clitóris não tem nem a mesma forma que o pênis nem a mesma função, sendo isto vinculado a uma estrutura que conecta o *glans* do clitóris a dois arcos cuja função e capacidade são as de entrelaçar o canal vaginal. O efeito deste entrelaçamento parece ser na origem do intenso prazer despertado pela vagina quando adequadamente penetrada. A tese vigente ainda hoje postula que existiria um despertar prazeroso de gozo distintamente vaginal, tese esta que perpetua a separação do prazer entre clitóris e vagina na mulher para retomar indiretamente as bases naturalizadas do argumento freudiano sobre a gravação da lei fálica na psique da mulher. Ora, o que parece ser o caso é uma relação complexa na zona pubiana da mulher em que se concentram vários pontos de prazer, mas a diversidade destes prazeres é apenas conhecida hoje pela pesquisa fisiológica do corpo das mulheres. A relação entre clitóris e vagina é complexa e certamente não demonstra uma linearidade em termos de subsequência causal que daria a um dos

órgãos supremacia sobre a produção do prazer sexual, emocional e corporal. O prazer vinculado a cada órgão é distintamente neuronal, o que faz da dimensão supostamente natural do prazer sexual uma modularização complexa, sendo assim um processo epigenético e, portanto, entrelaçado com as normas culturais e éticas de cada pessoa.³⁴

Ainda assim, a introjeção da lei fálica na mulher faria com que o centro do prazer passasse por dentro, pela vagina como centro de procriação cujo efeito secundário é designar a mulher a ocupar seu lugar como mãe. Pois, a resolução do conflito edipiano na menina passaria pela produção inconsciente, ou para usar a terminologia lacaniana, imaginária, a dar luz a um bebê para o pai. Este desejo seria subsequentemente recalcado, de acordo com Freud, para ser novamente ativado pelo corpo no momento da puberdade, mas com a figura do pai dispersada em virtude da ameaça da castração agora vigiada pela mãe na posição do super-eu. No entanto, como no menino, a resolução simbólica não é automática, assim demonstrando limites ao determinismo que é alegado ao sistema do psiquismo freudiano. Sendo assim, uma posição é possível em que a menina rejeita a ameaça da castração e a economia edipiana, caso em que ela se junta em uma parceria, por meio da relação ambígua que a mãe tem com a lei fálica, à comunidade das mulheres. Tratar-se-ia da estrutura formal da orientação lésbica, e, conforme a hermenêutica freudiana, “perversa”. A segunda posição é da aceitação da ordem fálica, mas sem a transferência do foco de prazer imaginário à função reprodutiva proporcionada pelo ato da penetração. Na hermenêutica freudiana, tratar-se-ia do caso da “frigidez”.

Nesta formalização sistêmica da economia fálica, encontram-se as bases para perceber os pontos de tensão na teoria psíquica da diferenciação sexual e da criação subsequente da identidade de

³⁴ “A primeira anatomia exata do clitóris foi realizada em 1998.” Dr Odile Buisson “Le clitoris cet inconnu”. Médiathèque de l'Université Paris Diderot. Nov 2011 <<https://www.youtube.com/watch?v=Y-4hbbQ3q4g>>.

gênero, assim como na interpretação qualitativa atribuída aos modos em que a lei fálica é transmitida entre gerações e produzida no âmbito da cultura. Por mais que forneça um retrato suficiente para entender os termos da falocracia, a hermenêutica freudiana busca uma dimensão normativa por suas interpretações qualitativas da rejeição da castração. Mas estas não têm outra justificativa que a de reproduzir a ordem cultural vigente.

Por isso, ao inverter o significado e o potencial do masoquismo, Sacher-Masoch teria articulado um rompimento com a ordem fálica. Deleuze inserirá este rompimento nas teorias do contrato social e da soberania do sujeito. De acordo com Deleuze, a aliança necessita frieza para evitar que a supra-sensualidade do ideal masoquiano caia na sexualidade heteronormativa. É possível então resumir a leitura deleuziana pela ideia segundo a qual

a frieza do ideal masoquista tem outro sentido completamente: não mais a negação do sentimento, mas a denegação da sensualidade. Tudo se passa, desta vez, como se fosse a sentimentalidade que assumisse o papel superior do elemento impessoal e a sensualidade que nos manteve presos às particularidades como imperfeições de uma natureza segunda. O ideal masoquista tem por função fazer triunfar a sentimentalidade no gelo e no frio. Dir-se-á que o frio recalca a sensualidade pagã como mantém à distância a sensualidade sádica. A sensualidade fica denegada, não existindo mais como sensualidade; é por isso que Masoch anuncia o nascimento do homem novo “sem amor sexual”.³⁵

Mas essa ruptura não pode se articular sozinha. Ela exige a contrapartida da mulher. Ao emancipar o frio do frígido, Deleuze aponta uma inversão que, pelo menos no sistema freudiano, antecipa a diferença irreduzível da mulher, mais tarde formalizada por Lacan nas fórmulas da sexuação.³⁶

³⁵ Deleuze, 1967, p. 25.

