



VOLUME 21

JIEGO RIBEIRO
LUIS EUSTÁQUIO SOARES
(org.)

Literatura e afetos desterritorializados



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes II”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-reitora

Sonia Lopes Victor

Chefe de Gabinete

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Fátima Maria Silva,
Gleice Pereira, José André Lourenço, Margarete
Sacht Góes, Othon Souto Campos, Paulo Rogerio
Garcez de Moura, Rodrigo de Alvarenga Rosa,
Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte, Sergio
Lins de Azevedo Vaz, Telma Elita Juliano Valente

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel

Produção Cultural

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Projeto gráfico

Willi Piske Junior

Samira Bolonha Gomes

Revisão de texto, diagramação e capa

Als Comunicação e Estratégia

Imagem da capa criada por: <https://www.canva.com>.

Supervisão

Edufes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Editora Universitária – Edufes, ES, Brasil)

L775 Literatura e afetos desterritorializados [recurso eletrônico] / Jiego Ribeiro e Luis Eustáquio Soares (org.) Dados eletrônicos. – Vitória, ES : Edufes, 2026.
158 p. : il. ; PDF, 1.310 kB. - (Coleção Pesquisa Ufes II; 21)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-662-2

Modo de Acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Literatura brasileira-história e crítica. 2. Literatura estrangeira -história e crítica. 3. Literatura e filosofia. I. Ribeiro, Jiego. II. Soares, Luis Eustáquio. III. Série

CDU: 82

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

**JIEGO RIBEIRO
LUIS EUSTÁQUIO SOARES
(org.)**

Literatura e afetos desterritorializados

 **EDUFES**

Vitória, 2026

Sumário

Apresentação	8
---------------------------	----------

Devir-loucura e a sedução da deusa menor na crônica “A belleza d'alma”	16
---	-----------

Késia Gomes da Silva

“Se o desejo vier, não respondo por mim”: a máquina literária e epistolar de Graciliano Ramos.....	37
---	-----------

Thalita de Oliveira Simões Banhos

Poesia, asilo na cidade hostil de Roberto Piva	52
---	-----------

Sinval Paulino

O realismo em <i>A metamorfose</i> de Franz Kafka	69
--	-----------

Fábio Henrique de Araújo Santos

Fernando Pessoa e Aleister Crowley – literatura e misticismo mágico sob os signos de Pã na <i>Sociedade do espetáculo</i>.....	95
---	-----------

Délio Freire e Jiego Ribeiro

Cimento e Cadáver: frequências (in)consistentes no conto “Morte inesperada”, de Ungulani Ba Ka Khosa	125
---	------------

Jiego Ribeiro

José Lezama Lima e os mil platôs da era imaginária do Sul Global ...139

Luis Eustáquio Soares

Sobre os autores e as autoras155

Apresentação

Em que consistiria uma análise literária neurótica? Talvez Gilles Deleuze e Félix Guattari, em seu ataque à cultura do freudismo, argumentassem (conforme o que se poderia depreender de seu *O anti-Édipo*) que constituiria numa operação de engendrar decalques, num subjetivismo individual, familiar, preso numa zona do já conhecido e estabilizado, quando o “mesmo” fica alheio à “diferença”, confabulando-se aí algum falso mistério, alguma metáfora perdida, longe das forças sociais do capitalismo e das máquinas do desejo, estas pertencentes, ao contrário, a um âmbito coletivo, social, inquieto e aberto. Em *Crítica e clínica*, último livro de Deleuze (publicado em 1993), cita-se uma máxima de Proust: “Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira” (DELEUZE, 1997, p. 7). Isso coloca o território do literário como um campo propenso ao desvio, à desterritorialização, o que não incidiria apenas nas máquinas de expressão da língua, mas na produção de desejo, na produção de real. Em *Caosmose*, Guattari aponta que o discurso literário (em comparação com os estudos de economia da época, o livro data de 1992) seria muito mais afeito a uma heterogênesse, às intensidades não facilmente perceptíveis, à produção de subjetividades desviantes nos territórios da existência, nos lugares de disputa, onde sempre “O território é de fato um ato que afeta os meios e os ritmos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 120). Mesmo uma dada literatura que investira suas

forças de sentido num subjetivismo burguês, da individualidade familiar, da confissão neurótica, acabará, em algum momento, por chocar-se com as maquinações – ardentes e anárquicas – que entulham o triângulo familiar com perceptos desviantes, alegrias de seres minúsculos subversivos, alcateias que recusam a metáfora de papai-mamãe (aquela defendida por Freud no fascinante caso *Homem dos lobos*).

Em *Kafka: para uma literatura menor*, Gregor Samsa, de *A metamorfose*, à interpretação de Deleuze e Guattari (2003), explora novas relações com o espaço, inaugura, ou apenas percebe à primeira vez, diferentes dimensões do quarto, da fechadura, do chão, da parede, do retrato da dama do casaco de peles, seu corpo de inseto produzindo efeitos de saída (2003, p. 20), linhas de fuga (em meio às metamorfoses que se fundam) da clausura familiar; passa-se a um corpo modulado, arrastado pelo som vacilante do violino e pelo retrato e seus vetores de inclinação. Esse espaço, que faz inclinar (retrato), que faz erguer (violino), embora a maior parte do tempo um quarto fechado, não foi ainda suficientemente atravessado. No capítulo “A literatura e a vida”, de *Crítica e clínica*, pressente-se que “Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivida e vivível” (DELEUZE, 1997, p. 11).

Proust e os signos (2010), primeira grande obra de Gilles Deleuze sobre literatura, caoticamente investe uma variedade de tendências que marcam as passagens (sobretudo na França da década de 1960 e início da de 1970) do Estruturalismo e do Pós-estruturalismo, que em maior ou menor grau fariam esportes nas maquinações de Deleuze e seu nietzscheísmo singular e em Félix Guattari, em sua militância em favor de subjetividades transversais. No referido livro, uma seção intitulada “Os signos” (na primeira edição, de 1964) cuidará dos tipos em que se inserem a mundanidade dos signos, o amor, “Quando o ser amado aparece como um signo, uma ‘alma’” (p. 7), os efeitos sensíveis que se destacam, até se chegar ao pluralismo no sistema de signos. Toda essa matéria representava enorme interesse dos estudos estruturalistas da época – em suma, os comportamentos

dos signos em foco. Outra seção intitulada “A máquina literária” (na segunda edição, de 1970) aborda séries de oposição, as forças de lei de *Em busca do tempo perdido*, funcionamentos da literatura de Marcel Proust, investigando os níveis da *busca*, suas multiplicidades, “A atividade do narrador não consiste mais em explicar, desdobrar um conteúdo, mas em eleger, escolher, uma parte não comunicante, um vaso fechado, com o eu nele contido” (2010, p. 120). Por último, da multiplicação dos signos, chega-se à “Presença e função da loucura, a aranha”, uma teia pós-estrutural (na terceira edição, de 1976), em que o maquínico sobressalta à escrita, Guattari e sua transversalidade (embora não assinasse a autoria¹) se misturam à confusão do texto, sobretudo, em relação ao problema da distribuição da loucura. A visão sobre o fenômeno literário (numa aparente incoerência) nesta obra não cessa de se expandir, de se deslocar, de descobrir, portanto, novos movimentos em crescente densidade (como a loucura do personagem Charlus), de fluir à diferença do estímulo.

Em *Literatura e afetos desterritorializados*, em que as/os autoras(es) Késia Gomes da Silva, Thalita Banhos, Sinval Paulino, Fábio Henrique dos Santos Araújo, Délio Freire, Jiego Ribeiro e Luis Eustáquio Soares, em diálogos teóricos com Gilles Deleuze, Félix Guattari, além de Georg Lukács, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Karl Marx, Guy Debord e outros, lidarão com os signos literários caósmicos, estranhos, menores, estrangeiros, bem como as sínteses (maquínicas) dos afetos desterritorializados, em diversos gêneros literários, como poesia, carta, crônica, conto e novela, analisando-se a pólis, perceptos, devires, desvios, produções subjetivas, heterogênese, coeficientes menores, afetos, plano de consistência, regimes semióticos distintos... Entram em cena escritores como Roberto Piva, Fernando Pessoa, Aleister Crowley, Graciliano Ramos, Conde V. Smiles, Ungulani

1 “Como cada um de nós era vários, havia já muita gente a escrever” (2011, p. 25), esclarecem os autores na introdução do *Mil Platôs*, introduzindo o conceito de Rizoma.

Ba Ka Khosa, Franz Kafka, José Lezama Lima; serão investigados de diferentes formas, mas se mantêm conjuntos (imprecisos) de afetos que desterritorializam subjetividades, numa espécie de “Além de um princípio de neurose”² (uma paródia das avaliações freudianas?), para imersão nas línguas estrangeiras da literatura, e esses produtos são registrados na dimensão crítico-literária, lugar em que, assim como na página literária, se notam as artimanhas e os terrores do poder social burguês capitalista, que surgem ora como escândalo, ora como disfarce, ora como premissa lunar e imperceptível, ora como riso cínico familiar, ora como necessidade de loucura, ora como... Os desdobramentos incessantes não desenham linhas previsíveis.

No artigo “O devir-loucura e a sedução da deusa menor na crônica ‘A belleza d’alma’”, Késia Gomes da Silva analisa a crônica publicada em 1926, na revista *Vida Capichaba*, pelo autor (pseudônimo) Conde V. Smiles. Késia Gomes avalia o fenômeno dos subjetivismos infantilizados, conforme salientava Guattari, disseminados por mídias diversas durante o século XX. Nesse sentido, os textos da revista “possuem aspectos voltados à vida social capixaba, não apenas nas ‘recomendações’ à sociedade”. Para o olhar atento de Késia, “O tema da feiura feminina na *Vida Capichaba* deixa de representar aquilo que ele é e passa a traduzir a vida social, pois, na concepção machista da época, para um tranquilo casamento, os homens deveriam casar-se com mulheres feias a fim de possuírem mais liberdade para suas saídas noturnas”. O texto de Smiles, de algum modo, revisita a temática dos benefícios da loucura. “É nesse sentido que abordaremos a mulher, na narrativa de Smiles, como um objeto tão disforme capaz de provocar a loucura na psique dos homens; tal loucura é gerada por um desarranjo ecológico (quer dizer, do campo natural, social e psíquico) que conduz para relações de subjetividades e alteridades dos sujeitos”.

2 “Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens da vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado” (DELEUZE, 1997, p. 14).

Em “Se o desejo vier, não respondo por mim’: a máquina literária e epistolar de Graciliano Ramos”, Thalita de Oliveira Simões Banhos analisa parte da literatura de Graciliano Ramos, em sua reunião de *Cartas*. Ao conhecer Heloísa, que viria a ser sua esposa, o escritor desenvolve no conteúdo dos textos “Uma linha romântica e, ao mesmo tempo, excessivamente física, que sublinha a complexidade dos sentimentos, das percepções, afecções e a maneira como o amor pode transformar nossa percepção de nós mesmos e dos outros”. Nas *Cartas*, misturam-se, visitam “[...] seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 194). Conforme Thalita Banhos, “O efeito desses excedentes levou Graciliano, ateu declarado, a assistir às missas para ver Heloísa e, menos de dois meses depois, em 16 de fevereiro de 1928, casar-se com ela em Maceió”, explorando-se diferentes espaços existenciais, estando aberto a recriações (linhas românticas e não pouco caóticas), ávido de diferentes formas de sentido, palavras de outras mãos, no contato com Heloísa: “Escreve-me quando tiveres tempo, a lápis, num pedaço de papel de embrulho. Não releias nem emendas: o que sair sai bem” (RAMOS, 2022, p. 135).

O artigo de Sinval Paulino, “Poesia, asilo na cidade hostil de Roberto Piva”, realiza imersões na poesia do surrealista paulistano Roberto Piva. Em foco o poema “Visão de 1961”, da obra *Paranoia* (publicada em 1963), num ponto em que a confissão íntima é atravessada por movimentos sociais, por forças estéticas, que se aglomeram em meio a vasos fechados, partes não comunicantes... O hermetismo característico de Piva surge como parte estruturante da poesia: “Essa multiplicidade de vozes produz a potência da singularidade, marca do artista, dá-se porque o poeta navega entre a cidade real e a cidade imaginária, reconstruída por meio da literatura – veículo capaz de refazer a realidade”. Esses lugares que aparecem nas visões torpes de uma *Pauliceia desvairada*, numa zona em que apenas o delírio e suas motivações estruturantes tornam capaz a percepção do real, deslinham que “[...] a língua da literatura é este não-lugar (desterritório)

que se insurge contra a língua-mãe e dá lugar aos marginalizados (ao próprio Piva), às prostitutas, cafetinas, mulheres esquecidas e transformadas em mercadoria”.

Em “O realismo em *A metamorfose* de Franz Kafka”, Fábio Henrique dos Santos Araújo analisa uma interessante “disputa” de importantes críticos em relação à desconcertante obra de Franz Kafka: Georg Lukács, com o reflexo estético da realidade, e Deleuze e Guattari, com o conceito de literatura menor. Os referidos agentes dessas duas importantes correntes, tanto a Escola de Frankfurt, quanto o Pós-estruturalismo francês, apresentam maneiras distintas de lidar com o absurdo. Por um lado, “o realismo autêntico da obra, concebido por Georg Lukács, busca a apreensão do real a partir do materialismo dialético e da luta de classes numa perspectiva política, revolucionária e de promoção das classes oprimidas”, o inseto gigante seria alegórico-metafórico (tendendo-se ao antirrealismo), por outro ângulo, “produzir agenciamento coletivo de enunciação é uma forma de atingir outro mundo, repleto de minorias que estão alijadas da representação da língua e literatura hegemônica”, numa recusa da representação maior (que, portanto, não se sustentaria em alegorias).

Em “Fernando Pessoa e Aleister Crowley – literatura e misticismo mágico sob os signos de Pã na *Sociedade do espetáculo*”, Délio Freire e Jiego Ribeiro, partindo de conceitos de Guy Debord, propõem analisar os poemas: “Hino a Pã”, de Mestre Therion (heterônimo do mago Aleister Crowley, tradução de Fernando Pessoa), e “Tabacaria”, de Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa), avaliando as relações que os referidos poemas estabelecem entre si, como encenam literariamente crises do homem moderno, sobretudo no que diz respeito a certos fenômenos de linguagem que surgem a partir do século XVI, conforme expõem Theódor Adorno, Max Horkheimer e Michel Foucault quando o misticismo mágico das representações se torna anacrônico, refugiando-se no discurso literário. “Na verdade, Pã não surge como filho de Hermes, interpretado a partir

das narrativas sobre bosques sagrados e longínquos, apresenta-se Pã enquanto poder de irradiação”.

Em “Cimento e cadáver: frequências (in)consistentes no conto ‘Morte inesperada’, de Ungulani Ba Ka Khosa”, Jiego Ribeiro investiga, no referido conto, presente na obra *Orgia dos Loucos*, do escritor moçambicano, as relações entre o devir-cadáver e a falência dos discursos, criando-se desajustes no plano literário, que estranhamente se alimenta tanto das forças do corpo quanto das estranhezas das representações da vida banal. Em diferentes modos de frequência, “O narrador insiste em tecer conglomerados físicos, densificando o espaço literário com, entre outras coisas, a dureza dos objetos, porém, atrasando-se, ao mesmo tempo, correspondências de significação no plano subjetivo, misturas de líquidos e cadáver, torrentes exageradas de bebidas, de sangue, de lágrimas, combinadas com a imobilidade dos mortos”. O narrador emite fluxos maciços, agitações nos ambientes em que cadáveres pesam, até a densificação do próprio leitor: “Os conjuntos de desastres e suas cargas se somam”, “A morte presenteia os homens com silêncio (uma das fronteiras entre o linguageiro e o não-linguageiro), ou pior, com a exposição da vulnerabilidade de seus próprios pensamentos e discursos”.

Em “José Lezama Lima e os mil platôs da era imaginária do Sul Global”, Luis Eustáquio Soares desenvolve uma instigante interface comparativa entre o conceito de plano de consistência, de Deleuze e Guattari, com o de materialismo histórico, especificando as semelhanças e as diferenças, observando a literatura de José Lezama Lima em meio a esta dialética: É no interior desse contexto histórico-materialista que o sistema poético do mundo de José Lezama Lima foi se articulando, tomando forma como quinta era imaginária da independência da Maioria Global, afirmando-se como alteridade que não se confessa, porque perspectiva corpos sem órgãos das cinco eras imaginárias dos povos da Maioria Global, sem organismos identitários, sem confissão segundo os juízos de D“eus do sistema de dominação euro-norte-americano”.

Nessa irradiação de afetos, num feixe sempre provisório, improvisado, *acaba-se abrindo* discussões, sem resolução e sem término, mas que vão colocar urgentemente – à alegria de não se resolver – o problema de que a literatura (menor, caósmica, maquinica, rizomática) não se fixa em si mesma, nem numa metáfora esquecida, nem naquela redução, comum na cultura do freudismo, do estranho ao familiar, de outro modo, intensifica percepções e afecções, que se misturam à vida, desarticulada, que se extravia no fora.

Jiego Ribeiro

Referências

- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet; Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: para uma literatura menor. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1, p. 25.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

Devir-loucura e a sedução da deusa menor na crônica “A beleza d’alma”

Késia Gomes da Silva³

O feminino na revista *Vida Capichaba*

Vida Capichaba é uma revista fundada no Espírito Santo, em abril de 1923, pelos professores Manoel Lopes Pimenta e Elpídio Pimentel, tendo sua produção encerrada em fevereiro de 1957. A *Vida Capichaba* foi pioneira no crescimento e transparência da imprensa no Espírito Santo, sobretudo em Vitória, onde teve seu surgimento e também o auge. Claramente a revista demarcava um posicionamento discriminatório em relação aos grupos sociais minoritários, visto que quem publicava eram empresários e escritores que estavam movidos pela lógica do lucro fácil e do interesse (ROSTOLDO, 2000, p. 274).

3 Mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes). Contato: kesia15gomes@gmail.com.

O historiador Jadir Peçanha Rostoldo (2000), expõe que:

Na *Vida Capixaba* tudo isso era percebido a partir de suas capas ilustradas em imagens coloridas, paisagens naturais ou pontos turísticos e, principalmente, personagens importantes ou representantes da vida social. As minorias (operários, negros, mulheres, e os rejeitados pela sociedade) não podem ocupar o mesmo espaço que os dominantes (ROSTOLDO, 2000, p. 275).

Nessa mesma linha, Martinuzzo (2005) comenta a estrutura gráfica que o periódico adquiriu buscando evidenciar o reflexo da modernidade em Vitória no século XX:

De publicação colorida, impressa em papel couchê, geralmente tinha 36 páginas e era repleta de imagens. Além disso, suas capas e seu design eram influenciados pelo estilo *art-nouveau*. Com relação à fotografia, existia uma preocupação em colocar fotos de paisagem do interior do estado, com o intuito de atrair também quem vivia fora da capital Vitória (MARTINUZZO, 2005, p. 285).

Publicada quinzenalmente, o periódico agrupava uma variedade de seções de caráter informativo e opinativo, como matérias jornalísticas, culturais, esportivas, políticas, de comportamento, de saúde e moda, além de reclames que a sustentavam financeiramente (SODRÉ, 2016, p. 12). Percebe-se no conjunto dos números⁴ a preocupação estética com as capas, representando quase sempre fotos de mulheres

4 Os números da revista encontram-se publicados no acervo Província, da Biblioteca Pública do Espírito Santo “Levy Cúrcio da Rocha”, no acervo Coleções Especiais da Biblioteca Central da Ufes, e, em formato digital, no site da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Igualmente, será viável o acesso dos números digitalizados pela Biblioteca Pública Estadual, em parceria com o Arquivo Público Capixaba, no site MEDIATECA Capixaba.

importantes da sociedade capixaba da época ou imagens paisagísticas do Estado, e o design interno em geral.

Marcado por essa variedade de assuntos, o periódico atraía o interesse do público que a consumia e influenciava diretamente nos costumes daquela sociedade, tendo em vista que a chegada da imprensa ao Brasil, no século XIX, viabilizou a circulação de notícias e opiniões formadoras, além dos recursos ilustrativos no estilo *Belle Époque* que gradativamente foram chamando atenção do público e consolidando gostos e pontos de vista (ALVES; OLIOZI; RADAELLI, 2013).

Figura 1: Capa de *Vida Capichaba*, 1928, n. 125



Fonte: Acervo do autor.

Um desses pontos de vista ocorreu em relação à vida pública e privada dos capixabas, especificamente, da mulher burguesa, das suas relações e da própria forma como o corpo feminino se tornou objeto de convenções sociais da época. A revista focalizava uma imagem feminina atrelada ao lar e à fragilidade; em contrapartida, em *Vida Capichaba* era notório um lado quase que educativo a respeito

da beleza da mulher ao fornecer orientações de como se manterem belas com o propósito de agradar seus maridos fazendo com que a imagem deles fosse respeitada socialmente.

Para além da beleza, a feiura também ganha destaque no periódico. O tema da feiura feminina na *Vida Capichaba* deixa de representar aquilo que ele é, e passa a traduzir a vida social, pois, na concepção machista da época para um tranquilo casamento os homens deveriam se casar com mulheres feias a fim de possuírem mais liberdade para suas saídas noturnas.

Desse modo, nos diversos textos de *Vida Capichaba*, percebe-se uma literatura voltada não só aos interesses individuais, como também, à manutenção de estruturas de poder consolidadas na sociedade. A palavra nessa conjuntura não assume uma força de desvio, embora em meio ao domínio representativo se possa perceber um ou outro elemento que escape às convenções, aos corpos, à sociedade e ao próprio mundo, procedimentos estes que se estivessem dispostos fartamente ao longo das obras constituiriam uma literatura menor.

Para Deleuze e Guattari (2003, p. 38-39), nesse tipo de literatura a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização, ou seja, ela busca formas alternativas de sair do campo institucionalizado. Nessa mesma linha, os autores argumentam que nas literaturas menores tudo é político, ao passo que nas grandes literaturas a questão individual (familiar, conjugal etc.) tende a juntar-se a outras questões igualmente individuais, em que o meio social serve de ambiente e de fundo.

No periódico, os textos literários (e mesmo as propagandas, matérias jornalísticas, fotos e capas) possuem aspectos voltados à vida social capixaba, não apenas nas “recomendações” à sociedade, mas de modo análogo, ao fato de alguns autores burlarem as convenções ao pertencerem à alta sociedade e serem escritores assíduos da revista, muitas vezes, encobertos por pseudônimos, como é o caso do *Conde V. Smiles*, que publicou, em 1926, no número 63 da revista, o texto intitulado “A belleza d’alma”.

Em relação à pseudonímia do autor, não há registros nos números do periódico senão aquela aparição. Trata-se de um texto onde o autor expõe uma narrativa cuja imagem feminina é citada como uma miragem, um vulto. Em oposição aos outros textos sobre a feiura da mulher encontrados nas páginas de *Vida Capichaba*⁵ durante os anos 1920, o pseudônimo reporta um acontecimento em que o corpo feminino não está mais na ótica do feio ou bonito atrelado às convenções sociais, mas sim, no lugar da disforme que leva à monstruosidade.