³⁶ Lacan, J. O Seminário, livro 20. Mais, ainda (1972-1973). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

O drama e a luta de Gregor, no entanto, é de persuadir a Vênus a participar deste esquema coletivo. Essa mesma tensão se repete em Deleuze quando aponta para uma última inversão necessária, à da mãe castradora à mulher fálica. Pesquisadoras como Patricia MacCormack e Frida Beckman reconhecem que “raramente o masoquismo na mulher tem sido considerado como libertador. Beckman tem sugerido que um dos elementos chaves que impede o masoquista em Deleuze e também em mulheres de lançar devires-imperceptíveis é a persistência na temporalidade que afirma a retenção da subjetividade e uma economia do desejo. Contra isto, ela postula o desejo impessoalizado, que inclui dor, mas nenhum procura, e em nenhum falta, uma força deferida”.³⁷ Por isso, MacCormack volta a reconsiderar a universalidade investida no conceito de “*jouissance*”, frequentemente traduzido por gozo, figura que circulou no discurso psicanalítico francês emancipatório dos anos de 1970. A *jouissance* ainda postula uma dissimetria, bem contínua, entre prazer e dor. MacCormack resignifica então o termo inglês *ecstasy* pela leitura do conceito de “*expectant expectancy*”, de Irigaray (Irigaray 1985, 194), sendo que ela visa a reequilibrar a relação entre prazer e dor:

no êxtase a dor do masoquismo não está próxima, mas *agora*, a alegria do gozo não fica jubilatória, mas simplesmente *é*. A temporalidade do masoquismo desaparece e os elementos qualitativamente prazerosos do gozo não são nem presentes nem ausentes. Estas são algumas das razões pelas quais o êxtase encontra associações tanto com o masoquismo quanto com o gozo, e sua posição intersticial entre estes dois modos aparentemente em oposição de prazer ou de forças sexuais evidencia o êxtase como um estado indefinível, mas irrefutável.³⁸

³⁷ MacCormack, 2011, p. 202. (“Rarely however has female masochism been considered liberatory. Beckman has suggested that one of the keyelements which prevents the masochist in Deleuze and also women from anchoring upon imperceptible becomings is the persistence of temporality which affirms the retention of subjectivity and desiring economy. Against this she posits impersonalised desire which includes pain but neither seeks nor lacks deferred force”).

³⁸ MacCormack, 2011, p. 203. (“In ecstasy the pain of masochism is not near but *now*, the joy of *jouissance* is not jubilant but just *is*. The temporality of masochism disappears and the qualitatively

Conforme a pragmática da denegação e do suspenso, e a lógica da intensidade, pelo masoquismo a leitura deleuziana reencontra as grandes prescrições filosóficas contra o prazer, sobremaneira as de Aristóteles e de Kant, assim encaminhando uma nova perspectiva sobre ética. Ou seja, a ética no seu compromisso com o fim universal da normatividade não pode pressupor a naturalidade de qualquer lei, pois a racionalidade universal não se expressa pelo discurso jurídico, e sim pela filosofia, e mais ainda por uma filosofia investida pela literatura.

Na exegese da obra de Sacher-Masoch, a determinação desta última figura evocada no título como fria e cruel satisfaz a sua proposta. Mas na medida em que Deleuze esvaziara o conceito metafísico de corpo com Guattari no *Anti-Édipo*, pergunta-se por qual razão ele parou neste ponto? É preciso voltar ao argumento de Simone de Beauvoir na introdução de *O Segundo sexo*. Ao atribuir a posição do outro às mulheres, sem possibilidade de ocupar a posição de sujeito, a epistemologia retira da mulher a possibilidade de transcendência retração que lhe é designada pela ordem fálica. Ora, Deleuze não parece ter aplicado essa tese fundamental de Beauvoir.³⁹

A temática da subversão da identidade sexual será plenamente conceituada com Guattari no decorrer dos anos de 1970 e em *Mille Plateaux*. Em 1974, em uma resenha sobre a obra do escritor Guy Hocquenghem, que pode atuar como seu manifesto homossexual, Deleuze reforça sua crítica radical da tese da divisão sexual falocrática ao afirmar que

Longe de se fechar na identidade de um sexo, essa homossexualidade se abre a uma perda de identidade, ao

pleasurable elements of *jouissance* are neither present nor absent. These are some of the reasons why ecstasy finds associations with masochism as much as with *jouissance* and, indeed, its interstitial position between these two seemingly oppositional modes of pleasure or sexual forces evinces ecstasy as an indefinable but irrefutable state”).