Conforme pensa Umberto Eco (2007):

Uma das formas do cômico é com certeza a caricatura. A ideia de caricaturar é, afinal, moderna, embora alguns assinalem seu início em certos retratos grotescos de Leonardo. Porém, mais do que escolher alvos reconhecíveis, Leonardo “inventava” tipos, assim como eram representados, no passado, os seres já disformes por definição, como silenos, diabos ou aldeões. A caricatura moderna, ao contrário, nasce como instrumento polêmico voltado contra uma pessoa real ou, no máximo, contra uma categoria social reconhecível, e consiste em exagerar um aspecto do corpo (em geral, o rosto) para zombar ou denunciar, através de um defeito físico, um defeito moral. Neste sentido, a caricatura nunca tenta enfeitar o próprio objeto, mas sim, enfeá-lo, enfatizando certos traços até a deformidade (ECO, 2007, p. 152).

É nesse sentido que abordaremos a mulher na narrativa do *Conde Smiles* como um objeto cuja disformidade provoca a loucura na psiquê dos homens. Essa loucura é gerada por um desarranjo ecológico

5 A saber: “O elogio das feias” (1924, n. 30), de Nilo de Freitas Bruzzi; “Mulheres feias” (1925, n. 55), de Luiz Guimaraes Filho e “A mulher feia” (1925, n. 56), do pseudônimo *Olho de Vidro*. Todos esses textos fazem parte da minha dissertação de mestrado, em andamento, intitulada “A representação social da “mulher feia” na revista *Vida Capichaba* nos anos 1920”.

(quer dizer, do campo natural, social e psíquico) que conduz para relações de subjetividades e alteridades dos sujeitos. Se considerarmos o contexto de produção da crônica “A belleza d’alma”, em *Vida Capichaba*, é compreensível que os ecos dos anos 1920 reverberem efeitos nas produções e, mais que isso, provoquem elucubrações e abalos no campo da subjetividade.

Devir-loucura e a sedução da deusa menor

O crescente fenômeno dos subjetivismos infantilizados, disseminados pelas mídias diversas têm gerado divergências nos vários âmbitos da vida pública e privada, somado a isso, a difusão de ideias machistas atinge as relações ecológicas conjugando-se forças naturais, sociais e subjetivas tornando-as sensíveis e criando rupturas sociais.

No seio familiar isso é altamente perceptível. É uma revolução política, social e cultural que em grande escala invade os domínios moleculares da inteligência e do desejo (GUATTARI, 1990, p. 8). Quando pensamos na conjuntura social dos anos 1920, o desejo decadente, por exemplo, invade o cotidiano capixaba através da cultura oriunda da *Belle Époque*, em consonância, novas remodelações passam a ser impostas aos sujeitos, sobretudo, no que tange o corpo e suas relações sociais, ou seja, o sujeito neurótico cujos desejos eram negados individualmente e socialmente move-se agora na direção de novas formas de consumo.

Especificamente para as mulheres muitas exigências surgiram com maior prioridade, principalmente porque os homens burgueses buscavam manter certas aparências no seio familiar e, para isso, escreviam nas colunas e em outros setores da revista *Vida Capichaba* fazendo uso da palavra para recriar hábitos e novas obrigações sociais.

Segundo Deleuze e Guattari (1995):

Chamamos palavras de ordem não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma “obrigação social”. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto das palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala que percorrem uma língua em um dado momento (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11-12).

Corroborando com essa afirmação, Michel Foucault propõe o conceito de Assujeitamento, no qual ele levanta a tese que uma pessoa se apropria de um discurso preexistente e faz uso dele, a partir de regras igualmente preexistentes. Nesse ínterim, os interditos funcionam como reguladores da fala, isto é, são os limites de quem e o que se pode dizer, e em que circunstâncias (FOUCAULT, 1996, p. 9).

Durante o século XIX, o contexto de segregação das classes contribuiu para forjar campos de subjetividades sociais, atrelado a isso, a sociedade de consumo que se originou em meados do século XX também fortaleceu para que os dispositivos de produção de subjetividade estivessem pautados nos interesses coletivos da burguesia (GUATTARI, 1990, p. 14). Igualmente os polos heterogêneos sofreram uma violência massiva no que tange algumas problemáticas internas que foram surgindo devido à obrigação social em pulverizar sua singularidade em detrimento do discurso midiático e regulador da época. Deste modo:

[...] trata-se, a cada vez, de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido

de uma re-singularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia, sinônimo de desolação e desespero. Perspectiva que não exclui totalmente a definição de objetivos unificadores tais como a luta contra a fome no mundo, o fim do desflorestamento ou da proliferação cega das indústrias nucleares. Só que não mais tratar-se-ia de palavras de ordem estereotipadas, reducionistas, expropriadores de outras problemáticas mais singulares resultando na promoção de líderes carismáticos (GUATTARI, 1990, p. 14).

Em convergência a esse pensamento, Deleuze e Guattari (2003) comentam sobre a renúncia neurótica ao desejo em “Carta ao Pai”, de Kafka, no qual acaba tocando na questão da produção de subjetividade dos sujeitos:

O pai aparece como o homem que teve de renunciar ao seu próprio desejo e à sua própria fé, nem que seja para sair do “gheto rural” onde nasceu e que só convoca o filho a submeter-se porque ele próprio se submeteu a uma ordem dominante numa situação aparentemente sem saída (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 29-30).

Assim, os dispositivos de produção de subjetividade só podem funcionar se a sua relação com a humanidade, com o *socius* e com a própria natureza estiverem inclinados não à explosão do efeito deteriorador das espécies, mas à tentativa de utilizar do arranjo social para promover sujeitos e devires potencializando-se a existência humana, tal como a crônica “A beleza d’alma”, do pseudônimo *Conde Smiles* nos permitirá discutir:

A beleza d'alma⁶

A beleza d'alma é o conjunto de virtudes.

Hoje, o mundo é assim...

Noite de verão. Eu perambulava pela praia. O mar, estorcendo-se em convulsões, roncando qual uma fera, vinha leonino, raivoso, ora cuspir babugens, ora liquefazer-se num punhado de perolas no alvo lençol de fina areia.

Passeava só. Só? Não. O solitário é um paradoxo vivo. Dentro; em minha mente, trazia alguns amigos a philosopharem...

Subito, ouvi um ciciar, rythmo de sêda, e vi um vulto, que vinha em direcção á garganta do oceano.

Passou por mim, olhou-me, estremeceu e sorriu.

Primeiramente tive receio. Ellas olham para todos os homens.

Mas, finalmente, approximei-me daquelle vulto feminino.

Suas linhas fizeram-me lembrar uma página de teratologia. Jamais havia visto uma creatura tão feia.

- Só?

Balançou affirmativamente a cabeça.

- Como se chama?

Conservou-se muda e continuou o seu caminho.

Acompanhei-a magnetizado. Nunca uma mulher feia me seduziu tanto.

- Agradeço-lhe a companhia...Adeus...E' tarde...

E correndo, para atirar-se ao mar, exclamou:

- Sou a BELLEZA D'ALMA!

Passaram-se os dias. O mar deu á terra o que era da terra. Um corpo de mulher, já em decomposição, foi trazido pelas ondas.

Acompanhei-o ao necrotério, e dahi á necropole, escrevendo-lhe na lapide:

AQUI JAZ A BELLEZA D'ALMA.

6 O texto foi transcrito em edição diplomática a fim de respeitar a grafia original.

Hoje, o mundo é assim...
(CONDE V. SMILES, 1926, n. 63).

Em primeira instância, é possível perceber que o texto inicia com um caráter misterioso, mas, após isso, desenrolam-se estranhas insinuações pairando uma experiência de delírio. Ao começar narrando o fato ocorrido, o autor evoca ritornelos românticos enfatizando o território enquanto um lugar de força subjetiva, de encontro. Nas palavras de Deleuze e Guattari (1997):

O território é primeiramente a distância crítica entre dois seres de mesma espécie marcar suas distâncias. O que é meu é primeiramente minha distância, não possuo senão distâncias. [...] No território, há sempre um lugar onde todas as forças se reúnem, árvore ou arvoredos, num corpo-a-corpo de energias. A terra é esse corpo-a-corpo (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 111-113).

Tais forças se presentificam no texto quando o narrador relata as condições intrépidas do ambiente: “O mar, estorcendo-se em convulsões, roncando qual uma fera, vinha leonino, raivoso, ora cuspir babugens, ora liquefazer-se num punhado de perolas no alvo lençol de fina areia.”. Observa-se a partir dessa construção, que o corpo do personagem está em vias de desterritorialização, o que já conduz para o entendimento de um lugar que, ao não se fixar claramente as distâncias, causa estranhamento e confusão no meio.

Ainda nas palavras de Deleuze e Guattari (1997, p. 119), as forças quando territorializadas se reúnem em forças da própria terra que se reencontram ou são liberadas de um Cosmo desterritorializado, sendo assim, uma margem desterritorializada pode afetar o próprio território ocasionando uma série de desengates.

Nesse sentido, pode-se entender que a figura feminina em “A belleza d’alma” é um conjunto de produções desejantes com territórios (à distância em relação ao outro) e com desterritorialização

(confusão dos meios, distâncias, corpos em deterioração), é o ritmo desejante da expectativa por um real inatingível no ritornelo romântico. Isso é apreendido no seguinte trecho:

Subito, ouvi um ciciar, rythmo de sêda, e vi um vulto, que vinha em direcção á garganta do oceano.

Passou por mim, olhou-me, estremeceu e sorriu.

Primeiramente tive receio. Ellas olham para todos os homens.

Mas, finalmente, approximei-me daquelle vulto feminino.

É interessante perceber nesse momento que a imagem da mulher é distorcida, ainda não formada, uma espécie de delírio de um homem que também perde seus próprios referenciais – “Tive receio”, o que parece tornar a produção do desejo nesse cenário ainda mais conflitante dado o fato de o narrador mencionar aquela aparição como um “vulto feminino”. O que seria então essa não imagem formada? Conforme Deleuze e Guattari (2004):

É que na superfície de inscrição há algo da ordem de um sujeito que se deixa referenciar. É um sujeito estranho, sem identidade fixa, errando sobre o corpo sem órgãos, sempre ao lado das máquinas desejantes, definido pela parte que toma do produto, recolhendo em toda a parte o prémio de um devir ou de uma metamorfose, nascendo dos estados que ele próprio consome e renascendo em cada estado (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 21).

Diferentemente das concepções freudianas, em que as identidades são fixadas no âmbito familiar, no já conhecido, o desejo para Deleuze e Guattari não é lembrança, não perpassaria por uma produção inconsciente na qual o desejo se constituiria como falta; pelo contrário, para os pós-estruturalistas franceses o desejo não é uma força imaginária, mas uma produção maquinica desejante que se refaz

a cada instante, a cada subjetivação. Para eles, o objeto do desejo é o real em si mesmo, em sua dinâmica delirante. Assim:

Ao desejo não falta nada, não lhe falta o seu objeto. É antes o sujeito que falta ao desejo, ou o desejo que não tem sujeito fixo é sempre a repressão que cria o sujeito fixo. O desejo e o seu objeto são uma só e mesma coisa: a máquina, enquanto máquina de máquina. O desejo é máquina, o objeto do desejo é também máquina conectada, de modo que o produto é extraído do produzir, e qualquer coisa no produto se afasta do produzir, que vai dar ao sujeito nômada e vagabundo um resto (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 31).

Nos ritornelos românticos, a presença do caos provoca uma ameaça no território (das relações de distâncias), seja para reorganizar as funções, ou para promover um agrupamento das forças (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 112). Somado a isso, o corpo territorializa-se em si próprio trazendo uma abertura, uma possibilidade de saída do conhecido e mapeado, uma camada de outros *devires*. Resta, pois, ao romântico organizar o caos no território em que os corpos fazem encontros para a realização de invasões, saídas diferentes da operação de um sem-forma caótico.

Se observarmos cuidadosamente a narrativa de *Conde Smiles*, perceberemos que as identidades fixas começam a ser movimentadas, anunciam, quem sabe, uma série de *devires* que despertam a desorganização do corpo romântico, são ativados no narrador da crônica e no público leitor mediante a aparição do vulto feminino mencionado no texto.

Nesse viés, torna-se provocante a descrição física que é feita em relação ao vulto: “Suas linhas fizeram-me lembrar uma página de teratologia”. Na medicina, essa é uma área que estuda as anormalidades e as malformações durante a fase do desenvolvimento fetal e embrionário. Essa caracterização, o “enfeamento cômico”, é

importante quando pensamos na fantasmagoria da personagem, de tal forma a adotar aquilo que Deleuze e Guattari passam a chamar de corpo sem órgãos. Assim:

O corpo sem órgãos é o improdutivo; no entanto, é produzido no lugar próprio, a seu tempo, na sua síntese conectiva, como a identidade do produzir e do produto (a mesa esquizofrênica é um corpo sem órgãos). O corpo sem órgãos não é o testemunho de um nada original nem o resto de uma totalidade perdida. Mas, sobretudo o que ele não é, de modo algum, é uma projeção: não tem nada a ver com o corpo de cada um nem com uma imagem do corpo. É o corpo sem imagem (DELEUZE, GUATTARI, 2004, p. 13-14).

Ao proferir “Suas linhas fizeram-me lembrar uma página de teratologia. Jamais havia visto uma criatura tão feia”, o narrador evoca esse corpo-nada; um corpo que não é corpo; um corpo destituído de pés, cabeça, olhos, mãos, boca, um corpo disforme. Um corpo fantasma. Essa projeção se intensifica à medida que a mulher vai assumindo o seu devir-fantasma, o devir-coisa, até mesmo amplificando o lugar do Édipo exagerado que tem por marca o aumento do absurdo.

Junto a esse quadro, a produção do corpo sem órgãos é ratificada pelo fato de a mulher, além de ser comparada com seres monstruosos, permanecer calada quando o narrador tenta manter uma conversa com ela: “Só?. Balançou afirmativamente a cabeça. Como se chama? Conservou-se muda e continuou o seu caminho”, o que contribui na solidificação do devir-fantasma e de uma espécie de máquina do delírio: a loucura decadente.

Para Félix e Guattari (1990, p. 7-8), as transformações técnico-científicas oriundas do século XIX engendraram fenômenos de desequilíbrios ecológicos que podem ameaçar a vida em sua superfície e, paralelamente, os modos de vida humanos individuais e coletivos estão evoluindo no sentido de uma deterioração progressiva.

Se, por um lado, o desenvolvimento pós-revolução industrial trouxe métodos das grandes cidades reorganizar suas estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais, favorecendo a resolução de problemáticas ecológicas e otimizando as forças de produção, por outro, desencadeou uma série de questões de ordem psíquica influenciando o sistema familiar e, também, o coletivo.

No que tange às questões psíquicas, a popularização da grande mídia tem um papel fundamental na manipulação das opiniões e nas relações do sujeito com o meio social, com sua linguagem e com o corpo; por conseguinte, quanto maior essa influência no humano, mais ossificado serão os desequilíbrios ecológicos na vida em longo prazo.

Um dos desequilíbrios na escala das três ecologias: psíquica, *natura* e *socius* ocorreu justamente na primeira; algumas novas doenças patológicas vem sendo observadas ao longo dos séculos, tais como a esquizofrenia. Essas patologias podem causar o delírio e a alucinação, especificamente em sociedades já conturbadas pelo sistema de vigilância e controle, nesse caso, o delírio e a alucinação são segundos em relação à emoção primária que inicialmente só experimenta intensidades, transformações, passagens (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 23).

Cabe ressaltar que na *Vida Capichaba* o cenário das aparências estava em destaque, justamente porque estava fundamentado nas ideias europeias da transição do século XIX para o XX. As configurações familiares foram aquelas que mais demandaram da burguesia intervindo no sujeito enquanto um objeto social. Na concepção foucaultiana, a relação da loucura com a família no século XIX, por exemplo, se funde em um desenvolvimento que afetou a sociedade burguesa ao confiar à família funções através das quais eram avaliadas a responsabilidade dos seus membros e a sua eventual culpabilidade (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 52).

Não passaram despercebidos, conforme mencionado anteriormente, as mulheres e seus corpos. O corpo nesse contexto é um objeto ora de produção do desejo, ora de controle da subjetividade feminina.

Essa intervenção, nada pacífica, fez com que muitas mulheres da época buscassem maneiras alternativas de escape do sistema controlador dos patriarcas, de suas palavras de ordem e da própria exploração capitalista. Por conta disso:

É a partir dos dados existenciais mais pessoais – deveríamos dizer mesmo infra-pessoais – que o Capitalismo Mundial Integrado constitui seus agregados subjetivos maciços, agarrados à raça, à nação, ao corpo profissional, à competição esportiva, à virilidade dominadora, à star da mídia... Assegurando-se do poder sobre o máximo de ritornelos existenciais para controlá-los e neutralizá-los, a subjetividade capitalística se enebria, se anestesia a si mesma, num sentimento coletivo de pseudo-eternidade (GUATTARI, 1990, p. 33).

Em “A beleza d’alma” há um atravessamento do controle dos ritornelos expresso em “Nunca uma mulher feia me seduziu tanto.” Se observarmos a conjuntura social da época e as expectativas no que tange o corpo feminino, perceberemos que a sedução nesse fragmento não acontece de forma célebre, da realização, pelo contrário, o fato de uma mulher feia seduzi-lo intensamente se alimenta justamente pela não realização daquilo que já estava instituído, ou seja, que as mulheres feias e bonitas teriam sua subjetividade perfeitamente rotulada pela ótica dominante.

Ao não estabelecer qualquer tipo de contato com o narrador e se apresentar como um ser-nada, a feiura disforme naquele corpo o seduz a partir do momento em que ela atravessa o lugar da expectativa, da curiosidade, o lugar ainda não experimentado na posição máscula, do não controle sobre as subjetividades do corpo do outro, em que, possuir o objeto desejado se alinha ao discurso freudiano do desejo como falta. O desejo, então, se constitui nesse fragmento pela falta. Na provinciana cidade de Vitória, nos anos 1920, houve uma massificação do quesito beleza feminina na infantilização regressiva

cujo discurso era reforçado através dos meios midiáticos, aliás, muito essenciais para a manutenção de um protótipo de mulher.

Era notória a ruptura da subjetividade feminina e suas relações corporais; ao passo que alguns textos e imagens trazem um estereótipo da mulher enquanto uma deusa, em que o perfil físico é diagnosticado a partir do interesse coletivo, por outro, mesmo as desprovidas da beleza corporal padronizada, regulada, na concepção masculinista da época, possuíam qualidades que as tornavam uma deusa. Esse conflito serve como um dos exemplos de como as relações sociais passaram a intensificar o corpo social como convulsivo e maquínico-desejante.

Em conformidade com Deleuze e Guattari (2004), as máquinas desejantes:

são máquinas binárias, de regra binária ou regime associativo; uma máquina está sempre ligada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: «e», «e depois»... É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo e uma outra que se lhe une, realizando um corte, uma extração de fluxos (o seio/a boca). E como a primeira, por sua vez, está ligada a outra relativamente à qual se comporta como corte ou extração, a série binária é linear em todas as direções. O desejo faz constantemente a ligação de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 11).

No caso da crônica do pseudônimo *Conde Smiles*, atua o sistema binário das máquinas desejantes, isso porque há uma maquinação de fluxos: fluxo-mulher, fluxo-narrador, um acidente com um ser estranho, fragmentado, disjuntivo, um corpo sem órgãos, isto é, sem os órgãos de mulher bonita, convencionalizada nas prateleiras de beleza da vida social capixaba dos anos 20, na perturbação entre o neurótico (“Dentro; em minha mente, trazia alguns amigos a philosopharem...”,

“Passou por mim, olhou-me, estremeceu e sorriu”), e o desejante (“Um corpo de mulher, já em decomposição, foi trazido pelas ondas”, “E correndo, para atirar-se ao mar, exclamou: – Sou a BELLEZA D’ALMA!”), a partir do ritornelo romântico: “nunca uma mulher feia me seduziu tanto”.

Em “Da sedução”, Jean Baudrillard (1991, p. 18) argumenta que a sedução sempre é mais singular e sublime que o sexo, pois ela é movida por um fascínio que o sexo real transparece. Dentro da lógica do poder masculino, e tomando como apoio a discussão de Baudrillard, o privilégio imemorial da dominação patriarcal talvez tenha tido sua falocracia na sedução feminina, passando de objeto dominado, para objeto dominador do masculino, o que aparece na fala “nunca uma mulher feia me seduziu tanto”. Se em outras ocasiões o poder masculino nunca foi fálico perante mulheres feias, sempre dominando seus corpos como um objeto risível, Baudrillard explica que o irresistível poder da feminilidade está na sedução sempre triunfante:

O feminino não precisamente como sexo mas como forma transversal de qualquer sexo e de qualquer poder, como forma secreta e virulenta de insexualidade. Como desafio cujos danos hoje se fazem sentir sobre toda a extensão da sexualidade – esse desafio, que é também o da sedução, não tem sido sempre triunfante? (BAUDRILLARD, 1991, p. 21).

Considerando a dicotomia da mulher feia *versus* bonita existente na *Vida Capichaba*, e a maneira incisiva como os masculinistas reforçavam esse discurso, é interessante pensar a partir da leitura da crônica de *Conde Smiles* que a fragilidade e o sexo secundário atribuídos até então ao feminino, na verdade, é uma questão inversa; perante uma sociedade repleta de valores sociais sensíveis, como a dos anos 1920, o masculino enquanto força de poder sobre outro corpo se instituiu como uma fortaleza fálica de defender as supressões de instituições, ao mesmo tempo que vive a fraqueza de se esconder em muralhas

de uma finalidade do sexo que se esgota na reprodução ou no gozo (BAUDRILLARD, 1991, p. 21).

Mais adiante, ao atirar-se no mar, o vulto feminino grita: “- Sou a BELLEZA D’ALMA!”. Podemos notar que o processo de subjetivação não se esgota no devir-mulher, mas no devir-louco, no devir-infância, no devir-sereia, no devir-cósmico, no devir-cadáver, entre outros. A sociedade faz pairar quando não a manifestação das opressões no corpo social, a efetivação delas. Conforme Deleuze e Guattari (2004):

A sociedade constrói o seu próprio delírio ao registrar o processo de produção, mas não é um delírio da consciência, ou antes, a falsa consciência é a consciência verdadeira de um falso movimento, percepção verdadeira de um movimento objetivo aparente, percepção verdadeira do movimento que se produz na superfície de registro (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 15).

Nesse contexto, o devir-louco, devir-esquizofrênico, devir-psi-copata, devir-deusa menor, devir-mulher feia, disforme, entre tantos outros, sofre não por estar organizado dentro de uma estrutura subjetiva, mas, por não possuir uma organização adequada ao corpo social que leva aos estados de desterritorialização “- Passaram-se os dias. O mar deu à terra o que era da terra. Um corpo de mulher, já em decomposição, foi trazido pelas ondas”, e também, do delírio como tentativa de reterritorialização.