³⁹ Beauvoir, 1949, vol. 1.

“sistema em ato de ramificações não exclusivas do desejo multivoco”. [...] Trata-se, para o novo homossexual, de exigir ser assim, para enfim dizer: ninguém o é, isto não existe. Vocês nos chamam de homossexuais, de acordo, mas nós já estamos alhures. Não há mais *sujeito* homossexual, mas produções homossexuais de desejo e de agenciamentos homossexuais produtores de enunciados que enxameiam por toda parte, SM e travestis, nas relações de amor tanto quanto nas lutas políticas.⁴⁰

Mais adiante será o conceito do devir-mulher que conduzirá a reflexão filosófica, pela sua nova disposição sobre a neutralidade, a um novo nível. Entretanto, um ponto parece passar ao esquecimento, que é o caráter intocável do corpo do pai. Ao desvincular a associação conceitual entre a figura do pai, o lugar da soberania e o foco da subjetividade, Deleuze e Guattari emanciparam a ordem simbólica da sua instanciação no falo. Mas eles não prevaricam o suficiente para evitar o seu retorno.

Em compensação, Deleuze irá, por meio da figura de Bartleby, tecer uma política entre a crítica à psicanálise e a clínica literária como de rupturas “*schizo*”, que surge a partir da posição original dos órfãos e, acrescentaremos, dos refugiados. Como bem lembra Eric Alliez, trata-se de uma política redobrada sobre si, *paranoica*, e por boa razão, pois desenha o retorno da figura fortalecida do pai irreconhecível, diremos, exterminador, contra o qual a filosofia precisa agir. A expressão dessa política vem ocupar um plano diferencial de imanência em que “Masoch está preso na transformação da função da linguagem que expressa apenas intensidades, no uso intensivo asignificante da língua como construção ‘pragmática’ da ‘imanência’”.⁴¹ Mesmo impedido de surgir na sociedade, o espaço da geração e do gênero permanece

⁴⁰ Deleuze, G. “Prefácio ao livro *L’Après-midi d’une faune*”, (Trad. D. Lins), *Ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005, p. 188.

⁴¹ Alliez, E., p. 68. (« Masoch est pris dans le changement de fonction du langage qui n’exprime plus que des intensités, dans l’usage intensif asignifiant de la langue comme construction « pragmatique » de l’immanence. »)

com toda sua força científica e filosófica, sendo invisível apenas para aqueles que não querem ver. As mulheres que circulam nele não precisam ser deslocadas da essência sexuada que recobria o gênero, pois mesmo com a performatividade nada garante que consigam alcançar os plenos direitos e o reconhecimento da sua dignidade. A potência criativa da sociedade pós-patriarcal está ameaçada pela violência exterminadora do Estado plutocrata, cujos alvos são também as comunidades de órfãs brasileiras livres, negras e ameríndias.

Por isso, ariscaremos de nosso próprio lado a salientar que a ordem simbólica não é assegurada pelo falo, mas é o falo que encobre a proibição original da penetração do corpo do pai, proibição pela qual se reproduz a soberania do simbólico do falo. Nem incesto (como em Freud e Lévi-Strauss), nem masturbação (como em Foucault), nem homossexualidade enquanto tal (como em Butler), o esquecimento da questão do ser original como *constitutivo de um mundo sexualizado* é a proibição de que o pai seja penetrado, muito mais que morto. Segundo Freud, pela morte do pai se instituiu o totemismo que proporcionava a normatividade patriarcal desde a aurora do *logos*. Mas é apenas com a penetração do corpo do pai que o tabuleiro edipiano se coloca em movimento real, emancipando a casa vazia do virtual, pelo qual o masculino se torna apenas uma posição estrutural cuja temporalidade vem à tona. No espírito da época, Deleuze escrevia sobre o “novo homossexual”, do qual Hocquenghem produzia a narrativa, que “Não se trata mais de ser homem ou mulher, mas de inventar sexos, a tal ponto que um homossexual homem pode encontrar numa mulher os prazeres que um homem lhe daria, e inversamente (Proust já opunha a homossexualidade exclusiva do Mesmo, essa homossexualidade de preferência múltipla e mais “localizada” que inclui todas as espécies de comunicações transsexuais, aí compreendidas as flores e as

bicicletas”.⁴² Em nossa terminologia de hoje, essa invenção passa sem dúvida pela produção performativa de gêneros múltiplos.