A insolubilidade do poder feminino expresso nesse trecho também dialoga com as colocações de Baudrillard no que concerne à sedução. O atirar-se ao mar, e igualmente a impossibilidade de manter diálogo com a personagem que o seduziu, demonstra uma desvantagem masculina e de sua representação estática em relação a esse feminino desviante, como também, expressa o caráter derrisório de liberdade, excentricidade e poder sobre um outro.

Nesse sentido, para Baudrillard (1991):

a feminilidade está do mesmo lado que a loucura. É por predominar em segredo que a loucura deve ser normalizada (entre outras, graças à hipótese do inconsciente). É por prevalecer em segredo que a feminilidade deve ser reciclada e normalizada [particularmente na liberação sexual] E no gozo (BAUDRILLARD, 1991, p. 23).

O término “Aqui jaz a beleza d’alma. Hoje, o mundo é assim...” traz à tona uma afirmação de Guattari (1990) a respeito da evolução das espécies na sociedade contemporânea:

Não somente as espécies desaparecem, mas também, as palavras, as frases, os gestos de solidariedade humana. Tudo é feito no sentido de esmagar sob uma camada de silêncio as lutas de emancipação das mulheres e dos novos proletários que constituem os desempregados, os “marginalizados”, os imigrados (GUATTARI, 1990, p. 27).

Desse modo, em escala global, a condição feminina enfrenta uma revolução no seu devir. Em consonância, não somente as mulheres enfrentam processos diários de lutas, mas, de modo análogo, os loucos, as crianças, os esquizofrênicos, os negros, os pobres, os indígenas, os marginalizados, enfim, todos aqueles cujos corpos estão buscando outra dimensão no território, no cosmo desterritorializado e seus devires.

Referências

ALVES, G. S.; OLIOZI, A. C. C.; RADAELLI, E. R. Nas páginas da revista Vida Capichaba: mídia e história no Espírito Santo. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 9., 2013, Ouro Preto. **Anais [...]**. Ouro Preto: [s. n.], 2013.

- BAUDRILLARD, J. A eterna ironia da comunidade. *In*: BAUDRILLARD, J. **Da sedução**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1991. p. 17-36.
- DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet; Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: para uma literatura menor. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 2.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.
- ECO, U. **História da feiúra**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 23. ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- GUATTARI, F. **As três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.
- GUATTARI, F. **Psicanálise e transversalidade**: ensaios de análise institucional. Tradução de Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves. Aparecida: Ideias & Letras, 2004 (Coleção Psicanálise Século I).
- MARTINUZZO, J. A (org.). **Impressões Capixabas**: 165 anos de jornalismo no Espírito Santo. Vitória: Imprensa Oficial do ES, 2005. Disponível em: <https://comunicacaocapixaba.com.br/impresoes-capixabas/>. Acesso em: 4 set. 2024.
- ROSTOLDO, J. P. Vida Capichaba: o retrato de uma sociedade – 1930. **Dimensões**, Vitória, v. 11, p. 269-281, jul./dez. 2000.
- SMILES, C. V. A bellezza d'alma. **Vida Capichaba**, Vitória, n. 63, 1926.

SODRÉ, P. R. **Relatório de atividades de Licença para Capacitação – Cantáridas e “Alfinetadas” na Vida Capichaba**: estudo sobre literatura satírica produzida no Espírito Santo (década de 1920). Vitória: Ufes, 2016.

“Se o desejo vier, não respondo por mim”: a máquina literária e epistolar de Graciliano Ramos⁷

Thalita de Oliveira Simões Banhos

Ao aventurar-se na leitura de um clássico, é possível que o leitor se erga munido de expectativas. O leitor atento percebe e aprova estilo, temas, dos grandes romancistas e poetas tornando-os “seus” clássicos. Estes, segundo uma das definições propostas por Italo Calvino em *Por que ler os clássicos* (2007)⁸, revelam-se inéditos a cada leitura,

7 Este artigo é uma versão do artigo “Entre Desarranjos E Desejos: A Missiva Poética De Graciliano Ramos”, publicado em *A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura* (online), n. 18, 2025.

8 Uma das 14 definições de literatura clássica propostas por Italo Calvino em *Por que ler os clássicos* (2007) propõem uma relação de atravessamento entre o clássico e quem o lê. O reconhecimento de uma obra como “sua”, que permeia a vivência do leitor, surge de leituras e releituras atenciosas, embora despreten-siosas, livre de obrigações formais.

a ponto de serem associados aos fatos correntes da vida como citação, reflexão ou filosofia.

Uma obra clássica tende a ser incansavelmente lida pela crítica especializada e pelo público em geral, além de apresentada nas escolas e discutida nas rodas intelectuais. Graciliano Ramos, longe de qualquer falsa modéstia, expressava de forma irônica a possibilidade de seus textos ocuparem essa prestigiosa cúpula literária. Antes, valorizava em sua escrita o retrato de uma realidade brasileira desconhecida pelo eixo sul, doutores do conhecimento, como traz em carta escrita em 1^a de novembro de 1932 à sua esposa Heloísa: “quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão *S. Bernardo*, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem” (RAMOS, 2022, p. 200).

Em menos tempo, Graciliano já está consagrado como um clássico da literatura brasileira. Em vida, aperreava-se com a necessidade de ganhar dinheiro com seus textos para prover o sustento de sua família, publicava contos e artigos que podem ser consultados em *Insônia* (1947), *Linhas tortas* (1962) e *Garranchos* (2012). Publicou os infantis *A terra dos meninos pelados* (1937), *Pequena história da República* (1940) e *Histórias de Alexandre* (1944), que lhe renderam prêmios literários. Registrou memória em *Infância* (1945) e nos póstumos *Memórias do cárcere* (1953) e *Viagem* (1954). Entre os romances, quatro decisivos para a literatura nacional: *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936) e *Vidas Secas* (1938).

Nesses textos, Graciliano viu seu nome consagrar-se ao que Alfredo Bosi define como “o ponto mais alto de tensão entre o *eu* do escritor e a sociedade que o formou” (BOSI, 2021, p. 428) e deixando a marca das “mesmas vinte palavras”⁹ com que expressa seu senso de

9 Referência ao poema *Graciliano Ramos*, de João Cabral de Melo Neto. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/t/11507/graciliano-ramos>.

problema¹⁰. Contudo, a assinatura privilegiada¹¹ de Graciliano Ramos não se limita a esses textos. Ela também se manifesta em suas correspondências, onde se evidenciam interesses e reflexões do autor.

Em 1980, foi publicado pela editora Record o volume *Cartas*, que reúne correspondências íntimas de Graciliano Ramos datadas entre 1910 e 1952. Os destinatários são: o amigo Joaquim Pinto da Mota Lima Filho, a mãe Maria Amélia Ferro Ramos, o pai Sebastião Ramos de Oliveira, as irmãs Leonor, Otacília e Marili Ramos, a esposa Heloísa de Medeiros Ramos, o cunhado Luís Augusto de Medeiros e os filhos Júnior, Clara, Luiza e Ricardo Ramos.

Outro volume de cartas foi publicado em 2008 pela Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA): *Cartas inéditas de Graciliano Ramos a seus tradutores argentinos Benjamín de Garay e Raúl Navarro*. Organizado pelo professor Pedro Moacir Maia com 21 cartas endereçadas a Benjamin de Garay e 03 a Raul Navarro, os primeiros tradutores e críticos estrangeiros a receberem e ressoarem contos e romances de Graciliano.

Graciliano foi um missivista dedicado. Em entrevista à Alice Raillard, Jorge Amado destaca a assídua comunicação entre os escritores da década de 1930 e a importante interlocução sobre a produção literária da época:

10 Em *Ficção e confissão*, Antônio Candido observa como memória e ficção entremesam-se na criação literária de Graciliano e como a atenção às problemáticas relacionadas à condição social e subjetiva do homem são articuladas: “os seus romances são experiências de vida ou experiências com a vida, manipulando dados da realidade com extraordinário senso de problemas” (CANDIDO, 2012, p. 92).

11 No ensaio *Suas cartas, nossas cartas* (2006), Silviano Santiago analisa as cartas trocadas entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade observando o traço literário que escritores consagrados conferem aos escritos que lhe competem, independente do gênero.

No Brasil, as pessoas se correspondiam, de norte a sul o mundo da literatura era muito restrito, não passávamos de trezentos; todos se conheciam, lia-se tudo que era publicado, e nos correspondíamos. Eu recebia pelo menos uma carta por semana de Êrico Veríssimo, outra de Graciliano Ramos, de Rachel de Queiroz, de todo mundo (RAILLARD, 1990).

Em uma carta enviada a José Lins do Rego em 1935, Graciliano comenta sobre *Jubiabá* (1935), de Jorge Amado. Ele destaca a qualidade admirável e os estilos próprios dos dois autores, reconhecendo a convergência de suas obras como “literatura revolucionária”, afirmando: “afinal, todos vão marchando para a esquerda, cada qual no seu caminho” (RAMOS, Graciliano. In: Nestor Pinto de Figueiredo. A correspondência passiva de José Lins do Rego. *Revista brasileira*. Rio de Janeiro. Fase VII Ano XI N. 42. p. 31 – 50. Janeiro-Fevereiro-Março. 2005, p. 44).

Percebe-se que o diálogo entre Graciliano e seus pares escritores nordestinos transcende à mera troca de ideias literárias. Enraizados em um solo fértil de ideais políticos compartilhados, estes encontros configuram-se como espaços onde se entrelaçam vozes e experiências, moldando um ambiente de denúncia e resistência contra a opressão.

Em carta de 5 de outubro de 1914, o jovem Graciliano Ramos, então com 21 anos, escreve à sua irmã Leonor confessando uma ausência: “escrever apenas por gosto, para não ter resposta, não é nada consolador” (RAMOS, 2022, p. 47). Saído de Alagoas para o Rio de Janeiro na companhia do amigo de infância Joaquim Pinto da Mota Lima Filho, Graciliano buscava estabelecer-se na imprensa carioca. Lá, trabalhou como revisor no *Correio da Manhã* e nos jornais *A tarde* e *O século*. Levava uma vida de muita leitura e poucas saídas do quarto, seu escritório.

Nessa rotina, a troca de correspondências com a família era um pacto firmado que independia de novidades ou assuntos relevantes, pois a carta não tinha o objetivo limitado ao trânsito de informações.

Antes, as informações passadas nas cartas serviriam como um exercício de presença, onde o missivista buscava criar um laço contínuo, como exemplificado no trecho abaixo de carta de Graciliano a Heloísa em 31 de janeiro de 1928:

Escreve-me aí qualquer coisa, meu amor. Se te faltar assunto, se não houver em tua alma uma pequenina parcela de afeição para mim, manda-me dizer o romance que estás lendo, a cor da roupa que vestes, o enredo da última fita a que assististe (RAMOS, 2022, p. 147).

Para além da função prática de intercâmbio de informações, a carta era também fluxo, ambiente interativo entre o missivista que oferece algo de si e o outro, de quem anseia-se a carta-resposta como a um “calmante ou vermífugo”, um retorno de efeito benéfico ao trabalho empírico, como Silviano Santiago observa em *Suas cartas, nossas cartas* (2006). É o consolo daquele que “resiste mal, muito mal” (RAMOS, 2022, p. 47)¹² à ausência de reação aos seus envelopes. Em 18 de janeiro de 1928, Graciliano reforça a intenção que acompanha sua escrita: “se pudesse, empregaria todo o tempo em escrever-te, só para ter o prazer de receber respostas” (RAMOS, 2022, p. 132), demonstrando que a escrita da carta está condicionada ao desejo de resposta, à possibilidade das trocas afetivas.

Em sua diversidade de interlocutores são observados diversos tons de diálogo que denunciam na interação estabelecida entre remetente e destinatário o reflexo de ambos os lados do jogo discursivo:

12 Em carta de 31 de janeiro de 1928 à Heloísa de Medeiros, ainda noiva, Graciliano queixa-se da pouca frequência com que a amada se corresponde com ele alegando resistir mal à falta de respostas: “Mande-te légua e meia de papel coberto de letra miúda. Talvez tenhas dito: – ‘Deixá-lo! Uma folha a mais ou uma folha a menos, não tira nem pão. Sempre quero ver se aquele pobre-diabo resiste sem receber resposta.’ Resisto mal, muito mal” (RAMOS, 2022, p. 146).

A carta traz em si o desejo de traduzir um tête-à-tête sombrio e límpido em que o espelho tanto é a caligrafia [...] na folha de papel em branco, quanto é o correspondente. Ao se entregar ao amigo, o missivista nunca se distancia de si mesmo. O texto da carta é semelhante ao *alter ego* do escritor em busca de um diálogo consigo e com o outro. Exercício de introspecção? Sim. Desde que se defina introspecção como aconselha Michel Foucault – antes de ser uma decifração do sujeito por ele próprio, a introspecção é uma abertura que o sujeito oferece ao outro sobre si mesmo (SANTIAGO, 2006, p. 64).

Santiago confronta remetente e destinatário ante a natureza dialógica e reflexiva da carta, enfatizando como ela serve tanto para o remetente quanto para o destinatário como um espelho – seja através da caligrafia ou da presença do outro – no qual o remetente, ao escrever, se revela tanto para si mesmo quanto para o destinatário. Esse processo de escrita epistolar não é apenas uma introspecção no sentido tradicional, mas sim uma abertura do sujeito ao outro, uma troca que permite ao remetente ver a si mesmo através do olhar do destinatário. Sendo a troca epistolar, assim, tanto um diálogo consigo quanto uma comunicação com o outro, um espaço em que o eu e o outro se entrelaçam de maneira íntima e reflexiva.

O que nos reporta à ideia de que em *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, as cartas tecem um mosaico de sensações a serem experimentados em cada troca. Segundo Barthes, no capítulo em que trata da carta de amor, instaura-se nesse contexto antes uma relação que uma correspondência. Entre o codificado e a expressividade, entre o esquecimento e a reativação da presença, o desejo incide na expectativa da resposta, sem a qual a imagem do outro é frustrada. Tanto no desenvolvido por Barthes, como no caso de Graciliano e Heloísa (a necessidade do retorno e de um certo jogo entre linguagem e vivência afetiva) há uma elaboração de sentidos que passa pela construção literária.

Ao falar sobre a literatura de Graciliano, é natural que o leitor anteveja a linguagem que o reverenciou como um clássico de prosa enxuta, sua “escrita seca, magra como ele; insone, feito um fumante; que sabe a pobreza e a prisão” (SALGUEIRO, 2013, p. 324), na síntese de Wilberth Salgueiro¹³. Acostumados a um Graciliano sem reticências¹⁴, as cartas escritas à Heloísa chamam a atenção pela expressividade e recursos líricos confidenciando “um romântico idiota e ainda por cima hipócrita, talvez até poeta” (RAMOS, 2022, p. 147) em declarações que fervilham múltiplas sensações a serviço de uma: a loucura amorosa. Demonstrando que os diversos tons de diálogo marcarão o direcionamento dado à leitura de sua literatura epistolar, considerando o interlocutor e as aberturas propostas pelo remetente.

Graciliano Ramos conheceu Heloísa Medeiros nas festividades natalinas de Palmeira dos Índios em 1927. Dênis Moraes, em *O velho graça* (1992), narra que Graciliano apaixonou-se por Heloísa tão logo passara por ela na rua (um encontro de corpos). Uma jovem de 18 anos incompletos, filha de Américo Medeiros, secretário do Tribunal de Justiça de Alagoas e que estudaria música no Conservatório Brasileiro, no Rio de Janeiro, por influência da mãe. Informações que não eram relevantes para Graciliano, como sinalizou em carta de 24 de janeiro de 1928, já noivos: “Julgas que perguntei a alguém se tinhas

13 Em lembrança aos 50 anos da morte de Graciliano Ramos, em 2013, o Prof. Dr. Wilberth Salgueiro publica no jornal *Informe Ufes* o texto *Graciliano: uma poética do corte* destacando pontos da estética e produção literária que consagraram Graça como clássico da literatura. O texto pode ser lido no livro *Prosa sobre Prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções*, publicado em 2013 pela Edufes. Disponível no site: <https://edufes.ufes.br/items/show/285>.

14 Em *Retrato fragmentado* (1992), Ricardo Ramos registra quando perguntou ao pai por que ele não usava reticências e exclamação em seus textos, ao que Graciliano responde: “Reticências, porque é melhor dizer do que deixar em suspenso. Exclamações, porque não sou idiota para viver me espantando à toa”. (RAMOS, 1992, p. 20).

habilidades, se tocavas piano, se fazias flores de parafina? Não perguntei nada. Minha loucura revelou-me tudo de pronto,” (RAMOS, 2022, p. 144). Graça atribuía a afeição a uma loucura que atravessou os dois. Uma experiência emotiva explorando a natureza intensa que os empurrava para fora dos costumes vividos por Heloísa Medeiros, o que reflete uma desarticulação do introspectivo e das possibilidades criativas de seus sentimentos:

Perguntas-me que me fizeram teus olhos. Transtornaram-me, é claro. Mas a ti fizeram coisa pior: enganaram-te. Não te serviram para ver-me. Foi a tua loucura que me viu, essa loucura que poderá chamar-se imaginação, loucura que povoa os céus, embeleza a terra e, aplicada aos seres infinitamente pequenos, faz que se modifique e tome forma apreciável um pobre diabo como eu (RAMOS, 2022, p. 148).

Uma linha romântica e, ao mesmo tempo, excessivamente física, que sublinha a complexidade dos sentimentos, das percepções, afecções e a maneira como o amor pode transformar nossa percepção de nós mesmos e dos outros. Por isso, afectos e perceptos, por referir-se a “[...] seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 194).

O efeito desses excedentes levou Graciliano, ateu declarado, a assistir às missas para ver Heloísa e, menos de dois meses depois, em 16 de fevereiro de 1928, casar-se com ela em Maceió, sob a benção do padre José Leite, que ao menos liberou os noivos da confissão, a pedido de Graciliano. Nesse curto período de cortejo, o sisudo Graciliano, à ansiedade, em meio às cartas de amor, necessitava de acidentados de linguagem autênticos: “Escreve-me quando tiveres tempo, a lápis, num pedaço de papel de embrulho. Não releias nem emendes: o que sair sai bem” (RAMOS, 2022, p. 135). Com uma média de uma correspondência a cada três dias, o sentimentalismo de Graciliano envolveu Heloísa em uma complexa rede de emoções, desejos e fugas.

Em *Kafka: para uma literatura menor* (2003), Deleuze e Guattari percorrem os desejos inalcançáveis expressos nas cartas de Kafka, considerando-os como o verdadeiro destinatário. A carta de amor não é, necessariamente, amor, mas sim um mecanismo que opera dentro de uma rede de desejos, necessidades e funcionamentos. O amor deixa de ocupar o espaço que lhe é dado socialmente e assume territórios diferentes, entremeando-se nos assuntos, nos diferentes destinatários, nas ocultações. Assim como em Kafka, o amor nas cartas de Graciliano se entremeia em diferentes assuntos, permeia outros destinatários (como a própria reflexão do autor sobre si mesmo) e assume formas que vão além do que é socialmente esperado de uma correspondência amorosa.

Deleuze e Guattari também apresentam o conceito de “maquinar cartas”, destacando a ideia de que a escrita epistolar de Kafka não se limita à expressão sincera de seus sentimentos e pensamentos, já que “não é de todo uma questão de sinceridade ou não, mas de funcionamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 58). As cartas, nesse contexto, são ferramentas para a construção de um universo ficcional, onde as emoções, as personagens e as situações são cuidadosamente orquestradas para servir aos propósitos do autor.

Em 20 de janeiro de 1928, Graciliano escreve a Heloísa uma confissão, ainda que parcial. Para satisfazer os costumes religiosos da amada, Graciliano admite seus pecados, afirmando que não mente, mas também que não revela todos os segredos: “Queres que te conte os pecados? Não todos, porque há coisas que não conto. Alguns” (RAMOS, 2022, p. 142). Essa confissão limitada revela um sujeito cuja linguagem expressa sua qualidade de sujeito em decifração, há a possibilidade de maquinar subjetividades fora do hábito. Graciliano reconhece a natureza ambivalente desse controle quando, ao pedir que Heloísa transmitisse sua confissão ao padre, condiciona o sucesso da cerimônia aos sentimentos que Heloísa nutre por ele:

Não seria mau talvez, agora que estou ajoelhado a teus pés (figuradamente, é claro, porque não posso escrever numa posição tão incômoda), contar-te alguns pecados consideráveis, que um padre amável receberia por teu intermédio, **atenuados** ou **carregados**, conforme as **tuas disposições para comigo** (RAMOS, 2022, p. 142) [grifos meus].

As disposições de Heloísa para com Graciliano confrontam-no em seu desejo de se casar com ela. Há um jogo de convencimento em processo experimentado por Graciliano às suas próprias custas, ou seja, Graça reconhece a abertura das cartas à expressão de sentimentos e maquinação de domínios bi-unívocos (do certo-errado) que força cargas e atenuações do pecado. Num jogo de linguagem localizado, o pecado como lei absoluta transcendente receberá essas cargas ou atenuações de um plano físico-maquínico, ou seja, Édipo (personagem do teatro psicanalítico) ora é gordo, ora ficará magro, não é homogêneo; seu teatro, ora atenuado, ora carregado, maquinando-se níveis não estáticos, níveis moventes, no exercício biunívoco da confissão.

A própria troca de cartas cria e mantém um tipo de pacto entre os interlocutores. As cartas não apenas registram pensamentos ou sentimentos; elas são, em si, o meio pelo qual um vínculo se forma, se sustenta, se presentifica. A exemplo de Kafka e a filha da porteira da casa de Goethe que serve para ilustrar como essa dinâmica funciona na prática. A troca de bilhetes postais e o fato de a moça escrever “como ele deseja” indicam uma tentativa de Kafka de moldar essa relação através da escrita. Ele se admira com a capacidade da moça de responder da maneira que ele esperava, mas também percebe que ela não o leva completamente a sério, tratando-o como “verbo de encher”, uma expressão que sugere que ela considera sua escrita superficial ou vazia de significado, cedendo à incompletude de concretização do desejo: “já está lá tudo, mesmo se ainda não chegou à perfeição” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 59), pois não se almeja o acabado. Perfeição é tipo do amor conjugal, e o processo de

desterritorialização do afecto desenvolvido nessa relação abdica da necessidade da perfeição romântica e, em vez disso, se dedica à construção de um espaço onde a imperfeição, o desarranjo e a fragmentação são parte integrante do funcionamento literário.

Nesse sentido, a ideia de “desterritorializar o amor” aponta para a tentativa de Kafka de subverter as convenções românticas através da escrita epistolar. As cartas não servem aqui para expressar um amor romântico convencional, mas sim para explorar os desejos, medos e inseguranças do autor de forma complexa e muitas vezes perturbadora.

Em consonância, percebemos também na obra de Graciliano a rejeição a essa perfeição quando no reiterado amor dedicado à Heloísa, não há ocultação das emoções contrárias ao imaginário romântico como o ódio e a indignação. Pelo contrário, ele os reconhece abertamente, rejeitando a ideia de que o amor deve ser puramente idealizado ou isento de conflito.

Ao perguntar à Heloísa se “quererias que, tendo motivo para indignar-me, para odiar-te às vezes, todos os meus sentimentos ruins desaparecessem por milagre e eu me transformasse num santo?” (RAMOS, 2022, p. 140), destaca essa recusa em aderir ao inacabado. E ao dizer “não me transformo, felizmente”, Graciliano enfatiza a importância de reconhecer sua própria humanidade e imperfeição. A humanidade múltipla, de corpos em transformação pelo amor que atravessa e transforma: “És uma extraordinária quantidade de mulheres. Quando me vieste pedir não sei que para o Natal, eras uma. Depois, em um só dia, ficaste duas, muito diferentes da primeira” (RAMOS, 2022, p. 133).

Essa rejeição à perfeição concorda com Kafka ao refletir uma visão de mundo que valoriza a verdade e a autenticidade nas relações e na comunicação. Em vez de buscar uma perfeição ilusória, tanto Kafka quanto Graciliano parecem preferir uma abordagem que abraça a complexidade e as nuances da experiência humana. Uma troca imperfeita e inconclusa que busca satisfazer a necessidade de absorver

algo externo. Imperfeição e inconclusão podem ser relacionadas ao fato de que, ao escrever e trocar cartas, os interlocutores estão constantemente buscando algo externo – seja conexão, compreensão, ou expressão – que nunca pode ser totalmente alcançado ou esgotado.

Essa busca incessante é uma característica fundamental do desejo, que em si é dinâmico e sempre em movimento. O desejo é linha de fuga, uma força produtiva que sempre busca escapar, transformar e criar possibilidades. Na correspondência amorosa, esse desejo se manifesta como uma força que impulsiona o missivista a continuar escrevendo. O missivista se nutre dessas trocas epistolares, pois as cartas funcionam como o sangue que circula, alimentando e fortalecendo tanto a criação literária quanto a emocional: “um fluxo de cartas por um fluxo sanguíneo” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 60).

Graciliano Ramos, ao comentar sobre o retrato que Heloísa o enviou como empréstimo, exemplifica essa complexidade do desejo e da criação literária. O “desejo canalha” de furtar o retrato recebido revela como o desejo e a materialidade dos objetos, como a fotografia, se entrelaçam compondo a máquina literária do autor. A fotografia, juntamente com as cartas, não é apenas um símbolo de afeto ou lembrança, mas parte integrante do processo criativo de Graciliano, um bloco de sensações, afectos e perceptos. Ela alimenta o desejo, que, por sua vez, se torna uma força vital que impulsiona o autor a escrever. É uma fotografia que cria movimentos. Uma força faz Graciliano reconhecer a impotência ante o desejo: “se o desejo vier, não respondo por mim” (RAMOS, 2022, p. 140).

Na impossibilidade de proximidade física, a máquina literária de Graciliano funciona a ele como um caminho para o diferente: “Romântico! É exato, creio que me tornei romântico. Pior: tornei-me piegas, idiota. As minhas duas primeiras cartas são efetivamente um primor de maluquice.” (RAMOS, 2022, p. 140). As correspondências – e fotografia – de Heloísa, revelando-se antídoto ante angústias e desarranjos, são constantemente requeridas por Graciliano:

Meu amor: Tenho passado uns dias inquieto, muito inquieto, e algumas vezes a inquietação se transforma em angústia. Que há? Causei-te algum desgosto? Esperei notícias tuas quinta-feira passada. Nenhuma linha – e isto aqui se foi tornando insípido e deserto (RAMOS, 2022, p. 145).

As trocas epistolares não substituem o anseio pela presencialidade. Graciliano declarava seu prazer no diálogo epistolar experimentando os jogos de forças e desejos articulados no processo e reconhecia-o como território de múltiplas aberturas e criação sem romper com a expectativa pelo encontro físico, como no trecho à Heloísa: “perguntas-me quando vou. Oh! meu Deus! Eu queria ir amanhã, desfiz a viagem há pouco. E estou aflito. O que eu devia fazer era deixar que o diabo levasse tudo e fugir para junto de ti. E é o que farei.” (RAMOS, 2022, p. 152). Há aflição nas ausências do outro. Para Graciliano, Heloísa é o retorno à ordem e por isso é constantemente requerida, tem sua presença evocada na máquina literária e nos planos de encontros futuros.

Aqui há uma diferença crucial para o afecto kafkiano. Tendo Kafka visto Felice apenas uma vez, escrevia-lhe incessantemente tentando forjar um pacto “diabólico” com ela: ele exige que ela escreva duas vezes por dia. Esse pacto é “diabólico” porque substitui a proximidade física por uma conexão distante e manipuladora, sustentada exclusivamente pela troca constante de cartas. Ao fazer isso, Kafka transforma a correspondência em uma força que substitui a presença física e a visão direta, criando uma relação que é ao mesmo tempo íntima e distanciada. Enquanto para Graciliano Ramos as cartas são uma extensão do desejo por um encontro físico, para Kafka, elas se tornam o próprio meio de sustentar uma relação que, paradoxalmente, evita a dimensão física.

Dessa forma, ler as cartas íntimas de Graciliano à Heloísa seguindo a linha do amor Kafkiano conduz o leitor-transgressor¹⁵ por caminhos múltiplos de leituras dos desejos expressos nesse fluxo literário que, ultrapassando as fronteiras de um território de convenções sociais, desmascara a máquina literária de um autor confrontado, entregue ao amor sem se ver livre das idealizações românticas, reconhecendo, paralelamente, que o jogo discursivo entre remetente e destinatário espelham a complexidade das relações humanas e que, a despeito de sua recusa à poesia, esta “ocupação tão censurável”¹⁶, maneja a poeticidade em cada carta de amor que processa, que maquina.

Referências

- BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

15 No ensaio *Suas cartas, nossas cartas* (2006), Silviano Santiago apresenta a leitura de correspondências alheias como uma transgressão dos limites entre o privado e o público. Aqueles que se dedicam a essa prática – como os estudiosos da epistolografia – são movidos pelo respeito e pela admiração à obra literária dos interlocutores envolvidos. O leitor-transgressor, nesse contexto, revela-se, antes de tudo, um leitor atento à riqueza literária contida nas cartas de autores como os neste artigo mencionados.

16 “‘Sonho do meu poeta?’ Que é lá isso? Quando me chamaste romântico, perguntei-te por brincadeira se não ias chamar-me também poeta. Pensarás acaso que eu, quitandeiro e homem de ordem, me entregue a ocupações tão censuráveis?” (RAMOS, 2022, p. 151).

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia Oliveira; Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 2, p. 14.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr.; Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- FIGUEIREDO, N. P. A correspondência passiva de José Lins do Rego. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, fase VII, ano XI, n. 42, p. 31-50, jan./mar. 2005.
- NETO, J. C. M. **Graciliano Ramos**. [S. l.: s. n.], 2024. Disponível em: <https://www.escritas.org/pt/t/11507/graciliano-ramos>. Acesso em: 10 ago. 2024.
- RAILLARD, A. **Conversando com Jorge Amado**. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- RAMOS, G. **Cartas**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.
- SALGUEIRO, W. **Prosa sobre prosa**: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções. Vitória: Edufes, [s. d.]. *E-book*. Disponível em: <https://edufes.ufes.br/items/show/285>. Acesso em: 10 ago. 2024.
- SANTIAGO, S. Suas cartas, nossas cartas. In: SANTIAGO, S. **Ora (direis) puxar conversa!**: ensaios literários. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 59-95.

Poesia, asilo na cidade hostil de Roberto Piva

Sinval Paulino

A obra de Roberto Piva se caracteriza pela experiência de transgressão e pela experiência de destruição, o que se materializa pela destruição da lógica da língua para construir um universo transfigurado, ou desterritorializado, oferecendo uma proposta literária atrelada a uma política de desvio, que inclui não apenas dar voz aos marginalizados, mas tornar-se marginalizado. Com base nisso, a ideia deste trabalho é analisar o poema “Visão 1961”, do livro *Paranoia* (1963), tendo como foco esta proposta do diferente uso da linguagem e deste devir-marginal. Para isso, apoiamo-nos em estudos do filósofo Gilles Deleuze e do psiquiatra e filósofo Félix Guattari, marcadamente os conceitos de *desterritorialização*, *rizoma* e *linhas de fuga*, considerando as forças mobilizadas pelo poeta Roberto Piva para construir sua linguagem poética.

A poesia de Roberto Piva (1937-2010), lançada em 1963, com a publicação do livro *Paranoia*, foi recebida com desprezo pela crítica, mas circulou com um certo interesse entre grupos alternativos,

entre grupos de estudantes¹⁷, “nos meios jovens da contracultura, com acento na influência sobre a geração da chamada ‘poesia marginal’”, conforme relata Ricardo Mendes Mattos (2015), para quem “o silêncio da crítica na década de 60 esteve lado a lado com o sonoro contágio de *Paranoia* em meios avançados da criação artística”. Da mesma maneira, na década de 1970, Piva foi lido pelos políticos de esquerda, abraçado por ativistas da contracultura e, nos anos 80, foi um dos precursores do movimento ambientalista brasileiro na literatura.

Apesar desta aceitação no movimento *underground*, o silêncio da crítica, somado à insistência do Piva em ser delirante, agitador, verborrágico¹⁸, agressivo, associado à loucura, drogas, transgressão, homossexualidade, blasfêmia, marginalidade, custaram caro ao poeta, que, “mesmo gostando de ser lido e reconhecido, nunca fez concessões ao *status quo*”, de acordo com Paulo Mohylovsky que entrevistou o poeta para a revista *Cerdos y Peces* em maio de 1987 (MOHYLOVSKI, 2009, p. 90). Mesmo com um certo reconhecimento editorial e acadêmico no final do século XX, com o relançamento de seu livro *Paranoia* (1963), pelo Instituto Moreira Salles, em 2000 e publicação da obra completa ainda em vida – a Editora Globo lançou suas obras reunidas em três volumes: *Um estrangeiro na legião* (2005), *Mala na mão & asas pretas* (2006) e *Estranhos sinais de Saturno* (2008) e surgiram vários e novos trabalhos acadêmicos em torno de Piva e sua obra –, Piva chegou ao fim da vida sem dinheiro e ainda longe da consagração, ainda segundo o relato de Paulo Mohylovsky:

17 É possível verificar essa reação no momento 14:48 do documentário *Assombração Urbana com Roberto Piva*, no qual jovens estudantes relatam suas experiências com a poesia de Piva.

18 A expressão é usada mais de uma vez, inclusive pelo professor Davi Arrugui Jr (“mesmo com os riscos do excesso e da verborragia”) no posfácio de *Morda meu coração na esquina*, reedição das obras de Piva pela Companhia das Letras.

O mundo criou um antídoto contra os poetas. Piva sentiu na pele esse desprezo, ainda mais naqueles últimos momentos: sem grana, sem saúde e ainda sendo processado por não pagar o condomínio do prédio. Nesta entrevista, concedida em meados dos anos 80, Piva estava com sua metralhadora verbal apontada para tudo e todos. Era tido como poeta maldito e marginal. Rótulos que o próprio Piva desprezava. Cansou de repetir: “Sou um poeta marginalizado, não marginal” (MOHYLOVSKI, 2011).

Apesar desse silêncio da crítica especializada, Piva manteve-se presente durante sua trajetória, mesmo que paralelamente, no cenário artístico nacional, figurando, por exemplo, na famosa antologia *26 poetas hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda, em revistas especializadas no mercado latino-americano¹⁹ e, em 1965, foi publicado um artigo na importantíssima revista *La Brèche*²⁰, dirigida por André Breton.

19 Piva teve um manifesto publicado na revista argentina *Cerdos y Peces* e foi citado na venezuelana *Techo de La Ballena* de Juan Calzadilla.

20 Nos arquivos do Instituto Moreira Salles (IMS) do Rio de Janeiro há um artigo assinado por Miguel de Almeida no jornal Última Hora de 11 de junho de 1979 com o título “Um poeta quase maldito”, que trata de Roberto Piva, por ocasião do lançamento do livro *Coxas*. O tema principal, no entanto, ainda era *Paranoia*, de 1963. No texto, o jornalista afirma que quando este foi lançado “o panorama da poesia brasileira se encontrava dividido entre os concretistas e os que defendiam o realismo socialista”, sendo que *Paranoia* surgiu propondo uma linha diferente e, “justamente por trilhar uma faixa nova, Piva foi muito pichado, marginalizado e ‘quase excomungado’ por toda a crítica literária e por diversos intelectuais da época”. O articulista conclui o pensamento afirmando que esta excomunhão, no entanto, foi interrompida por uma publicação na França: “Durou exatamente dois anos, já que em 1965 Piva foi assunto de uma longa matéria publicada na revista de André Breton, *La Brèche – Action Surrealiste*”, sobre a qual o próprio Piva declara: “Quando saiu esta longa matéria, os intelectuais brasileiros colonizados que tinham tirado licença para pensar em Paris, ficaram assustados. E quando retornaram – isso por volta de 68 – fui muito badalado, justamente por aqueles que antes me criticavam. Hoje, eles me adoram”.

Trata-se do texto “Le surréalisme à Sao Paulo”, no número 8 da revista, publicado em novembro de 1965, cujo recorte foi divulgado no *blog* do poeta Claudio Willer (2014) em que é descrito um panorama histórico e político do Brasil, o surgimento de um pensamento de esquerda e a busca de novas formas de expressão a partir dos anos 50. De acordo com o resenhista, os intelectuais brasileiros, desde 1924, já haviam tomado conhecimento da “aventura surrealista e de seus passos inaugurais em direção a uma nova fórmula de vida” (tradução nossa), porém essas ideias eram tomadas como provenientes de uma escola literária já extinta dos anos 20, de uma forma acadêmica, sufocando as “mentes mais subversivas” de onde poderiam ter vindo as exigências de tipo surrealista, de maneira que até então não havia nenhuma manifestação de atividade surrealista no país. O artigo acrescenta que, finalmente (em 1965), o Brasil dispõe, pela primeira vez, de obras cujos autores reconhecem o surrealismo não como uma escola, mas como um movimento fundamental do pensamento moderno (“*d’œuvres dont le auteurs se réclament ouvertement du surréalisme, non comme d’une école littéraire, mais comme du mouvement fondamental de la pensée moderne*”). São elas e são eles: *Paranoia*, de Roberto Piva; *Amore*, de Sergio Lima e *Anotações para um apocalipse*, de Claudio Willer. Sobre *Paranoia* é dito o seguinte:

Paranoia é o primeiro livro de poesia delirante publicado “em brasileiro”. Piva, cuja formação intelectual é profundamente marcada pela cultura italiana, inspirou-se nos grandes clássicos da decadência, donde a exuberância das imagens próprias dos povos latinos. Freud e Lautréamont, para ele, são de grande importância. Enfim, a mais moderna literatura beat norte-americana transmitiu-lhe o fascínio no neon e a alucinação da metrópole metálica evocada nas fotografias de São Paulo inseridas em seu livro (LA BRÈCHE, 1965, p. 127 *apud* MATTOS, 2015, p. 4).

Misturando assim uma postura agressiva e resistente a rótulos com uma proposta estética que não se enquadrava em nenhum dos padrões da literatura brasileira da época, Piva foi um poeta que, como tantos, elaborou uma singular experiência estética, em parte incomodando, em parte atraindo o *stablishment*, sempre ávido por novidades, mas sempre temeroso diante da transgressão e do delírio que foge ao controle do academicismo e das representações de poder, traços que se refletem ao longo de toda a sua poesia. Piva manteve-se difícil e esta dificuldade não é apenas uma transgressão ou uma “escolha de vida”, mas parte integrante de sua obra, como uma tentativa de produção de sentido pela “não palavra”, como sugere o crítico Davi Arriguci Jr. (2005, p. 144):

Outro ponto a considerar aqui é o que leitor logo se vê empurrado para um lugar em que não dispõe de muitas estratégias de leitura. Entretanto, o acesso ao texto exige atenção, não abandono ao *nonsense*. O leitor se vê diante de uma experiência de difícil compreensão, que, no entanto, nada tem de gratuita, pois está orientada para atingir outro inteligível, supostamente mais livre dos clichês que fingindo comunicar, apenas neutralizam os interditos. Recusar-se ao sentido é parte integrante das estratégias desta poesia, e não se trata de recusar uma significação banal para entregar-se a outra, na qual a ausência de sentido é apenas uma regra estética. A questão decisiva está em sustentar uma poesia análoga a uma experiência iniciática, na qual é preciso despojar-se da significação para a percepção de sentidos novos, além dos determinados pelos hábitos. Ou seja, a “dificultação” da leitura não é elogio do sem sentido, mas via estruturante do sentido.

Desta maneira, esta postura não se resume apenas contra o poder estabelecido e localizável, mas “contra tudo e todos”, o que inclui o leitor, que, em nenhum momento, encontra acolhida fácil entre os poemas de Piva, como o próprio autor alerta em um de seus manifestos,

ao convidar o leitor a sair do conforto dos gabinetes e viver a experiência de conhecer/explorar um outro território, movimentado pelo “espírito da juventude” e por um universo somente acessível pela dissolução (aqui no sentido químico de misturar um soluto num solvente a fim de obter outra substância):

Bules, bílis e bolas

Nós convidamos todos a se entregarem à dissolução e ao desregramento.

A vida não pode sucumbir no torniquete da Consciência. A Vida explode sempre no mais além. Abaixo as Faculdades e que triunfem os maconheiros. É preciso não ter medo de deixar irromper a nossa Alma Fecal. Metodistas, psicólogos, advogados, engenheiros, estudantes, patrões, operários, químicos, cientistas, contra vós deve estar o espírito da juventude. Abaixo a Segurança Pública. Quem precisa disso? Somos deliciosamente desorganizados e usualmente nos associamos com a Liberdade.

O leitor é convidado a entrar pela via do desregramento, somente acessível se pensarmos na estética de Piva a partir do ponto de vista de pensadores que, como ele, são experimentais. Aqui falamos da possibilidade de entender a poesia de Roberto Piva a partir dos conceitos de *desterritorialização*, *rizoma* e *linhas de fuga*. São conceitos que levam o leitor, mesmo a contragosto, para uma estranheza abrigada dentro da obra. Incômodo, desarticulado, difícil, controverso, o poeta obriga o crítico e o leitor a se incomodarem e a buscarem sentido para a obra. “Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 18). Não se trata aqui, portanto, de

se posicionar contra ou a favor de Piva, mas de *tomar posição* a partir da obra e escolher seu caminho de possíveis. Interessante notar que o poema “Visão 1961” convoca o leitor a um ambiente de sonho. Portanto, há um lugar onde somente CADA UM poderá estar como sujeito do sonho. O poema começa descrevendo este ambiente onírico, repleto de sensações visuais, auditivas e olfativas, misturando um mundo irreal com o ambiente possível, um mundo que brota dos túmulos na noite chuvosa. Embora haja aqui uma experiência individual, sexualizada, marcada pela presença do corpo revelado pelas “coxas do primeiro amor”, “frio dos lábios verdes”, “marca azul-clara debaixo do pálido maxilar”, o poeta não aparece como sujeito do sonho, mas como uma voz que descreve o sonho articulado pelas mentes, ou como alguém que *agencia* a voz do outro:

*As mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo
invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma
flor de saliva
o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido
maxilar ainda desesperadamente fechado sobre o seu mágico vazio
marchas nômades através da vida noturna fazendo desaparecer o perfume
das velas e dos violinos que brota dos túmulos sob as nuvens de
chuva*

E os caminhos são muitos, pois diferentemente das tradicionais *camadas internas*, em que cada objeto de sentido projeta e faz retornar o Mesmo, o estratificado, a obra de Piva (a partir dos conceitos de Deleuze-Guattari) deve ser observada como uma multiplicidade improvisada de sentidos (e esses sentidos serão encontrados pelo leitor no ato da leitura). Trata-se do conceito de *rizoma*. Em vez de uma cebola ou árvore, que propõe ao leitor analisar a obra por camadas ou sequências finitas, o conceito de *rizoma* invoca a imagem de um gengibre, cujas pontas se multiplicam para vários lados. Em Piva, o convite ao desregramento, porém, é radical, uma vez que o

poeta paranoico não se conforma com a adesão, mas quer um leitor inconformado e permanentemente em luta contra o poder estabelecido, pois uma das forças do *rizoma* está em ser associado à proposta de permanente desorganização (“Somos deliciosamente desorganizados e usualmente nos associamos com a Liberdade”). Para entender, novamente recorremos a *Mil Platôs* (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 25-26):

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito – tudo o que se quiser, desde as ressurgências edipianas até as concreções fascistas.

Importante notar que essas transgressões maquinicas não se movimentam apenas a partir da escolha de vida de Piva, mas pela própria inventividade da linguagem, considerando que a língua da literatura é este não-lugar (*desterritório*) que se insurge contra a língua-mãe e dá lugar aos marginalizados (ao próprio Piva), às prostitutas, cafetinas, mulheres esquecidas e transformadas em mercadoria, como se vê na sequência do poema “Visão 1961”, onde as linhas de segmentaridade – a propaganda, o comércio, o trabalho e a religião (aqui figuradas, respectivamente em imagens como a vitrina, a oferta de desconto, os costureiros e as hóstias) que são entes estratificados

que se chocam com linhas de fuga, como as fagulhas de lua, os becos frenéticos, as cafetinas profanas, a náusea, o lábio da menina febril:

*fagulha de lua partida precipitava nos becos frenéticos onde
cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro da
Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis
a náusea circulava nas galerias entre borboletas adiposas e
lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridastinham 10% de desconto enquanto costureiros arrancavam os ovários dos manequins*

Em *A Tempestade*, de William Shakespeare, há um exemplo do uso da língua imposta para criar uma língua desterritorializada, quando o personagem Calibã se dirige a Próspero e diz que foi forçado a usar a língua do colonizador, mas usa esta língua para amaldiçoá-lo: “A falar me ensinastes, em verdade. Minha vantagem nisso, é ter ficado sabendo como amaldiçoar. Que a peste vermelha vos carregue, por me terdes ensinado a falar vossa linguagem”. Da mesma maneira, em *Crítica e clínica*, Gilles Deleuze (1997, p. 15) adverte, usando as palavras de Proust, que a literatura opera uma destruição da língua materna:

Assim, a literatura apresenta já dois aspectos, quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna mas também quando opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe. “A única maneira de defender a língua é atacá-la... Cada escritor é obrigado a fabricar sua própria língua... Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos.