Dramatizando o entendimento

O argumento conduzido por Deleuze em “O Frio e o Cruel” parte do nível do entendimento, enquanto visa-se a gravar as instâncias contra-edipianas na topologia virtual da sensação. Há limites que se encontram neste nível kantiano do entendimento, e os desdobramentos do estruturalismo francês dos anos de 1970 e 1980 abordaram um número considerável deles. A literatura continuou servindo para escutar a filosofia a alcançar o nível do agir sensorial e, portanto, acontecimental. Assim, a dor não pode paralisar Severin por humilhação, nem imobilizá-lo, pois a sua energia deve proporcionar opções para viver fora da lei do falo. Socialmente, o masoquismo continua sendo recuperado como desvio sexual sob a lei falocrática. Deleuze buscava *acontecimentalizar* a figura da mulher, procurando a figura da Vênus matriarcal, aquela matriarca oral da tradição nômade, a mulher “fria, materna e severa” (Deleuze, 1967, p. 51). A nova mulher diante da qual o homem terá que se redefinir.

Na exegese da obra de Sacher-Masoch, a literatura se evidencia como fonte da criação não apenas dos conceitos vigentes, mas da conceituação enquanto tal. A filosofia de Deleuze não é apenas masoquiana, mas masoquista em tudo que isto implique, na medida em que conduza a episteme pós-humanista a invaginar o corpo paterno. Se pelo assentimento de teóricas feministas, a contribuição de Deleuze for reconhecida por criar as bases de uma nova amizade com a performatividade do gênero, a questão permanece a de saber se, frente à violência sexual machista, esta amizade possa também se tornar a base de uma comunidade

⁴² Deleuze, G. “Prefácio ao livro *L'Après-midi d'une faune*”, (Trad. D. Lins), *Ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005, p. 188.

prática de prazeres sexuais, pois esta comunidade por nunca ter existido é porventura inexistente – no modo do ser. Mas qualquer que seja a estrutura epistêmica pela qual se define eventualmente, a sua singularidade temporal é a que apenas a literatura saberá criar, ou ainda, escrever.

Referências

- AGOSTINHO, Larissa Drigo, “O Homem dos lobos: Deleuze, Guattari e a psicanálise”, in *Veritas*, v. 62, n. 2, maio-ago. 2017, p. 377-406.
- ALLIEZ, Éric, « Deleuze avec Masoch », *Multitudes*, 2006/2 (nº 25), p. 53-68.
DOI : 10.3917/mult.025.0053. URL : <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-2-page-53.htm>.
- ANDRADE, Fernando César Bezerra de. A metapsicologia do masoquismo em Freud e Laplanche. Estud. psicanal., Belo Horizonte , n. 36, p. 55-68, dez. 2011 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So100-34372011000300005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 07 nov. 2017.
- ANDRIEU, Bernard. Le masochisme deleuzien : une sensorialité sans genre. Genèsedestextes/ TextGenesen, 2010, pp.65-76.
- ANZIEU, Didier. *Le Moi-peau*. Paris: Dunod, 1985.
- BECKMAN, F. (2010), ‘Tensions in Deleuzian Desire: Critical and Clinical Reflections on Female Masochism’, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 15:1, ed. F. Beckman and C. Blake.
- BECKMAN, Frida (ed.) *Deleuze and Sex*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- BRAIDOTTI, Rosi. “Teratologies”, *Deleuze and Feminist Theory*. Edited by Ian BUCHANAN and Claire COLEBROOK. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, pp. 150- 172.

BUCHAÚL, Suéllen Pessanha, e CÂMARA, Leonardo. Masoquismo: história, teoria e subjetivação. *Polêm!ca*, v. 16, n.1, p. 78-94, janeiro, fevereiro e março 2016. DOI:10.12957/polemica.2016.21337.

The Cambridge Companion to Deleuze. Edited by Daniel SMITH and Henry Somers-HALL. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

CIXOUS, H. *Neutre*. Paris : Grasset, 1972.

DAVID-MÉNARD, Monique. *Deleuze et la psychanalyse*. Paris: PUF, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Empirisme et subjectivité*. Paris: PUF, 1953. [Ed. bras. Empirismo e subjetividade. Trad. De ____ São Paulo: 34, 2001.]

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 1962.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : PUF, 1964.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Paris : PUF, 1965.

DELEUZE, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch suivi de La Vénus à la fourrure de Léopold Sacher-Masoch*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1967. [*Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. São Paulo: Jorge Zahar, 2009.]