No poema de Piva, a língua já se desterritorializou. O ataque à língua não se dá, na verdade, pela destruição da sintaxe, considerando que seus versos são sintaticamente estruturados, com sujeito, verbo e predicado, mas pela desconstrução do que seria socialmente real a

partir de um universo perfeitamente “viável” ou delirantemente viável e pela transfiguração da linguagem pelo sentido. O espaço delirante (delírio visual, cidade alucinatória) são espaços cósmicos e caóticos que se instalam, que encontram lugar no espaço *desterritorializado* do lirismo desarticulado de Piva. No mundo físico comum não há “mentes (...) sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo”, mas no ambiente onírico e delirante de Piva é possível construir os postes da cidade iluminando o sonho do poeta/leitor cujas mentes invocam, por exemplo, as coxas do primeiro amor. São por meio dessas alucinações fortuitas e improvisadas que se re-constrói o mundo onde poeta e leitor, para constituir sua existência singular, em seus novos e diferentes segmentos (“fora da alma”), operam uma marcha nômade e rizomática (“na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade”), erigindo-se a si próprios (“que renascem nas caminhadas”) como os “estranhos visionários da Beleza”, conforme se vê na sequência do poema:

*minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas de matéria
plástica erigindo o pêlo através das ruas iluminadas e nos arrebaldes
de lábios apodrecidos
na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um
Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu
que renascem nas caminhadas
noite profunda de cinemas iluminados e lâmpada azul da alma desarticulando
aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os estranhos
visionários da Beleza*

É curioso que uma referência a Proust seja usada para explicar a reconstrução da realidade a partir da desconstrução do ambiente comum, pois é justamente ao contato com os personagens de *Em Busca do Tempo Perdido* que Deleuze se apoia para falar sobre *agenciamento* – como o indivíduo, mesmo dissolvido na massa, tem possibilidade de construir a sua singularidade, “aos trambolhões pelas esquinas”, “da alma desarticulando”. O filósofo refere-se especificamente “à maneira

pela qual um indivíduo tal ou qual, tomado numa massa, tem ele mesmo um inconsciente de matilha que não se assemelha necessariamente às matilhas da massa da qual ele faz parte”

Multiplicidade de sardas sobre um rosto, **multiplicidade de jovens rapazes falando na voz de uma mulher**, ninhada de meninas na voz de M. de Charlus, horda de lobos na garganta de alguém, multiplicidade de ânus no ânus, a boca ou o olho sobre o qual a gente se inclina. **Cada um passa por tantos corpos em cada um**. Albertine é lentamente extraída de um grupo de moças que tem seu número, sua organização, seu código, sua hierarquia; e não somente todo um inconsciente envolve este grupo e esta massa restrita, como Albertine tem suas próprias multiplicidades, que o narrador, tendo-a isolado, descobre sobre seu corpo e em suas mentiras – até o momento no qual o fim do amor a restitui ao indiscernível (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 63-64, grifo nosso).

Essa multiplicidade de vozes produz a potência da singularidade, marca do artista, dá-se porque o poeta navega entre a cidade real e a cidade imaginária, reconstruída por meio da literatura – veículo capaz de refazer a realidade porque “cada um passa por tantos corpos em cada um”. Como um paranoico delirante, Piva sabe que está no mundo real, mas se apegua a esta realidade à sua maneira. Não há metáforas. A avenida Rio Branco efetivamente existe e neste ambiente um enxame de Harpias com cabelos presos nos postes se confunde com esta realidade, os banqueiros circulam pela cidade no mesmo local onde anjos gritam em assembleias, até chegar ao momento de desespero do poeta que, ecoando os versos de Allen Ginsberg no poema “América”²¹, não encontra asilo na face da cidade real, território de personagens que habitam o poema de Piva e vivem sem asilo nesta

21 America when will you be angelic?

face cruel da cidade de banqueiros que oferecem caixas de fezes. Estas imagens díspares se confrontam e constroem uma nova realidade, à maneira de Pierre Reverdy, conforme citado por Claudio Willer: “Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem distantes e justas, tanto mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá” (WILLER, 2005, p. 150). A maneira como Piva propõe este confronto é manter o pé na realidade mas o olhar no mundo alucinado e paranoico, como se vê nos versos seguintes:

*já é quinta-feira na avenida Rio Branco onde um enxame de Harpias
vacilava com cabelos presos nos luminosos e minha imaginação
gritava no perpétuo impulso dos corpos encerrados pela
Noite
os banqueiros mandam aos comissários lindas caixas azuis de excrementos
secos enquanto um milhão de anjos em cólera gritam nas assembléias
de cinza OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar
asilo na tua face?*

Aqui se observa que a segmentação entre o silêncio normalizado, o grito de Piva, dos leitores pivetes, somente será possível “no perpétuo impulso dos corpos”. Anjos gritam em assembleias. Dos gritos desterritorializados, dos gritos mais livres dos corpos na noite, poesia que quer gritar para a cidade de lábios cinzas (apodrecidos), porém o grito como linha de fuga tem ciência do seu não-lugar – “onde encontrar asilo em sua face?”. Não se sabe onde chegará à Visão 1961 de Piva, mas se sabe que a desarticulação que ela emite não tem volta. O que resta ao poeta, mesmo fixado na realidade comum, é construir um outro território, no qual os seres marginalizados não têm espaço (mas resistem). Neste ambiente cruel da cidade de lábios apodrecidos, os personagens de Piva circulam sem encontrar “asilo em sua face”:

*no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos
em sua vida de Camomila nas vielas onde meninos dão o cu*

*e jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas
engorduradas
a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com urtigas
sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a borracha
verteram monstros inconcebíveis
ao sudoeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com
transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos
das Catedrais sem Deus*

Mesmo nesta cidade sem asilo, os meninos transgridem a norma, dão o cu e jogam malha naquele ambiente modorrento e engordurado das cozinhas – segmentaridade que se contrapõe à linha de fuga da sexualidade e do jogo, da preguiça e que se revela novamente em contrapontos (Bolsa de Valores, ditadores do ferro e da borracha – aquelas estátuas tão comuns das ruas de São Paulo que produzem “monstros inconcebíveis”) enquanto anjos urinam nos tapetes das Catedrais sem Deus. O vazio da religião, a falta de espaço para esses marginalizados se situarem na cidade ecoam novamente o verso sem resposta: “OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar/asilo em sua face?”. O poeta transita por esta cidade hostil que devora os adolescentes e coloca os mendigos à mercê da “sangria diurna”:

*imensos telegramas moribundos trocam entre si abraços e condolências
pendurando nos cabides de vento das maternidades um batalhão
de novos idiotas
os professores são máquinas de fezes conquistadas pelo Tempo invocando
em jejum de Vida as trombetas de fogo do Apocalipse
afã irrisório de ossadas inchadas pela chuva e bomba H árvore
branca coberta de anjos e loucos adiando seus frutos
até o século futuro
meus êxtases não admitindo mais o calor das mãos e o brilho
platônico dos postes da rua Aurora comichando nas omoplatas
irreais do meu Delírio*

*arte culinária ensinada nos apopléticos vagões da Seriedade por
quinze mil perdidas almas sem rosto destrinchando barrigas
adolescentes numa Apoteose de intestinos
porres acabando lentamente nas alamedas de mendigos perdidos esperando
sangria diurna de olhos fundos e neblina enrolada na voz
exaurida na distância*

Transgressão e delírio são as alternativas para sobreviver na cidade que não oferece asilo para os meninos, os pivetes, os anjos, as meninas desarticuladas. Personagem de Dostoievsky, o bêbado derrama sua cabeça nesta cidade que não acolhe; a memória do poeta – imagens que saltam à sua frente – é atirada no Abismo (da poesia? da loucura?) e essa visão da cidade (em 1961), aqui unida à produção do poeta (meus manuscritos) encontram como saída o Caos:

*cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos pelo
cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes
minhas tristezas quilometradas pela sensível persiana semiaberta da
Pureza Estagnada e gargarejo de amêndoas emocionante nas palavras
cruzadas no olhar
as névoas enganadoras das maravilhas consumidas sobre o arco-íris
de Orfeu amortalhado despejavam um milhão de crianças atrás das
portas sofrendo
nos espelhos meninas desarticuladas pelos mitos recém-nascidos vagabundeavam
acompanhadas pelas pombas a serem fuziladas pelo veneno
da noite no coração seco do amor solar
meu pequeno Dostoievsky no último corrimão do ciclone de almofadas
furadas derrama sua cabeça e sua barba como um enxoval noturno
estende até o Mar
no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória
atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores
pulam no Caos*

Piva oferece sua visão da cidade, o delírio e o caos como saída para viver neste território que não quer seus habitantes. É a poesia que se instala como não território, como o lugar possível, o asilo na face da cidade de lábios apodrecidos. Essas máquinas desejantes são engolidas pela máquina social. O indivíduo está conectado com a cidade mas não quer perder a sua singularidade e é tragado pela cidade novamente, linha de fuga que se transforma em segmentaridade e faz o indivíduo buscar uma nova linha de fuga, rizoma infinito.

Referências

- ARRIGUCCI JR, D. O mundo delirante: a poesia de Roberto Piva. *In*: PIVA, R. **Um estrangeiro na legião**: obras reunidas. v. 1. São Paulo: Globo, 2005, p. 144-183.
- ASSOMBRAÇÃO urbana com Roberto Piva**. Direção: Valesca Canabarra Dios. [S. l]: [s. n.], 2004. 1 vídeo (55 min). Biografia documental. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=chBVvDjvbK0>. Acesso em: 28 ago. 2022.
- COHN, S. (org.). **Encontros**: Roberto Piva. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Joana Moraes Varela; Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 1972.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1.
- DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HUNGRIA, C.; D'ELIA, R. **Os dentes da memória**: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

- MATTOS, R. M. A recepção da poesia de Roberto Piva de 1960 a 1990. **Revista Nau Literária**, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 1-16, 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/53046/34245>. Acesso em: 5 out. 2021.
- MATTOS, R. M. **Roberto Piva**: vida poética. São Paulo: Flagrante Delito, 2015.
- MOHYLOVSKI, P. Essencialmente poeta. *Germina Revista de Literatura & Arte*. v. 7, n. 2, jun. 2011. Disponível em: https://www.germinaliteratura.com.br/2011/pcruzadas_robertopiva_jun11.htm#:~:text=O%20mundo%20criou%20um%20ant%C3%A-Doto,apontada%20para%20tudo%20e%20todos. Acesso em: 17 set. 2024.
- MOHYLOVSKI, P. O agitador da transgressão. In: COHN, S. (org.). **Encontros**: Roberto Piva. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- PIVA, R. **Antologia poética**. Organização de Roberto Piva; Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- PIVA, R. **Estranhos sinais de Saturno**: obras reunidas. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2008. v. 3.
- PIVA, R. **Mala na mão & asas pretas**: obras reunidas. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2006. v. 2.
- PIVA, R. **Paranoia**. Fotografias de Wesley Duke Lee. 3. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- PIVA, R. **Um estrangeiro na legião**: obras reunidas. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005. v. 1.
- SHAKESPEARE, W. **A tempestade**. [S. l.]: Ridendo Castigat Mores, [s. d.]. *E-book*. Disponível em: <https://www.fatecjd.edu.br>. Acesso em: 28 ago. 2022.
- VERONESE, M. A. M. Manifestos do poeta Roberto Piva. **fólio – Revista de Letras**, Vitória da Conquista, v. 5, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3366>. Acesso em: 28 ago. 2022.

- WILLER, C. A famosa resenha em La Brèche – Action Surréaliste. **Claudio Willer**, 2014. Disponível em: <https://claudiowiller.wordpress.com/2014/10/30/a-famosa-resenha-em-la-breche-action-surrealiste/>. Acesso em: 10 maio 2024.
- WILLER, C. Uma introdução à leitura de Roberto Piva. *In*: PIVA, R. **Um estrangeiro na legião**: obras reunidas. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2005. p. 150.

O realismo em *A metamorfose* de Franz Kafka

Fábio Henrique de Araújo Santos

Franz Kafka nasceu em 3 de julho de 1883, na cidade de Praga, na República Tcheca e faleceu perto de Viena, na Áustria, no dia 3 de junho de 1924. Ao longo de sua breve vida, o escritor nos legou relevantes obras da literatura mundial, tais como *O processo* (1914); *Na colônia penal* (1914); *A metamorfose* (1915), *O castelo* (1922) entre outras obras que o tornaram um dos maiores escritores do século passado. Em posfácio na obra autobiográfica do escritor tcheco, *Carta ao pai*, o tradutor Modesto Carone resume a vida de Kafka:

Era o filho mais velho de Hermann Kafka, comerciante judeu, e de sua esposa Julie, nascida Lowy. Fez os seus estudos naquela capital, primeiro no ginásio alemão, mais tarde na velha universidade, onde se formou em direito em 1906. Trabalhou como advogado, a princípio na companhia particular Assicurazioni Generali e depois no semi-estatal Instituto de Seguros contra acidentes do Trabalho. Duas vezes noivo da mesma mulher, Felice Bauer, não se casou – nem com ela, nem com outras mulheres que marcaram a sua vida, como Milena Jesenská, Julie Wohryzek

e Dora Diamant. Em 1917, aos 34 anos de idade, sofreu a primeira hemoptise de uma tuberculose que iria matá-lo sete anos mais tarde. Alternando temporadas em sanatórios com o trabalho burocrático, nunca deixou de escrever (Tudo o que não é literatura me aborrece), embora tenha publicado pouco e, já no fim da vida, pedido ao Max Brod que queimasse os seus escritos – no que evidentemente não foi atendido. Viveu praticamente a vida inteira em Praga, exceção feita ao período final (novembro de 1923 a março de 1924), passado em Berlim, onde ficou longe da presença esmagadora do pai, que não reconhecia a legitimidade da sua carreira de escritor. A maior parte de sua obra – contos, novelas, romances, cartas e diários, todos escritos em alemão – foi publicado postumamente. Falecido no sanatório de Kierling, perto de Viena, Áustria, no dia 3 de junho de 1924, um mês antes de completar 41 anos de idade, Franz Kafka está enterrado no cemitério judaico de Praga (KAFKA, 1997, p. 85-86).

O breve resumo acima da biografia do escritor nos fornece informações do quanto a vida de Kafka foi difícil, e sobretudo, de como a relação com o seu genitor foi marcante tanto em sua vida pessoal e como escritor. Em vários trechos da obra autobiográfica, *Carta a pai*, podemos observar, através dos depoimentos do filho sobre o comportamento opressivo do pai e como isso, desde a tenra infância, deixaria marcas indeléveis na vida do escritor tcheco:

De imediato eu só me recordo de um incidente dos primeiros anos. Talvez você também se lembre dele. Uma noite eu choramingava sem parar pedindo água, com certeza não de sede, mas provavelmente em parte para aborrecer, em parte para me distrair. Depois que algumas ameaças severas não tinham adiantado, você me tirou da cama, me levou para a *pawlatsche* (Termo tcheco que designa o balcão ou varanda de uma casa) e me deixou ali sozinho, por um momento, de camisola de dormir, diante da

porta fechada. Não quero dizer que isso não estava certo, talvez então não fosse realmente possível conseguir o sossego noturno de outra maneira; mas quero caracterizar com isso seus recursos educativos e os efeitos que eles tiveram sobre mim. Sem dúvida, a partir daquele momento eu me tornei obediente, mas fiquei internamente lesado (...) Anos depois eu ainda sofria com a torturante ideia de que o homem gigantesco, meu pai, a última instância, podia vir quase em motivo me tirar da cama à noite para me levar à *pawlatsche* e de que eu era para ele, portanto, um nada de espécie (KAFKA, 1997, p. 12-13).

A partir do fragmento acima, constatamos, à primeira vista, o quanto a relação de Franz Kafka com o seu pai pôde fixar marcas, lesões internas, perceptíveis tanto na trama de sua vida pessoal quanto na artística.

Kafka, para uma literatura menor, de Gilles Deleuze e Félix Guattari

A relação edípica de Franz Kafka com seu genitor, apresentada em *Carta ao pai*, é contestada pelos filósofos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari na obra, *Kafka, para uma literatura menor*, publicada em 1975:

É tudo culpa do pai: se tenho problemas de sexualidade, se não consigo casar, se escrevo, se não posso escrever, se baixo a cabeça perante o mundo, se tive de construir outro mundo infinitamente desértico. Essa carta é, no entanto, tardia. Kafka sabe perfeitamente que nada de aquilo tudo é verdadeiro. A inaptidão para o casamento, a escrita, a atração do intenso mundo desértico tem motivações perfeitamente positivas do ponto de vista da libido, e não são reações derivadas de uma relação com o pai. Ele

di-lo-á milhentas vezes, e Max Brod evocará a fraqueza duma interpretação edipiana, até dos conflitos infantis (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 28).

Para os filósofos franceses, essa interpretação edipiana era questionada pelo próprio Kafka. O fracasso e os problemas pessoais não estavam diretamente circunscritos à relação edipiana pai-filho. Segundo os autores, a expressão individual do sujeito neurótico se estende a outras esferas e conflitos sociais:

Aumentar e ampliar Édipo, exagerá-lo, dar-lhe um uso perverso ou paranoico, já é sair da submissão, endireitar a cabeça e ver por cima do ombro do pai o que desde sempre estava em questão nessa história: toda uma micropolítica do desejo, dos impasses e das saídas, das submissões e das retificações. Abrir o impasse, desbloqueá-lo. Desterritorializar Édipo no mundo em vez de reterritorializar sobre Édipo e na família. Mas, para tal, era necessário ampliar Édipo até ao absurdo, (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 30).

Para os filósofos franceses, a questão edípica presente na obra kafkiana se manifestava na verdade numa diversificada teia micropolítica, não seria nunca a única ou a última questão, o triângulo familiar desdobrava-se em outros triângulos sociais:

Porque o efeito de ampliação é duplo. Por um lado, atrás do triângulo familiar (pai-mãe-criança) descobre-se outros triângulos infinitamente mais ativos, de que a família retira a sua própria força, a missão de propagar a submissão, de baixar ou de mandar baixar a cabeça. Porque é isso que a libido da criança investe desde o início: através da fotografia da família, há todo o mapa-múndi. Ora, um dos termos do triângulo familiar é substituído por outro termo que é suficiente para desfamiliarizar o conjunto

(...) ora é o triângulo inteiro que muda de forma e de personagens, e revela-se judicial, econômico, burocrático, político etc (...) ou então os trios que proliferam, bancários, policiais, juízes. Ou ainda o triângulo geopolítico Alemães-checos-judeus, que se perfila atrás do pai de Kafka (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 31).

Portanto, *A metamorfose* apresenta o triângulo amoroso-ediípico familiar sob efeitos múltiplos, desdobrando-se em outras estranhas configurações:

Suponhamos então, os dois efeitos de desenvolvimento ou de exagero cômico de Édipo: a descoberta, ao contrário, dos outros triângulos que agem 'debaixo ou no interior do triângulo familiar, o traçado, a fortiori, das linhas de fuga do devir-animal órfão. Nenhum texto melhor do que *Metamorfose* parece revelar o elo dos dois aspectos. O triângulo burocrático constitui-se progressivamente: primeiro, o gerente que vem exigir, fazer ameaças; depois, o pai que está de volta para o serviço do banco e dorme com uniforme vestido, prova da força exterior a que está ainda submetido, como se 'até' em casa esperasse a voz do superior'; por fim, de repente a intrusão de três inquilinos burocratas que agora entram na própria família, sentando-se 'nos lugares que dantes eram ocupados pelo pai, pela mãe e por Gregório' E, correlativamente, todo o devir-animal de Gregório, o seu devir coleóptero, besouro, escaravelho, barata, é que traça a linha de fuga intensa em relação ao triângulo familiar, mas, sobretudo, em relação ao triângulo burocrático e comercial (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 36).

Para os filósofos franceses, o triângulo amoroso pai-mãe-filho ampliou-se para outros comerciais e burocráticos e, por fim, o devir-animal de Gregor também constituiu um triângulo em que se estabelece uma rota de fuga. Dessa maneira, esses desdobramentos abrem espaços para a desterritorialização da família, desconstruindo

o modelo tradicional e edípico de família tradicional e ressignificando essas estruturas em outros triângulos sociais. Em seguida, na mesma obra, no cap. 3 “O que é uma literatura menor?”, Deleuze e Guattari conceituam: “As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento coletivo da enunciação. O mesmo será dizer que ‘menor’ já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela que se chama grande” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 43). Na primeira categoria da literatura menor, a desterritorialização consiste na língua que uma minoria constrói numa língua maior, ou seja, apresenta um forte coeficiente de desterritorialização da língua hegemônica, formal e beletísticas por aspectos linguísticos utilizados por uma minoria na língua maior. Na segunda categoria, ao contrário das grandes literaturas, todas as questões individuais estão diretamente ligadas à política:

A questão individual, ampliada ao microscópico, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. É neste sentido, que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, que lhes determinam os valores. Quando Kafka indica dentre os fins da literatura menor “a depuração do conflito que opõe pais e filhos e a possibilidade de debatê-lo”, não se trata de um fantasma edípico, mas de um programa político (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 39).

E finalmente, a terceira categoria da literatura menor é o agenciamento coletivo da enunciação:

A terceira característica é que tudo toma um valor. Precisamente porque o talento não é, na verdade, muito abundante numa literatura menor; as condições não são dadas numa enunciação individuada pertencente a este ou aquele ‘mestre’, separável da

enunciação coletiva (...) É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva e mesmo revolucionária (...) Não há sujeito, só há agenciamentos coletivos de enunciação – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que não são considerados exteriormente, e onde eles existem apenas como forças diabólicas por vir ou como forças revolucionárias por construir.” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 40, 41).

Portanto, para os filósofos franceses, a terceira categoria da literatura menor trata de uma literatura pensada a partir do coletivo e, por isso, assume um potencial político e revolucionário. Luís Eustáquio Soares, em sua obra *A sociedade do controle integrado: Franz Kafka e Guimarães Rosa*, tece alguns comentários a respeito dessas três categorias da literatura menor:

Uma literatura menor é aquela que desterritorializa uma grande língua literária(mas não só), que pode ser a grande língua literária alemã para um escritor não alemão, um judeu checo como Kafka; que pode ser também a grande língua da literatura portuguesa para uma autor mestiço brasileiro do século XX, como Machado de Assis; que pode ser um autor qualquer, que escreve na sua própria língua, na sua materna língua , mas que “escreve como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca”, visto que não se adapta às formações despóticas da gramaticalidade literária de prestígio, num dado campo de forças estético, cujo polo padrão se constitui através do assujeitamento de uma multidão de variáveis literárias outras, de epistemologias outras, produzindo hierárquicas divisões dicotômicas do tipo certo e errado, valor e não valor, legítimo e ilegítimo, verdadeiro e falso, canônico e não canônico, centro e periferia.(...) (SOARES, 2014. p. 32).