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*, Paris: PUF, 1968. [Ed. Diferença e repetição. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles. *La logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1981.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.

DELEUZE, Gilles. *Le Plî: Leibniz et le baroque*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. (*Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.)

DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Éditions de Minuit, 1993. [Ed. bras. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: 34, 1997.]

- DELEUZE, Gilles. *L'ledéserte et autrestextes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.[Ed. bras. A Ilha deserta]
- DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous et autres textes*, [textes et entretiens (1975-1995)]. Les Éditions de Minuit, 2003.
- DELEUZE, Gilles com Félix Guattari. *L'Anti-Cédipe: capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. [*O Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.]
- DELEUZE, Gilles com Félix Guattari. *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit, 1975. [Kafka, por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.]
- DELEUZE, Gilles com Félix Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, LesÉditions de Minuit, 1980. [Mil platôs. Ano zero. Rostidade. Volume III. Rio de Janeiro: 34, 1996; Mil platôs. Introdução: Rizoma. Volume I, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995; Mil Platôs Postulados da Linguística. Volume II. Rio de Janeiro: 34, 1995; Mil platôs. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível. Volume III: Volume IV. Rio de Janeiro: 34, 1995; Mil platôs. Tratado de nomadologia : a máquina de guerra. Volume V. Rio de Janeiro: 34, 1995.]
- DELEUZE, Gilles com Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions du Minuit, 1990. [O que é filosofia? Rio de Janeiro: 34, 1992.]
- DELEUZE, Gilles com Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1976. [Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.]
- Deleuze and Feminist Theory*. Edited by Ian BUCHANAN and Claire COLEBROOK. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- FORTES, I. “Erotismo versus masoquismo na teoria freudiana.” *Psicol. clin.* [online], v. 19, n. 2, p. 35-44, 2007.
- FRANÇA, C. P. & MACHADO, J. S. “Afinal, quem foi Sacher-Masoch?” *Rev. latinoam. psicopatol. fundam.* [online], v. 15, n. 2, p. 419-434, 2012.
- FREUD, S. (1950[1895]). Projeto para uma psicologia científica. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. I. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. (1915). Os instintos e suas vicissitudes. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. Uma criança é espancada - uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais (1919). In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas*. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XVII, p.225-258.

FREUD, S. (1920). Além do princípio do prazer. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. O problema econômico do masoquismo (1924). In: FREUD, S. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XIX, p.199-216.

FREUD, S. Pulsão e destino das pulsões. In: FREUD, S. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XIV, p.137-168.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: FREUD, S. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. VII, p.129-250.

FREUD, S. História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”). *Além do princípio do prazer e outros textos*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. “A dissolução do Completo de Édipo” (1924), *Obras completas*. Vol. 16 (1923-1925). Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. Uma criança é espancada - uma contribuição ao estudo da origem das perversões sexuais. In: FREUD, S. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas*. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. XVII, p.225-258.

FREUD, S. Obras Completas, volume 16: O eu e o id, “Autobiografia” e outros textos (1923 – 1925) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

IRIGARAY, L. *Speculum of the Other Woman*, trans. G. Gill, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

KRAFFT-EBING, R. (1886). *Psychopathia sexualis*. Avec recherche spéciales sur l’inversion sexuelle. Paris: Georges Carré Éditeur, 1895. [*Psychopathiasexualis*: as histórias de caso. São Paulo: Martins Fontes, 2001.]

LAMBERT, Gregg. “The ‘Non-Human Sex in Sexuality’. What are your Special Desiring-Machines?”, BECKMAN, Frida (ed.) *Deleuze and Sex*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, pp. 136-152.

MacCORMACK, Patricia. “Encounters of Ecstasy”, in BECKMAN, Frida (ed.) *Deleuze and Sex*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011, pp. 200-116.

POMBO NABAIS, Catarina. *Gilles Deleuze: philosophie et littérature*. Préface par Jacques Rancière. Paris : L’Harmattan, 2013.

PEREIRA, M. E. C. Krafft-Ebing, a PsychopathiaSexualis e a criação da noção médica de sadismo. Rev. latinoam. psicopatol. fundam. [online], v. 12, n. 2, p. 379-386, 2009.

PRECIADO, B. *Manifesto contrassexual*. Trad. de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Édition en 4 volumes sous la direction Jean-Yves Tadié. Paris: La Pléiade, 1987-1989.

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente estético*. Trad. M. Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2004.

ROUDINESCO, E.; PLON, M. *Dicionário de psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SACHER-MASOCH, L. (1870). *A Vênus das peles*. Tradução: Saulo Krieger. Introdução: Flávio Carvalho Ferraz. São Paulo: Hedra, 2008.