Portanto, segundo Soares, a literatura menor adquire uma dicção política e revolucionária, na medida em que ela desterritorializa as línguas hegemônicas, que não quer adaptar-se, mas fazer buracos, transformando as questões individuais, que tendem a um assujeitamento massivo, ao imediato político, capaz de fomentar o agenciamento coletivo da enunciação, dando voz às minorias:

Uma literatura menor, portanto, é assunto de povo, legião de minoridades, pois incorpora sua algaravia polifônica, a do povo, momento em que emerge simultaneamente o segundo e o terceiro traços de uma literatura menor, a saber: 2) o imediato político, o caso individual; 3) e o agenciamento coletivo de enunciação. Menor, por isso mesmo, é a literatura que não pode deixar de ser e fazer-se politicamente, e assim é porque sempre transforma o caso político individual em agenciamento coletivo de enunciação, em caso coletivo, tal que a questão étnica.(...) Dizer, assim, que a literatura, como questão de povo, faz-se como ‘forças diabólicas por vir ou forças revolucionárias por construir’, relaciona-se, penso, com o argumento de uma revolução permanente, sem origem e fim, o próprio processo como desprocesso K., povo sem povo que a si mesmo se revoluciona, sem cessar, como agenciamento coletivo de enunciação, uma literatura menor, logo como um não sujeito, nem individual nem coletivo; um não sujeito que se faz o tempo todo como futuro diabólico e revolucionário; um futuro de criação e autocriação permanentes, por mais impossível que pareça, de vez que se constitui pela não necessidade de tradição, sem regra específica ou geral, sem estado de exceção restrito ou geral, sem exceção; uma autoinvenção, portanto, sem opressor nem oprimido (SOARES, 2014, p. 33-34).

No fragmento acima, Soares mais uma vez ratifica o potencial político a partir da segunda e terceira categorias da literatura menor. Uma literatura que transforma as questões individuais no imediato

político, portanto as questões aparentemente circunscritas em dinâmicas individuais se desdobram em outros âmbitos e se estabelecem em outros espaços ou em outras dinâmicas micropolíticas. Ademais, esses desdobramentos agenciam enunciações em coletivos diversos – às minorias, ao povo, e, adquirem, dessa forma, uma perspectiva política e revolucionária, constituindo- se em ‘forças diabólicas por vir ou forças revolucionárias por construir’.

O reflexo estético da realidade, de Georg Lukács

O húngaro Georg Lukács, expoente intelectual marxista do século XX, desenvolveu a teoria, o reflexo estético da realidade, a partir da dialética materialista. Tal constatação pode ser observada em seu ensaio, “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, inserta na obra *Arte e sociedade: escritos estéticos de 1932-1967*:

O caminho que leva à questão da forma artística deve partir daqui. E tal questão, naturalmente, só pode ser colocada e resolvida em íntima conexão com os princípios gerais do materialismo dialético. Uma tese fundamental do materialismo dialético sustenta que qualquer tomada de consciência do mundo exterior não é mais que o reflexo estético da realidade, que existe independentemente da consciência, nas ideias, representações, sensações etc. dos homens. É claro que materialismo dialético, que na formulação geral deste princípio concorda com todos os tipos de materialismo e se opõe a todas as variantes do idealismo, é, é decididamente diferente do materialismo mecanicista (...) A criação artística, por conseguinte, enquanto uma forma do reflexo do mundo exterior na consciência humana, está inserida na teoria geral do conhecimento professada pelo materialismo dialético. É certo que a obra de criação artística, dadas as suas

peculiaridades, constitui um momento singular, com características próprias, da teoria materialista dialética do conhecimento (LUKÁCS, 2011, p. 101).

Para o teórico húngaro, toda forma artística deve se sustentar pelos fundamentos gnosiológicos do materialismo dialético. Esse método da teoria do conhecimento consiste na busca e apreensão da realidade a partir do método dialético, e independe da consciência individual, ou seja, o que determinará a realidade, de fato, é a consciência social. Daí, a criação artística se fundamenta no método dialético, constituindo-se de características próprias que se desdobram a partir das categorias de singularidade, particularidade e universalidade, como o autor explica no Capítulo V, “O particular como categoria central da estética” em sua obra *Introdução a uma estética marxista*:

Tão somente neste quadro pode ser corretamente o caráter peculiar do reflexo estético. No interior da comunidade de conteúdo e forma, são também comuns, como vimos, as categorias de singularidade, particularidade e universalidade. E não apenas na sua homogeneidade, em sua sucessão em série, mas também – para dizê-lo em forma bastante geral – no fato de que essas categorias estão entre si, objetivamente, numa constante relação dialética, convertendo-se constantemente uma na outra; e no fato de que, objetivamente, o movimento ininterrupto no processo do reflexo da realidade conduz de um extremo a outro. No interior deste último movimento é que consegue se expressar o caráter peculiar do reflexo estético. De fato, enquanto no conhecimento teórico este movimento de dupla direção vai realmente de um extremo a outro, tendo o termo intermediário, a particularidade, uma função mediadora em ambos os casos, no reflexo estético o termo intermediário torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem (...) Tal como o gnosiológico, o reflexo estético quer compreender,

descobrir e reproduzir com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas (LUKÁCS, 1970.p. 149).

Por conseguinte, partindo do fragmento acima, a criação artística na perspectiva do reflexo estético da realidade desdobra-se nas categorias de singularidade, particularidade e universalidade. A singularidade da personagem em relação dialética com a universalidade do contexto sócio-histórico define a particularidade da obra. Quanto mais rica e autêntica for essa relação, constituir-se-á a tipicidade da personagem, como define Celso Frederico em sua obra *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*:

Podemos definir o típico como um exemplar que exprime com a máxima clareza a verdade de sua espécie. Ele é um ser específico, singular, que, ao mesmo tempo, concentra as tendências mais essenciais das espécies (universal) em questão (...) esses personagens, além de sua ineliminável singularidade, concentram também certas tendências universais próprias do desenvolvimento histórico.” (FREDERICO, 2013, p. 106, 107).

Logo, a particularidade da obra está diretamente vinculada à sua tipicidade: quanto mais autêntica e rica estiver, mais autêntica será a expressão artística da obra, constituindo, dessa forma, a vitória do realismo, como é observado no ensaio de Georg Lukács, “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels” (1945), inserto na obra *Ensaio sobre literatura*: “na representação do tipo, na criação artística típica, fundem-se o concreto e a norma, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento universal social. É na representação típica, pois, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada.” (LUKÁCS, 1968, p. 33). Portanto, na medida em que a singularidade

da personagem representa de forma autêntica o contexto sócio-histórico em que ela está inserida, obtém-se a vitória do realismo.

***A metamorfose*, de Franz Kafka**

A obra *A metamorfose* (1915) nos apresenta, logo no início do texto, o protagonista Gregor Samsa metamorfoseado num inseto: “Certa manhã, ao despertar de sonhos agitados, Gregor Samsa deu consigo na cama transformado num inseto monstruoso” (KAFKA, 2019, p. 9). Diante deste fenômeno fantástico, Samsa, confinado em seu quarto, a partir das suas reminiscências, começou a refletir sobre o fracasso financeiro pelo qual sua família passava e, consequentemente, pela sua responsabilidade enquanto arrimo da família:

Já durante o primeiro dia, o pai explicou minuciosamente, tanto para a mãe quanto para a irmã, as situações financeiras e as perspectivas da família. De vez em quando, levantava-se da mesa e tirava um documento ou caderno de anotações do pequeno cofre Wertheim que ele salvara da bancarrota do seu negócio, ocorrida cinco anos antes. [...]. Essas explicações do pai foram, em parte, a primeira coisa gratificante que Gregor ouviu desde o início do seu cativeiro. Acreditava que para o pai não restara absolutamente nada do negócio, pelo menos ele nunca lhe havia dito o contrário, e, por outro lado, Gregor não lhe fizera nenhuma pergunta a esse respeito. Na época, sua preocupação era fazer o que tivesse a seu alcance para que a família esquecesse o mais depressa possível o desastre comercial o que a todos mergulhara num estado de completo desespero. E, assim, havia começado a trabalhar com um ardor especial e, quase da noite para o dia, se alçara de modesto assistente caixeiro-viajante, que naturalmente tinha outras possibilidades de ganhar dinheiro e cujo sucesso profissional se transformava imediatamente, na forma de comissões, em dinheiro vivo

que, em casa, ele podia pôr na mesa diante da família assombrada e feliz. Foram bons tempos que nunca se repetiram, pelo menos não com o mesmo esplendor, muito embora depois Gregor continuasse ganhando tão bem que podia cobrir as despesas de toda a família, e de fato as cobria. Tanto a família quanto Gregor se habituaram a isso: aquela aceitava o dinheiro com gratidão e este o entregava com prazer, mas a afeição que os unia deixou de existir (KAFKA, 2019, p. 47-48).

Além das reminiscências sobre o trágico passado financeiro de sua família e da sua árdua assunção de arrimo, “assim que juntar o dinheiro para lhe pagar a dívida dos pais, coisa que ainda pode demorar uns cinco ou seis anos” (KAFKA, 2019, pág. 11) o protagonista também reflete sobre sua miserável condição na empresa onde trabalhava:

Meu Deus – pensou -, que profissão extenuante eu escolhi! Viajar dia após dia. Os aborrecimentos dos negócios são muito piores do que na própria sede da empresa, e, ainda por cima, me é imposta a maldição de tanto viajar, amolação com as baldeações, a alimentação irregular e ruim, as relações humanas sempre cambiantes, nunca estáveis, nunca afetuosas (KAFKA, 2019, p. 10,11).

Logo, percebemos que o protagonista, além de assumir a função de arrimo de família, e financiar as despesas de casa e assumir as dívidas dos pais, tinha que aguentar as agruras de um trabalho que o desgastava e oprimia. Isso fica mais perceptível em suas reflexões, quando o gerente da empresa, ao constatar falta do caixeiro-viajante no trabalho vai até a casa desse para saber o motivo de sua falta:

Mas, então, com a naturalidade de sempre, a empregada foi pisando firme até a porta e a abriu. Ele só precisou ouvir a primeira palavra de saudação do visitante para saber quem era: o

gerente em pessoa. Por que Gregor estava condenado a trabalhar numa empresa em que a menor falta tornava a pessoa imediatamente suspeita dos piores delitos? Acaso todos os empregados eram, sem exceção, uma corja de vigaristas? Será que não havia entre eles um único sujeito fiel e dedicado que, se deixasse de dedicar algumas horas da manhã à empresa, ficaria com tanto remorso que não seria capaz de sair da cama? Não bastava mandar um aprendiz perguntar, caso tanta inquirição fosse necessária, o próprio gerente tinha de vir e, com isso, mostrar a toda uma família inocente que a investigação daquele assunto suspeito só podia ser confiada à inteligência do gerente? (KAFKA, 2019, p. 18,19).

Apesar do sentimento de aversão em relação ao ambiente de trabalho e às relações interpessoais insuportáveis, Gregor se mantinha no trabalho para o sustento de sua família. No entanto, com a nova dinâmica posta em função da sua metamorfose e abandono forçado do emprego, a sua família teve que forçosamente a se adaptar à nova realidade. A empregada foi despedida e a irmã passou a auxiliar a mãe nos afazeres domésticos: “Desde então, a irmã passara a cozinhar junto com a mãe; mas isso não dava muito trabalho, pois lá ninguém comia quase nada (KAFKA, 2019, p. 47)”. E com o orçamento financeiro piorando, a família sentiu-se obrigada a alugar uma parte da casa para pessoas de fora: “visto que tinham alugado um dos quartos do apartamento para três locatários. Esses senhores austeros, os três tinham barba cheia, como Gregor constatou um dia por uma porta entreaberta (KAFKA, 2019, p. 77)”. A ausência laboral e financeira de Gregor causava um impacto direto na vida da família, não obstante a isso, a reação da família em relação ao primogênito se distanciava gradativamente. Primeiro esvaziou os pertences do seu quarto, do qual Gregor tanto estimava: “Elas estavam esvaziando o quarto; tomavam tudo quanto ele estimava; já tinham levado para fora a cômoda em que ficavam a serra e as outras ferramentas; agora estavam soltando a escrivaninha quase arraigada no chão, na qual ele

fazia os deveres quando era estudante de comércio, aluno do ginásio e até escolar do curso primário (KAFKA, 2019. Pág. 59). E logo em seguida, também começou a escassear a comida que a irmã ordinariamente levava para ele:

Depressa e com os olhos marejados de satisfação, devorou sucessivamente o queijo, os legumes e o molho; já os alimentos frescos não o agradaram: Gregor não tolerava nem mesmo o cheiro, chegou até a empurrá-los para longe das coisas que queria comer. Fazia tempo que havia terminado e agora estava preguiçosamente deitado no mesmo lugar quando a irmã, para mostrar que ele devia se esconder, girou a chave devagar. Subitamente sobresaltado com o barulho, apesar de estar quase cochilando, Gregor tratou de correr para debaixo do canapé. Mas foi-lhe necessária muita força de vontade para ficar naquele espaço exíguo, ainda que durante o pouco tempo em que a irmã passou no quarto, porque aquela refeição abundante lhe havia arredondado um pouco o corpo, e lá embaixo era apertado que ele mal podia respirar (...) Gregor passou a receber as refeições diárias desse modo, uma de manhã, quando os pais e a empregada ainda estavam dormindo, e outra depois do almoço, (KAFKA, 2019. p. 44, 45).

No entanto, com o passar do tempo, o distanciamento que a família estabelecia em relação a Samsa pôde ser verificado no fornecimento de comida a ele, feito pela irmã. Essa reação gradativa de distanciamento e frieza por parte da família incutia-lhe revolta:

Mas, em outras ocasiões, voltava a ficar sem a menor disposição para se preocupar com a família; sentia unicamente raiva da maneira deplorável como cuidavam dele (...) Agora já sem pensar no que podia ser especialmente do agrado de Gregor, a irmã, de manhã e ao meio-dia, antes de ir para a loja, empurrava apressadamente com o pé uma comida qualquer para dentro do quarto

e, à noite, tirava o prato com um cabo de vassoura, sem dar a mínima para o fato de ele ter apenas provado o alimento ou, o que era mais frequente, simplesmente não ter tocado em nada (KAFKA, 2019. p. 74).

Além do afastamento da família, Samsa passou a sofrer cada vez mais com a opressão do pai. Depois que mãe e irmã esvaziaram o seu quarto, ele tentou proteger um quadro na parede, e dessa forma, a mãe o viu pela primeira vez e acabou desmaiando: “avistou a gigantesca mancha marrom no florido papel de parede e, antes de tomar realmente consciência de que aquilo que ela estava vendo era Gregor, gritou com voz estridente e rouca: – Ai, meu Deus! e com os braços estendidos, como se tivesse desistido de tudo, deixou-se cair no canapé e lá ficou imóvel.” (KAFKA, 2019. Pág. 61). Diante dessa situação, o pai revoltado, tentou eliminá-lo, jogando frutas no inseto:

Tendo enchido os bolsos com as frutas da fruteira no aparador, disparava uma maçã atrás da outra sem fazer muita pontaria por ora. Como que eletrizadas, as maçãzinhas vermelhas rolavam no chão em todas as direções e se entrechocavam. Uma delas, lançada sem força, roçou o dorso de Gregor, mas escorregou sem causar dano. Contudo, a outra que a seguiu imediatamente cravou-se nas suas costas; ele queria continuar rastejando, como se a mudança de lugar pudesse aliviar aquela dor incrível e surpreendente (KAFKA, 2019. p. 65).

No entanto, após ser ferido por uma fruta em seu dorso, Samsa escapou das mãos do seu algoz devido a intervenção de sua mãe: “As mãos lhe seguraram a nuca, suplicou-lhe que poupasse a vida do filho (KAFKA, 2019. p. 66)”. Depois desse triste episódio, à noite, no jantar, os inquilinos solicitaram que a irmã Grete fizesse uma pequena apresentação de violino. Nesse momento, Gregor, seduzido pela música, saiu lentamente do seu quarto e foi ao encontro da irmã:

Gregor avançou um pouco mais e manteve a cabeça bem próxima do chão, talvez para que seu olhar cruzasse com o dela. Seria ele um animal, se a música o emocionava tanto? Era como se o caminho do alimento desejado e desconhecido começasse a mostrar para ele. Estava decidido a se aproximar da irmã (KAFKA, 2019. p. 82).

Contudo, à medida que Gregor se aproximava da reunião, deixou-se notar por um dos inquilinos que no mesmo instante interrompeu a apresentação de música para denunciar a invasão do horrendo inseto: “Senhor Samsa! – gritou do meio ao pai e sem dizer mais nenhuma palavra, apontou o dedo para Gregor, que avançava lentamente. O violino emudeceu,” (KAFKA, 2019. p. 83). Nesse momento, instaurou-se um alvoroço na sala: os inquilinos foram devidamente impelidos pelo anfitrião a retornarem para o quarto alugado, a mãe, chocada com a situação, começou a sofrer crises respiratórias, enquanto o pai tentava controlar a confusão. Ao final do tumulto, a irmã enfurecida deu um ultimato aos pais para resolver a questão: “Nós temos de tentar nos livrar desse traste – disse a irmã, dirigindo-se unicamente ao pai, pois a mãe, com sua irmã, não ouvia nada. – Ele vai acabar matando vocês dois, eu já estou até vendo isso acontecer. Quem precisa trabalhar tanto, como todos nós, não pode aturar esse tormento perpétuo dentro de casa. Eu não aguento mais.” (KAFKA, 2019. Pág. 86). Após mais esse evento traumático, Gregor se recolheu lentamente para seu quarto, indo ao encontro de sua morte:

E agora? – perguntou-se Gregor, e ficou escrutando a escuridão. Logo descobriu que já não conseguia se mover. Isso não o impressionou, pelo contrário: na verdade, achava inatural locomover-se com aquelas patinhas tão finas. Além disso, vinha sentindo um relativo bem-estar. Embora lhe doesse o corpo todo, ele tinha a impressão de que as dores estavam ficando cada vez mais fracas e tendiam a desaparecer, enfim. Já quase não sentia a maçã podre

no dorso, nem a infecção que ela produzia em derredor, ambas cobertas de pó. Pensava na família com emoção e amor. Sua convicção de que lhe convinha desaparecer era, quem sabe, ainda mais terminante do que a da irmã. Permaneceu naquele estado de mansa e vazia meditação até que o relógio da torre anunciasse a terceira hora da madrugada. Ainda presenciou o início da alvorada por trás das vidraças. Então, sem que ele quisesse, sua cabeça tombou no chão, e suas narinas deixaram escapar debilmente o último suspiro.” (KAFKA, 2019. p. 89).

No dia seguinte, quando a empregada entrou no quarto para a faxina, encontrou Gregor morto e imediatamente foi comunicar à família: “– Venham ver, ele bateu as botas; está esticado aí. Morto da silva! (KAFKA, 2019, p. 90). E a família, ao constatar a morte do filho-inseto, expressou um grande alívio: “Bom – disse o senhor Samsa –, agora podemos levantar as mãos para o céu. – Fez o sinal da cruz, e as três mulheres o imitaram. Grete, que não tirava os olhos do morto, disse: – Vejam que magrinho ele estava. Também, fazia tempo que não comia nada. O prato saía do quarto exatamente como entrava (KAFKA, 2019, p. 90). E logo em seguida, retomaram suas vidas e expectativas normalmente:

Mais tarde, os três saíram do apartamento, coisa que havia meses não faziam, tomaram o bonde elétrico e foram respirar ar puro nos arrabaldes da cidade. O veículo, em que eram os únicos passageiros, ia inundando de cálidos raios de sol. Comodamente reclinados no banco, eles conversaram sobre as perspectivas do futuro e concluíram que, examinadas com atenção, pareciam ótimas, pois os três tinham empregos muito bons, coisa que ainda não haviam discutido e, sobretudo, muito promissores do futuro. A principal melhora imediata de sua situação seria, naturalmente, a mudança de endereço; queriam alugar um apartamento menor

e mais barato, porém, mais bem situado e em geral mais prático do que o atual, antiga escolha de Gregor.” (KAFKA, 2019. p. 95).

Finalmente, após muito sofrimento em função da trágica metamorfose de Gregor, a família Samsa retoma a normalidade. O incompreendido filho-inseto, silenciado em sua própria desgraça, não conseguindo reconectar à família, gradativamente foi definhando em sua maldita condição até a morte. Por outro lado, o falecimento do filho, que poderia significar a consumação da desgraça da família Samsa, converteu-se em alívio e continuidade da vida da família.

A metamorfose sob a perspectiva teórica de Deleuze e Guattari e Lukács

Retomando as categorias de uma literatura menor elaboradas pelos filósofos franceses Deleuze e Guattari, observamos como elas estão presentes nessa novela kafkiana. Há, portanto, como primeira categoria, uma desterritorialização por parte da minoria, do próprio autor, Kafka, um judeu tcheco escrevendo na língua maior, hegemônica da grande literatura alemã. E, como segunda categoria, a latente ligação do individual com o imediato político, ou seja, há uma desterritorialização de alguns circuitos sociais e reterritorializando em outros circuitos, apontando, dessa forma, para outros atmosferas sociais, políticas, jurídicas, enfim, convertendo o meramente individual no político, ou seja, pulverizando o círculo familiar em outros círculos sociais. Assim, no início da novela, o triângulo familiar pai-mãe-filho se desconstrói e se reconstitui a partir de uma nova dinâmica comercial, com a presença do patrão na casa dos Samsa. Logo em seguida, a postura opressora do pai, tentando eliminar o filho-inseto e a da irmã, exigindo decisões por parte dos pais em relação àquela situação, instaura uma nova dinâmica jurídica na tentativa de julgar, condenar e decidir os destinos do inocente Gregor. E finalmente, configurando

a terceira categoria, o protagonista Gregor em busca de uma saída de sua miserável condição, oprimido e explorado, tanto edípica – circunscrito a um triângulo familiar pai-mãe-filho, como arrimo de família – quanto social como trabalhador simples, o caixeiro-viajante, o povo, o excluído coletivo do início século XX, oprimido, massacrado pelas forças do capitalismo monopolista e da Europa dividida pela primeira guerra mundial, enfim, nesse cenário desolador, resta ao personagem encontrar possíveis soluções ou rotas de fuga, a partir de sua própria metamorfose, constituindo-se em devir-animal e instituindo dinâmicas ou linhas de fuga, em busca de outros triângulos, saídas ou perspectivas e promovendo, dessa forma, agenciamentos coletivos de enunciação. Novamente Soares complementa:

É esta a metamorfose de Gregor Samsa, a de se fazer como um excluído coletivo, ao transformar-se em um inseto: um caso individual, que é um caso político, que é, por sua vez, um agenciamento coletivo de enunciação a, não sem humor, falar a subserviência de sua imperiosa necessidade de comunicar a linguagem geral servil do código da tradição do oprimido moderno, mas que, como inseto, ao fazê-lo, obviamente não é entendido pelo interlocutor gerente ou chefe, causando, assim, um efeito cômico que descodifica a axiomática mortuária, denunciando-a como impostura, como incompreensível, porque não diz respeito às pulsões vitais que vibram do plano da imanência, cuja linguagem não é e não pode ser a da subserviência, pois se constitui como a laica linguagem do trabalho livre ou a laica linguagem do Excluído coletivo quando fala de sua exclusão coletiva, como Gregor Samsa, a falar a partir da impossibilidade de continuar sendo um caixeiro-viajante, por ter se tornado um inseto (SOARES, 2014. p. 148).

Em certa conformidade com a perspectiva teórica de Deleuze e Guattari, para uma literatura menor, o reflexo estético da realidade

do filósofo húngaro Georg Lukács também contribui de forma significativa para análise da novela kafkiana:

O caso de Kafka é mais complexo. Ele é, entre os escritores de vanguarda, um dos poucos que opera uma seleção de detalhes, que apenas retém aqueles que põem em relevo o essencial e que não é assim, sob este aspecto, naturalista. Do ponto de vista puramente formal, a sua maneira de tratar os detalhes é análoga, por consequência, nos seus princípios, à dos realistas. Para descobrir a oposição, é preciso considerar a estrutura interna da própria obra, essa realidade essencial e efetiva que condiciona, em última análise, a escolha e ordenação dos detalhes. Esta realidade é, para Kafka, a afirmação duma transcendência inelutável (o nada) e, por conseguinte, um recurso necessário à alegorização, que rompe a unidade da criação artística.

Mas não podemos limitar-nos aqui aos aspectos puramente formais da questão. Existiram sempre escritores realistas de primeira grandeza, capazes de ultrapassar a realidade histórica e social imediatamente dada e de ligar os pormenores realista à perspectiva de um 'outro' mundo (LUKÁCS, 1969. p. 84).

No fragmento acima filósofo húngaro, no ensaio “Franz Kafka ou Thomas Mann?”, inserto na obra *Realismo crítico hoje*, afirma que a utilização de recursos alegóricos não compromete o realismo dentro da obra kafkiana. Nesse sentido, o fenômeno de ‘outro’ mundo, ou inverossímil, como apresentado na novela *A metamorfose*, publicada em 1915, cujo ser humano se converte num inseto, constitui, na novela kafkiana certa verossimilhança e adquire um *status* realista, na medida em que, esse acontecimento alegoriza a condição de opressão e alienação sofrida pelo ser humano, em função dos adventos políticos e econômicos ocorridos naquele período na Europa, no início do século XX. Nesse sentido, Carlos Nelson Coutinho, no capítulo,

“Franz Kafka, crítico do mundo reificado”, inserto na obra *Lukács, Proust e Kafka: Literatura e sociedade no século XX*, nos complementa:

Com a passagem do capitalismo liberal para o capitalismo dos monopólios, essa dialética entre causalidade e necessidade sofre uma alteração. Os espaços livres começam a desaparecer já na esfera econômica. O tradicional empresário autônomo da era liberal (que ainda aparece no centro de um romance como *Os Buddenbrook* de Thomas Mann, publicado em 1900) é substituído pelas organizações monopolistas dirigidas de modo impessoal e burocrático. O consumo, por sua vez, torna-se objeto de crescente ‘racionalização’, de regulamentação; o consumidor é cada vez mais manipulado, coagido a consumir aquilo que lhe é prescrito pelos monopólios. E a partir da base econômica, o processo se generaliza à totalidade da vida social. Os indivíduos, até mesmo os que não são ligados ao processo imediato de produção de mais-valia, são agora mais rigidamente subordinados a uma divisão alienada do trabalho, que os constringe dentro de papéis sociais burocraticamente impostos. Da economia à vida cultural, o capital monopolista desencadeia um processo que se orienta no sentido de converter os homens em objeto de manipulação (COUTINHO, 2005, p. 129).

Portanto, no fragmento acima, Coutinho nos mostra como a transição do capitalismo liberal para o capitalismo monopolista na virada do século XIX para o século XX, contribuiu para o recrudescimento da opressão e alienação sofrido pelo homem naquele período. Somam-se a isso o advento da primeira guerra mundial, e no caso do cidadão tcheco, a submissão da República da Tchecoslováquia ao Império Austro- Húngaro, desde o final do século XIX até a segunda década do século XX:

Kafka escreveu numa época em que a realidade social objetiva que provocava sua angústia ainda estava longe de alcançar o ponto culminante de seu desenvolvimento histórico. O que ele descreveu ‘demonizou’ não era o mundo concreto e verdadeiramente infernal do fascismo, mas o mundo da velha monarquia dos Habsburgos (Império Austro-Húngaro). A angústia, atemorizante e indefinível, encontra um objeto artisticamente adequado precisamente nesse mundo vago, a-histórico, atemporal, que é próprio da atmosfera de Praga (COUTINHO, 2005, p. 145).

Dessa forma, a produção ficcional de Kafka reflete, de forma autêntica a realidade do ser humano naquele período: fragmentado, alienado e atomizado pelas circunstâncias políticas, econômicas e sociais e, segundo Coutinho, tem como personagens exemplares Gregor Samsa e Joseph K, protagonistas, respectivamente de *A metamorfose* e *O processo*:

E, como todo realista, dá forma a esse processo – que até aqui descrevemos no nível abstrato do conceito – através de destinos humanos, de situações concretas vividas por homens concretos. Ele nos mostra, por exemplo, como Gregor Samsa e Joseph K. – seus dois mais importantes personagens realistas – experimentam o poder esmagador dessa necessidade social objetiva sem que para isso movam um só dedo. Ao contrário de Julien Sorel e de Lucien de Rubempré, que são impulsionados por uma poderosa ambição de mobilidade social, de explicitação de suas individualidades, Samsa e K, vivem resignadamente imersos em sua privacidade meramente singular; por isso, a natureza social da força objetiva reificada que os esmaga lhes parece, tal como ao homem médio do nosso tempo, sob a forma de uma fantástica incógnita. O mundo reificado do capitalismo monopolista plenamente consolidado não mais tolera a ilusão de ‘paraísos perdidos’ fora da realidade objetiva (...) O capital monopolista, obrigando

os homens ao consumo manipulado, abala as bases sociais do rentista e de sua aparente independência. A generalização dos processos de burocratização no capitalismo monopolista (a famosa 'jaula de ferro' evocada por Weber) é sinônimo de uma mais rígida e abrangente subordinação de todos à divisão alienada do trabalho (COUTINHO, 2005. p. 130-131).

Portanto, de acordo com Coutinho, o protagonista Gregor Samsa, em função de sua relação com o contexto sócio-histórico no qual ele está inserido é um dos mais exemplares personagens realistas de Kafka. A condição oprimida, fragmentada e alienada da personagem central de *A metamorfose*, a ponto de ser convertida num inseto é uma representação, embora fantástica, mas realista da condição do homem atomizado e fragmentado daquele período. Sendo assim, essa personagem adquire uma particularidade importante na obra kafkiana em função de sua tipicidade, ou seja, de sua constituição exemplar, pois a singularidade e suas contradições subjetivas relaciona dialeticamente com a universalidade e as contradições objetivas da época, constituindo um personagem típico e fornecendo à obra kafkiana, um realismo autêntico.

Conclusão

Temos, portanto, duas perspectivas teóricas que se confrontam ao longo do texto, resultando em possíveis aproximações e afastamentos. Considerando, dessa forma, as possibilidades de semelhanças e aproximações entre as duas vertentes teóricas, observamos, tanto em Deleuze e Guattari, e sua constituição teórica de uma literatura menor quanto em Lukács, com o seu arcabouço estético como reflexo da realidade, o aspecto político como elemento fundamental. Assim, em Deleuze e Guattari, produzir agenciamento coletivo de enunciação é uma forma de atingir outro mundo, repleto de minorias que

estão alijadas da representação da língua e literatura hegemônica e o que seria em Lukács, nessa perspectiva, uma literatura antirrealista ou naturalista. Por outro lado, o realismo autêntico da obra, concebido por Georg Lukács, busca a apreensão do real a partir do materialismo dialético e da luta de classes numa perspectiva política, revolucionária e de promoção das classes oprimidas coadunando com a literatura menor, do ponto de vista de Deleuze e Guattari, que busca promover agenciamento coletivos de enunciação a fim de dar voz às minorias, configurando também, dessa maneira, em forças revolucionárias.

Contudo, os autores supracitados parecem se afastar da análise dos procedimentos utilizados. Para Deleuze e Guattari não há metáfora, mas ampliação de Édipo até o absurdo com desdobramentos de triângulos edípicos em um nível microfísico de poder, ou seja, estendendo as relações em outros campos sociais, políticos, jurídicos, comerciais etc., mas limitados às microesferas sociais e não atingindo uma dimensão macropolítica. Lukács, ao contrário de Deleuze e Guattari, retomando citação anterior, reconhece o recurso de metáfora (alegorização) como necessário para análise do texto literário. Logo, para o esteta húngaro, o fantástico ocorrido na novela *A metamorfose* adquire um elemento essencial na narrativa, pois esse fenômeno representa metaforicamente, e de forma autêntica, a realidade vivenciada pelos cidadãos tchecos nas primeiras décadas do século passado. E, finalmente, ao contrário do arcabouço teórico de Deleuze e Guattari, o reflexo estético da realidade lukacsiana concebe o fenômeno literário a partir das categorias macropolíticas e macroeconômicas, utilizando como método o materialismo histórico e dialético, e abrangendo macroesferas sociais.

Referências

- COUTINHO, C. N. Franz Kafka, crítico do mundo reificado. *In*: COUTINHO, C. N. **Lukács, Proust e Kafka**: literatura e sociedade no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: para uma literatura menor. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- FREDERICO, C. **A arte no mundo dos homens**: o itinerário de Lukács. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- KAFKA, F. **A metamorfose**. Tradução de Luiz A. de Araújo. 2. ed. Jandira: Princípios, 2019.
- KAFKA, F. **Carta ao pai**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LUKÁCS, G. Franz Kafka ou Thomas Mann?. *In*: LUKÁCS, G. **Realismo crítico hoje**. Brasília: Coordenada, 1969.
- LUKÁCS, G. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels (1945). *In*: LUKÁCS, G. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, G. O particular como categoria central da estética. *In*: LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- LUKÁCS, G. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. *In*: LUKÁCS, G. **Arte e sociedade**: escritos estéticos de 1932-1967. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- SOARES, L. E. **A sociedade do controle integrado**: Franz Kafka e Guimarães Rosa. Vitória: Edufes, 2014.

Fernando Pessoa e Aleister Crowley – literatura e misticismo mágico sob os signos de Pã na *Sociedade do espetáculo*

Délio Freire e Jiego Ribeiro

Apresentação do recorte

No presente trabalho, observamos alguns fenômenos históricos da linguagem moderna, em processo de esclarecimento, constituídos a partir do século XVI, sobretudo alguns dilemas, tensões e disputas entre o misticismo mágico e uma ordem técnica, mais cética, no campo literário, utilizando-se principalmente teóricos como Guy Debord, Theodor Adorno, Max Horkheimer e Michel Foucault, para, em seguida, propor uma análise dos poemas “Hino a Pã”, do Mestre Therion (heterônimo do mago Aleister Crowley), e “Tabacaria”, de Álvaro de Campos (poeta heterônimo de Fernando Pessoa), estabelecendo-se alguns contrapontos entre as referidas produções literárias,

avaliando-se ainda o encontro desses autores, sem a pretensão, obviamente, de se encerrar por ora tal discussão.

Expondo-se a sociedade do espetáculo

Ao considerar os processos estruturantes da sociedade burguesa na segunda metade do século XX, precisamente no ano de 1967, o pensador marxista francês Guy Debord compreende nos ambientes espetaculares modernos plataformas ideológicas, de modo que seja inviável diferenciar cabalmente as forças sociais, as forças produtivas, das forças representativas (DEBORD, 2003, p. 14). Em sua obra *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord (2003, p. 14) denuncia a farsa sensível nos embustes aparentes de uma realidade que se entulha incessantemente de espetáculos, criando-se, por extensão, um problema de unidade no seio da vida burguesa. A sociedade moderna acumula os espetáculos até o ponto em que não se reconhece seu limite, “O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu instrumento de unificação” (DEBORD, 2003, p. 13-14).

Guy Debord abre o livro com uma citação do prefácio de “A essência do cristianismo”, obra célebre do teólogo alemão Ludwig Feuerbach, do século XIX, recuperando criticamente a máxima de que “Nosso tempo, sem dúvida... Prefere a imagem, à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser...” (FEUERBACH *apud* DEBORD, 2003, p. 13). As próprias relações pessoais são mediadas por imagens (2003, p. 14), desse modo, “[...] o espetáculo não é o complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real” (DEBORD, 2003, p. 14), em termos mais simples, ele é capaz de enfeixar a produção e o consumo.

Na cultura moderna, as aparências são organizadas socialmente, de modo que “[...] a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo no real” (DEBORD, 2003, p. 16), montando-se um imenso aparato ideológico, numa “[...] negação da vida que se tornou visível” (DEBORD,

2003, p. 16), porque inexoravelmente “O espetáculo não quer chegar a outra coisa senão a si mesmo” (DEBORD, 2003, p. 18), o que expõe o sujeito aos efeitos dos próprios objetos que cria, sendo por estes, em desforra, objetivados, imaginados. A própria denúncia de Debord, eis o corolário do paradoxo, não pode fluir, contudo, sem a mediação da exposição espetacular, pois desde o primeiro momento lidamos com uma linguagem sem limite, que suprime ou quer suprimir o outro lado da vida.

O desafio de Guy Debord de abrir contrapontos ao espetacular fetichizante aciona, portanto, os dilemas angustiantes de uma cultura insurgente, de uma contracultura, sob o risco de ser arrastado para os comportamentos hipnóticos, para um tempo e espaço espetaculares, que a força especular previu desde sempre, isto é, trata-se aí de um problema de linguagem que contém, tautologicamente, a história da linguagem, das mediações sociais.

A literatura como herdeira do mundo místico

Os princípios abstratos surgem como moeda universal na civilização europeia a partir do século XVI, adverte-nos os filósofos frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer em sua “Dialética do Esclarecimento” (obra publicada no ano de 1944); o sujeito moderno entroniza o número, a fórmula, como a instância capaz de refrear as extravagâncias espirituais²², já que atua sobre um campo homogêneo, visando a uma vida em que o que importa é a segurança econômica (as qualidades, preteridas à quantidade), bem diferente dos

22 “A natureza se converte em mera objetividade, perdendo feitiços, distinções e heterogeneidades, uma vez que os pensamentos são autônomos aos objetos, e estes, como substratos da dominação, não admitem pessoalidades. Os animais para a ciência são meros exemplares, objetos de pesquisa sem personalidade” (RIBEIRO, 2017, p. 33).

fetichismos verbais, dos simbolismos subjetivos afastados da vida prática. Com efeito, as palavras deveriam atuar como fichas neutras, com expressões objetivas não reféns do medo e da superstição constrangedora, legando-se a complexidade subjetiva para as atividades literárias²³. Logo, a ciência positiva afirmaria não apenas uma linguagem radicalmente instrumental, mas uma linguagem que fosse validada a partir de sua capacidade de socialização, dissolvendo-se os mitos e as excentricidades individuais, substituindo-se a imaginação vaga²⁴ pelo saber: “[...] a técnica é a essência desse saber” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 18).

“*Aufklärung*” (“Esclarecimento”) remete, nesse caso, não apenas a uma escola filosófica específica, ao período da Filosofia das Luzes, mais que isso, remete a uma espécie de força histórica, de uma libertação das forças místicas da natureza, do encantamento do mundo (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 17-18). No entanto, a complexa dialética de Adorno e Horkheimer vai refletir que o mito é também de certo modo esclarecido, pois produz efeitos na cultura; o Esclarecimento, por sua vez, é também mítico, já que se faz rígido o bastante para questionar as crenças, para reestabelecer incessantemente limites da realidade, “Assim, o pensamento impessoal, de âmbito geral, impõe-se ao animismo da verdade universal” (RIBEIRO, 2017, p. 34). Desse modo, *Aufklärung* atuará como antídoto, ou como

23 “Para o Esclarecimento tudo aquilo que não se reduz a números e, por fim, ao uno, passa a ser ilusão: o positivismo moderno remete-o para a literatura” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 21).

24 “Como um dos restos do mítico, cabe à literatura lidar com o anímico da representação. As letras trazem o rosto do arcaísmo, persistente na tensão entre palavra e mundo. O xamã em seus ritos tem de se misturar ao vento, à chuva, à serpente, no seu emaranhado; o cientista se conserva à distância por meio da qual os elementos se veem desprovidos de qualidade, as coisas são depositadas numa faixa homogênea, o que verte a linguagem em uma tautologia. Legam-se à fantasia do literário os mistos e as representações difusas que escapam aos quadros da classificação objetiva” (RIBEIRO, 2017, p. 34).

veneno, contra a cultura do animismo, contra as arbitrariedades da intuição e da emoção.

À percepção do filósofo e historiador Michel Foucault, há uma virada na estrutura da linguagem após o século XVI, esta não mais se realiza a partir de jogos de similitude, de modo que os signos nasçam como que amnésicos, sem ligações aparentes com seus referentes, o real e a representação surgiriam sem vínculos, muito diferentes das eras místicas anteriores, quando “O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repartindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem” (FOUCAULT, 2007, p. 23). Em “As palavras e as coisas”, de 1967, o historiador francês avalia que tomar a linguagem em sua rede de parentescos (ligações analógicas, simpáticas etc.), a partir do século XVI, já significa uma experiência anacrônica das representações. Dom Quixote, personagem de Cervantes²⁵, sai a vagar pelo mundo vulnerável das semelhanças, sob as inclemências dos céus e da terra, sob o olhar suspeito, cruel, de seus interlocutores. Enquanto ele projeta na vida da sociedade moderna espanhola as novelas medievais de cavalaria, ao mesmo tempo que restaura o campo abandonado das semelhanças, esse campo literário²⁶, novelesco, torna-se vítima, num descompasso, da excentricidade das próprias elucubrações.

Desse modo, à aventura de se tentar desvendar o Texto Único da natureza, seus ímãs misteriosos, suas redes de semelhanças e conjunturas, acaba-se desenhando um emaranhado de subjetividades num espaço tão vasto que o sujeito – quixotesco – se perde ante tantos signos (FOUCAULT, 2007, p. 46), tantas possibilidades significativas fugidias. Isso consequentemente coloca problemas anacrônicos no próprio rito de interpretação, de modo que não apenas os episódios

25 A publicação do primeiro volume de *Dom Quixote de la Mancha* data de 1605, o segundo, de 1615.

26 “Seu ser inteiro [de Dom Quixote] é só linguagem, texto, folhas impressas, história já escrita” (FOUCAULT, 2007, p. 63).

contemporâneos, as florestas sígnicas mais atuais, fazem o intérprete delirar, nesse seu martírio interpretativo, mas também os arquivos antigos, os registros desafiadores, pois “A herança da Antiguidade é como a própria natureza, um vasto espaço a interpretar [...]” (FOUCAULT, 2007, p. 46). Logo, essas feitura de sentido vertem-se numa experiência, até certo ponto, constrangedora, vertem-se em delírios de interpretação.

Num sistema representativo binário, em que se arrasa a similitude com a qual o significante se comunica com o significado, a não ser na aventura quixotesca, a interdependência da linguagem e do mundo se vê desfeita. Somente a experiência literária arrasta, portanto, o sujeito para uma espécie de texto primitivo perdido, ou para uma antiga relação dos entes em que “[...] a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo que o cerca” (FOUCAULT, 2007, p. 25). A palavra literária soube preservar essa espécie de ser da linguagem²⁷, esse arcaísmo descontrolado em que “A linguagem tem em si mesma seu próprio interior de proliferação” (FOUCAULT, 2007, p. 56):

[...] de Hölderlin, a Mallarmé, a Artaud – a literatura só existiu em sua autonomia, só se desprende de qualquer outra linguagem, por um corte profundo, na medida em que constituiu uma espécie de “contradiscurso” e remontou assim da função representativa ou significante da linguagem àquele ser bruto esquecido desde o século XVI (FOUCAULT, 2007, p. 60).

A representação literária, por mais moderna ou modernizante que seja, está vinculada, portanto, a uma relação da palavra com o que é mítico, já num período histórico em que “As palavras e as coisas”

27 “Nada mais há em nosso saber nem em nossa reflexão que nos traga hoje a lembrança desse ser. Nada mais, salvo talvez a literatura [...]” (FOUCAULT, 2007, p. 59-60).

se desatam, Foucault faz, inclusive, uma menção bastante ilustrativa dos nomes Hölderlin, Mallarmé e Artaud, artistas cujas formas fossem, talvez, as mais radicalmente experimentais em seus respectivos contextos históricos, mas que, de todo modo, se sustentam num contradicurso de linguagem esquecida.

Encontro de Fernando Pessoa, Aleister Crowley e a Heteronímia

Nos textos de Fernando Pessoa e de Aleister Crowley (precisamente em Álvaro de Campos e em Mestre Therion), observaremos episódios de exaltação das sensibilidades e ainda de decadência do metafísico. Tais autores possuem entre si pontos de aproximação e pontos de distanciamento, em especial, se considerarmos as relações que cada um estabelece com a literatura e com o misticismo mágico. Crowley, como mago, muito se utiliza do discurso literário; Pessoa, como poeta, muito se interessa pela cultura ancestral da magia. Aleister Crowley direciona suas obras a um constante estímulo sensorial, com certa tonalidade wagneriana, como um fanático da excitação sensível. Em contrapartida, Fernando Pessoa aproxima sua arte de um caráter mais filosófico-metafísico, cuja singularidade da linguagem estética e das experimentações formais se fizeram muitíssimo importantes e difundidas, numa produção de pensamentos múltiplos.

Escrever se valendo de nomes “falsos” (CAVALCANTI FILHO, 2012, p. 261), como se existisse no corpo outro sujeito autor, é muito frequentemente atribuído ao filósofo e poeta Søren Kierkegaard (1813-1855), excelso escritor dinamarquês, do século XIX, possivelmente o grande idealizador do existencialismo moderno. Kierkegaard introduziu na produção de sua obra aproximadamente sete²⁸

28 Iniciara em 1843, quando publicou em Copenhague *Ou isto... ou aquilo*, por Victor Eremita. Já o texto *A repetição* foi assinado por Constantin Constantinius,

heterônimos (2012, p. 261), como se fossem possibilidades, existências, criadas pela imaginação. Em Fernando Pessoa, segundo a pesquisa de Tereza Rita Lopes, em *Eu Sou uma Antologia* (MATSUI, 2018, p. 16), as travessias criativas do poeta português permitiram produzir o número de 136 autores fictícios, o que na verdade demonstrava, antes mesmo de uma segmentação estética, um certo perfil psicológico do artista. Afirmará o “próprio” Pessoa que:

A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim. Não sei se sou simplesmente histérico, se sou, mais propriamente, um histeroneurastênico... Seja como for, a origem mental dos meus heterônimos está na minha tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação (PESSOA *apud* MATSUI, 2018, p. 25-26).

É muito curioso que esta, assim dita, “orgânica” “tendência” à “despersonalização” e “simulação” favoreceu a uma criação ininterrupta de possibilidades existenciais tão variadas, tão díspares. Aleister Crowley, por sua vez, também é reconhecido por diversos nomes mágicos criados, tais como: Perdurabo, Parzival, O.S.V.S (Ol Sonuf Vaoresagi / Eu reino Sobre Ti), V.V.V.V.V., To Mega Therion, Master Therion, 666, Baphomet, entre diversas outras denominações adotadas a partir de sua introdução em determinados círculos esotéricos, mas que serviriam para assinar suas diferentes obras, de modo que um texto atribuído a Aleister Crowley não corresponderia exatamente a outro atribuído a, por exemplo, To Mega Therion.

O mago Crowley iniciou seus estudos místicos ao entrar na ordem mística Golden Dawn, à qual pertenceram outros tantos

Temor e tremor, por Johannes de Silentio, *Migalhas filosóficas*, por Johannes Climacus, *Prefácio*, por Nicolaus Notabene, O conceito da angústia, por Virgilius Hafniensis. Em 1845, o último heterônimo, Hilarius Bogbinder, autor de *Estádios no caminho da vida* (CAVALCANTI FILHO, 2012, p. 261).

escritores, como Bram Stoker e William Butler Yeats, um grande opositor, aliás, de Crowley dentro da ordem (OLIVEIRA, 2011, p. 41). Apesar de ter sido a primeira com a qual Crowley se envolveu, ele participou de outras, fundando, inclusive, novas ordens a partir de outro sistema mágico, idealizado por ele. De todo modo, Golden Dawn tornou-se notável, não apenas por ser a primeira, mas por unir conhecimentos místicos e filosóficos do oriente e do ocidente, bem como por ter influenciado a cultura de sua época e mesmo a do século XX²⁹ (OLIVEIRA, 2011, p. 41).

Anderson Amaral Oliveira, em *A alquimia da palavra* (2011), ainda descreve o encontro entre Aleister Crowley e Fernando Pessoa ocorrido em 1930, motivado por uma admiração mútua surgida após Pessoa corrigir um horóscopo realizado por Crowley. Através do intermédio de uma editora, a comunicação inicial se deu via carta. O encontro ocorreu em Portugal, juntos arquitetaram uma farsa, que movimentou a imprensa sensacionalista de Inglaterra e Portugal. O mago inglês desaparece em Lisboa, dado como morto por suposto suicídio, Pessoa tenta dar credibilidade à história, chegando a depor em uma delegacia. Crowley, que apenas morreria posteriormente, no ano de 1947, teve seu poema “Hino a Pã” (“Hymn to Pan”) traduzido pelo poeta português. O poema surgiu inicialmente no prefácio do livro *Magick in Theory and Practice*, de Aleister Crowley, e, posteriormente, a tradução foi publicada na revista *Presença*, em que Pessoa colaborava.

29 Ao entrar na ordem, fez questão de disseminar seus conhecimentos ocultos, ou seja, de popularizar o que antes era restrito a Golden Dawn e, assim, ao longo de seus escritos, Crowley exerceu influência em diversos nomes da literatura (com destaque para William Burroughs), nos quadrinhos (com destaque para Alan Moore) e no cinema (com destaque para Kenneth Anger). Na música, porém, influenciou praticamente todo um gênero, o rock and roll, com diversos artistas individuais e bandas influenciados por seus escritos (Black Sabbath, Led Zeppelin, Rolling Stones, Beatles, Raul Seixas, David Bowie e incontáveis outros).

Mestre Therion e o “Hino a Pã”

Segundo Oliveira, “Pessoa escreve em carta a Gaspar Simões que o ‘Hino a Pã’ seria propriamente um poema mágico, comparando-o com seu poema Último Sortilégio, que na sua visão é somente um poema a respeito de magia” (OLIVEIRA, 2011, p. 46). Já Helena Barbas reflete que “Pessoa, enquanto tradutor daquele texto, apropriou-se dele de tal modo que leva Gaspar Simões a perguntar se Master Therion não será mais um dos seus heterónimos” (BARBAS, 2000, p. 01). Dados esses preâmbulos, vejamos então o “Hino a Pã”, com a tradução de Fernando Pessoa:

HINO A PÃ

Vibra do CIO subtil da luz,
Meu homem e afã!
Vem turbulento da noite a flux
De Pã! Iô Pã!
Iô Pã ! Iô Pã ! Do mar de além
Vem da Sicília e da Arcádia vem!
Vem como Baco, com fauno e fera
E ninfa e sátiro à tua beira,
Num asno lácteo, do mar sem fim,
A mim, a mim!
Vem com Apolo, nupcial na brisa
(Pegureira e pitonisa),
Vem com Artêmis, leve e estranha,
E a coxa branca, Deus lindo, banha
Ao luar do bosque, em marmóreo monte,
Manhã malhada da âmbrea fonte!
Mergulha o roxo da prece ardente
No ádito rubro, no laço quente,
A alma que aterra em olhos de azul
O ver errar teu capricho exul

No bosque enredo, nos nós que espalma
A árvore viva que é espírito e alma
E corpo e mente – do mar sem fim
(Iô Pã! Iô Pã!),
Diabo ou deus, vem a mim, a mim!
Meu homem e afã!
Vem com trombeta estridente e fina
Pela colina!
Vem com tambor a rufar à beira
Da primavera!
Com frautas e avenas vem sem conto!
Não estou eu pronto?
Eu, que espero e me estorço e luto
Com ar sem ramos onde não nutro
Meu corpo, lasso do abraço em vão,
Áspide aguda, forte leão —
Vem, está vazia
Minha carne, fria
Do cio sozinho da demonia.
À espada corta o que ata e dói,
Ó Tudo-Cria, Tudo-Destrói!
Dá-me o sinal do Olho Aberto,
E da coxa áspera o toque erecto,
E a palavra do Louco e do Secreto,
Ó Pã! Iô Pã!
Iô Pã! Iô Pã Pã! Pã Pã! Pã,
Sou homem e afã:
Faze o teu querer sem vontade vã,
Deus grande! Meu Pã!
Io Pã! Iô Pã! Despertei na dobra
Do aperto da cobra.
A águia rasga com garra e fauce;
Os deuses vão-se;

As feras vêm. Iô Pã ! A matado,
Vou no corno levado
Do Unicornado.
Sou Pã! Iô Pã! Iô Pã Pã! Pã!
Sou teu, teu homem e teu afã,
Cabra das tuas, ouro, deus, clara
Carne em teu osso, flor na tua vara.
Com patas de aço os rochedos roço
De solstício severo a equinócio.
E raivo, e rasgo, e roussando fremo,
Sempiterno, mundo sem termo,
Homem, homúnculo, ménade, afã,
Na força de Pã.
Iô Pã! Iô Pã Pã! Pã! Iô Pã!
(THERION, 1998, p. 638-639).

Mesmo que se possa pensar preliminarmente (e com razão) num certo pastiche do poeta romântico ou do árcade (aquele que celebraria as antiguidades perdidas, o vínculo com a natureza enfeitizada), num quixotismo anacrônico, o Hino que entoia o Mestre Therion (à tradução de Fernando Pessoa) sedimenta ainda uma outra inclinação, ultrapassando-se o plano pessoal da representação mítico-simbólica. A partir de um frenético irracionalismo sensível, o sujeito poético quer operar, nessa canção de exaltação, a turbulência de uma avalanche de feras arcaicas, de estranhezas, de sensações. “Vibra” surge como signo de abertura desse entusiasmo sensível, e ainda seu complemento “do CIO subtil da luz” ratifica os embates e jorros corpóreos. Se, por um lado, o Mestre, através da aliança mágica que há neste rito de evocação (talvez invocação), procura tocar num plano indefinido e áspero, “árvore viva”, por outro, não planeja nada de maneira prudente, “Vem turbulento da noite a flux / De Pã! Iô Pã!”. Assim, os acontecimentos “Vibra” e “Vem”, às custas do encontro sensacional.

É como se esse imenso “*Théos*” “Pã”³⁰ guardasse em si porções de realidades dispersas e ocultas, que se realizam “agora” no Hino, “Vem da Sicília e da Arcádia vem! / Vem como Baco, com fauno e fera / E ninfa e sátiro à tua beira, / Num asno lácteo, do mar sem fim / A mim, a mim!”. Trata-se de um deus relativo, deus que se desdobra, abarcando indefinições. Flui como “Baco” e com “fauno” e “fera”, “ninfa” e “sátiro”, nesse emaranhado afã, “A mim, a mim!”. Considere-se aí que o rito mágico de nomear (porque antigamente nomes movem a realidade) se avoluma e o sujeito se abre à redescoberta da mística de tempos alienados, ao jorro do animismo da “Carne em teu osso, flor na tua vara”. Para Eugene Webb, em *A pomba escura* (que vai se utilizar dos conceitos dos estudos comparativos das religiões, desempenhados singularmente por Rudolf Otto e, posteriormente, por Mircea Eliade), o sagrado apenas pode ser compreendido, se abordados dois traços: o conceitual e o experiencial (WEBB, 2012, p. 17). Entendemos que, quando se percebe essa transmissão incontrolada de tantos personagens míticos, tão diferentes entre si, o aspecto conceitual, encenado pelo Mestre Therion, é flagrantemente preterido ao aspecto experiencial, pois essa totalidade (Pã, Todo, antiga linguagem em proliferação) “Vem com Apolo, nupcial na brisa / (Pegureira e pitonisa), / Vem com Artêmis, leve e estranha”, o histriônico encadeamento não cessa, não se almejam, pois, as feras “enquadradas” em simbolismos virtualmente alegóricos, uma vez que “À espada corta o que ata e dói”. Pelo exotismo de uma “coxa branca” (de Pã), ao emaranhado de representações num cenário aberto, o sujeito vai se movendo na

30 Segundo o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal: “[...] deram-lhe o nome de Pã, por ter trazido alegria ao coração de todos (etimologia popular de Pã, nome relacionado com o grego ‘tudo’, ideia retomada pelos mitógrafos e pelos filósofos que viam no deus a encarnação do Universo, o Todo” (GRIMAL, 2005, p. 345).

direção de uma espécie de regressão do campo simbólico, em favor de uma experiência histriônica³¹.

O Mestre Therion demonstra que, quando lida com esse conjunto imenso de vibrações profanas, ou mesmo, de presenças sagradas esquecidas, “Diabo ou deus, vem a mim, a mim!”, não vai se fixar em entes isoláveis, cujas identidades sejam estáticas e bem demarcadas, dirá Eugene Webb que “[segundo Otto e Eliade] a sensação de assombro ou até mesmo de terror diante do sacro [...] é experienciada como algo impenetrável e incompreensível que simplesmente subjuga o intelecto (*mysterium tremendum*)” (WEBB, 2012, p. 17). Desse modo, as paisagens mítico-simbólicas realizam-se justamente quando se transmutam em sensibilidades imagético-relativas incontroladas, “Ao luar do bosque, em marmóreo monte, / Manhã malhada da âmbrea fonte! / Mergulha o roxo da prece ardente / No ádito rubro, no laço quente”, luas, manhãs, ardências, preces, percebidas extaticamente. Esse frenesi fáustico reorienta os motivos que preparam a catarse, recoloca os espaços existenciais desmesuradamente, “Ó Tudo-Cria, Tudo-Destrói! / Dá-me o sinal do Olho Aberto, / E da coxa áspera o toque erecto, / E a palavra do Louco e do Secreto”.

“Iô Pã! Iô Pã Pã! Pã! Iô Pã”, escute-se que, muito mais do que equalizar os entes míticos numa cerimônia lírica, em noite de homenagens calmas aos deuses, o mago-poeta desperta outros sons. Na verdade, Pã não surge como filho de Hermes, interpretado a partir das narrativas sobre bosques sagrados e longínquos, apresenta-se Pã enquanto poder de irradiação: “Vem, está vazia / Minha carne, fria / Do cio sozinho da demonia”. Esse signo (de Pã), a proliferar-se num espetáculo das aparências arcaicas, à fusão pagã animal-homem,

31 Conforme Barbas (2000), há um desinteresse de Pessoa pelos aspectos mais sensoriais investidos no poema de Aleister Crowley, dessa forma, em sua tradução de “Hino a Pã”, busca por nos trazer um Pã mais direcionado a sua compreensão de paganismo estabelecida em suas poesias e de seus heterônimos.

natureza-palavra, som-sentido, marcará o que há de mais anímico do simbolismo lírico, o ser da linguagem.

Esse caráter expansivo das ecologias arcaicas, entoadas pelo Mestre Therion (e por Fernando Pessoa), acaba denunciando aquele problema, romântico, de adaptação frente ao ascetismo burguês, à vida moderna na urbe monótona, de signos e espetáculos “neutros” do mundo técnico, das farsas neutralizantes das sensações frias. Enquanto contrassenso pagão à lógica cética, Pã converge esses efeitos de jorro poderoso e impreciso daquilo que falta.

Por isso, uma tal gradação temática em que se apresenta cada vez mais o sensível, cada vez mais o animalizado, “Io Pã! Iô Pã! Desper-tei na dobra / Do aperto da cobra. / A águia rasga com garra e fauce; / Os deuses vão-se; / As feras vêm. Iô Pã!”. Sim. Regride-se às forças, até que os discursos se apertem: “Homem, homúnculo, ménade, afã, / Na força de Pã. / Iô Pã! Iô Pã Pã! Pã! Iô Pã!”.

Álvaro de Campos e a “Tabacaria”

Já no poema “Tabacaria” (escrito em 1933, dos últimos escritos, publicado na revista *Presença*), com 17 estrofes (em vez de trazer à presença os ritmos e eras ancestrais, como noutro poema Campos precisara: “Os antigos invocavam as musas / Nós invocamo-nos a nós mesmos” [PESSOA, 1992, p. 61]), com versos brancos e livres, talvez assim mais aptos a representar as mínimas sutilezas dispersas, entes, estados, o sujeito poético Álvaro de Campos atira seu olhar para fora da mansarda, onde se encontra, e passa a participar, à distância, de outro centro de existência. À frente da Tabacaria, percebe-se confabulando, numa ambiguidade angustiante, a escrever versos sobre o que encontra, as paisagens simbólico-místicas e também as paisagens imagético-relativas, que passam, em embates de olhares.

Não sou nada. / Nunca serei nada. / Não posso querer ser nada. / À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo. / Janelas do meu quarto, / Do meu quarto de um dos milhões do mundo que ninguém sabe quem é / (E se soubessem quem é, o que saberiam?) (CAMPOS, 1992, p. 213).

De uma parte, a força do nada (que engloba ser, vir a ser, e desejar ou possibilitar ser), efeito da realidade niilista³² que assalta negativamente a realidade moderna; de outra parte, afirma-se (positivamente) o quixotismo, “tenho todos os sonhos do mundo”. O sujeito poético passa por essas diferentes “janelas” (GOMES, 2009, p. 144). Por exemplo, Esteves³³, que aparece, nome este que remeta, quem sabe, a uma estada, a um estado, ou talvez a um conjunto de estados ambulante, a fluir em um sujeito, a afetar inclusive o sujeito poético que o nota, brevemente está Esteves à porta da Tabacaria. Nesta modesta mercearia de tabaco, local de pequenas e mui breves trocas, lugar em que, na verdade, não se espera um cruzamento de profundidades. Esse olhar metafísico (nessas grandes porções despropositadas)

32 Para a percepção de Nietzsche, o niilismo teve sua gênese na cultura ocidental, a partir da crença num deus radicalmente afastado das forças da natureza, cuja consequência mais miserável seria, talvez, o ascetismo e o ressentimento. Por isso, para restaurar a vida atacada pela mentira “sagrada”, pela idealidade vazia que despreza a matéria, seria preciso restabelecer o pacto com um deus sem medo do corpo e das sensações, um embriagado deus que dança, entrelaçado às forças naturais (DELEUZE, 2007, p. 45).

33 Estêvão foi personagem bíblico perseguido na era da igreja cristã primitiva, acusado de dizer mentiras e blasfêmias contra o lugar santo e contra as leis mosaicas, a fim de mudar os costumes da igreja, da sinagoga judaica, conforme o texto de *Atos dos Apóstolos*, assim protestou: “O Altíssimo, porém, não habita em casas construídas por mãos humanas. Como diz o profeta: O céu é o meu trono, e a terra o escabelo dos meus pés. Que casa me edificareis vós? – diz o Senhor. Qual é o lugar do meu repouso? Acaso não foi minha mão que fez tudo isto (Is 66,1s)?” *BÍBLIA DE JERUSALÉM*. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Editora Paulus, 2002, At 7:48-49).

que recebe dúvidas densas, como uma digressão fortuita, desajustada, explora: “(E se soubessem quem é, o que saberiam?)”.

Dais para o mistério de uma rua cruzada constantemente por gente, / Para uma rua inacessível a todos os pensamentos, / Real, impossivelmente real, certa, desconhecidamente certa, / Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres, / Com a morte a por umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens, / Com o Destino a conduzir a carroça de tudo pela estrada de nada (CAMPOS, 1992, p. 213).

Seguindo tal linha que valoriza os parênteses (profundidades que se cruzam constantemente), o plano mítico (“o mistério”) é aí arruinado (“impossivelmente real”), ao mesmo tempo refeito, reelaborado, reconduzido para outra interioridade, dessa forma, o teatro dos versos, das palavras poéticas que se nutrem de atritos metafísicos e anti-metafísicos³⁴, não se conforma esteticamente com as fichas neutras de Esclarecimento, trata-se de uma linguagem com um interior de proliferação, que afeta animicamente, em movimentos e paragens, “Com a morte a por umidade nas paredes e cabelos brancos nos homens” e “Com o mistério das coisas por baixo das pedras e dos seres”; “carroça de tudo” pela “estrada de nada”:

34 Alain Badiou faz uma interessante análise sobre Fernando Pessoa, do *Pequeno manual de inestética*, inestético, porque o pensador não vai aceitar uma postura analítica de prescrição do filósofo sobre a arte. Dirá Badiou que “O antiplatãoismo é, no sentido restrito, o lugar comum da nossa época” (BADIOU, 1998, p. 58), que abarcaria Nietzsche, que abarcaria Gilles Deleuze, por exemplo. Na literatura de Pessoa, diferentemente, foi construída, conforme Badiou, uma posição ainda mais perspicaz, “[...] seu pensamento-poema abre uma via que consegue não ser, nem platônica, nem antiplatônica” (BADIOU, 1998, p. 60). Por essa “indefinição” mui poética, “[...] a filosofia não está, não está ainda, condicionada a Pessoa. Ela não pensa ainda à altura de Pessoa” (BADIOU, 1998, p. 58).

Estou hoje dividido entre a lealdade que devo / À Tabacaria
do outro lado da rua, como coisa real por fora, / E à sensação
de que tudo é sonho, como coisa real por dentro. / Falhei em
tudo. / Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada
(CAMPOS, 1992, p. 214).

Eis a divisão já há muito anunciada do sujeito (inclusive, a heteronímia³⁵ complexamente arranjada o testifica, essa estranha e poética divisão que multiplica, poética despersonalização que pluripersonifica [SILVEIRA, 1992, p. 13]). Se o espetáculo de que nos falava Guy Debord preconiza a imagem, ao mesmo tempo, ao passo que forjará um sentido da unidade, à precariedade ante a falta de distinção entre o real e o sonho, “Falhei em tudo”: somam-se mortes espetaculares, sonho-realidade, dentro-fora, lealdade-comércio, tudo-nada, sensações... Talvez tudo isso reverbere com rara precisão o poder insidioso da simulação, ou ainda da mentira do verdadeiro mitificado, à consciência da brutalidade desse real fictício que se espetaculariza (“não fiz propósito nenhum”), “talvez tudo fosse nada”:

A aprendizagem que me deram, / Desci dela pela janela das tra-
seiras da casa. / Fui até ao campo com grandes propósitos. / Mas
lá encontrei só ervas e árvores, / E quando havia gente era igual
à outra. Saio da janela, sento-me numa cadeira. / Em que hei
de pensar? [...] // Ser o que penso? / Mas penso tanta coisa!
(CAMPOS, 1992, p. 214).

35 “Álvaro de Campos nascera em Tavira (15/10/1890), às 13h30. Alto (1,75m de altura), magro, tendendo a curvar-se um pouco [...] cursou engenharia mecânica e naval em Glasgow, Escócia. Vivia, contudo, inativo em Lisboa (vítima de uma abulia depressiva que, paradoxalmente, será a força-motriz de sua obra poética)” (SILVEIRA, 1992, p. 11).

Aparentemente esse sujeito a escrever versos, enquanto observa, reflete e descrê, e se envenena de sensações e sonhos, possa passar a impressão de que esteja inteiramente nu, ou que, despindo-se, está pendendo para uma força específica. Isso ainda não está tão bem definido. Na contrapartida da dialética do esclarecimento, uma mitificação literária do gesto mais banal, “sento-me numa cadeira”, “vejo a Tabacaria”... Mas disso saem tantas outras complicações das aparências, que restauram o animismo, nos versos. Se, por um lado, *Aufklärung* despersonaliza numa faixa homogênea todos os entes, “gente era igual a outra”, “ervas e árvores”, por outro, o poeta vai adicionando esses homogêneos no circuito literário, enriquecendo a densidade anímica da lírica, “Símbolos? Estou farto de símbolos... \ Mas dizem-me que tudo é símbolo” (PESSOA, 1992, p. 58). O poeta nunca se distancia inteiramente da antítese, do paradoxo, do eterno atrito das paixões e tédios, como nos dirá em outro poema “O que há em mim é sobretudo cansaço” (PESSOA, 1992, p. 56):

O mundo é para quem nasce para o conquistar / E não para quem sonha que pode conquistá-lo, ainda que tenha razão. / Tenho sonhado mais que o que Napoleão fez. / Tenho apertado ao peito hipotético mais humanidades do que Cristo, / Tenho feito filosofias em segredo que nenhum Kant escreveu. / Mas sou, e talvez serei sempre, o da mansarda [...] (CAMPOS, 1992, p. 215).

Nesse tom confessional, o sujeito se coloca a si mesmo sob suspeita, desconfiando de suas próprias confabulações, ousamos dizer que ele é cético até mesmo em relação a esses versos que acabam de lhe saltar das mãos: “Não, não creio em mim. / Em todos os manicomios há doidos malucos com tantas certezas!” (CAMPOS, 1992, p. 214-215), “Mas ao menos fica da amargura do que nunca serei / A caligrafia rápida destes versos, / Pórtico partido para o Impossível” (CAMPOS, 1992, p. 216). A personalidade, o estilo, as marcas dessa estética cortante, pondo a existência em xeque, conduzem não só a

uma sensata incerteza, mas também recuperam estranhamente um sonho opaco. Napoleão, Cristo, esses nomes tão intensos, que guardam a esperança de tantos sonhos de conquistas, em terras europeias, em terras de Jerusalém celestial (“Todos os nomes da história, sou eu” diria Nietzsche [DELEUZE, 2007, p. 68]), não favorecem o sonhado salto, esses nomes falham, prevalece o homem da “mansarda”, num certo desvelar ininterrupto que não encontra as promessas da diferença: “A roupa suja que sou, em rol, pra o decurso das coisas, / E fico em casa sem camisa”, novamente, “Pórtico partido para o Impossível” (CAMPOS, 1992, p. 216):

Serei sempre o que não nasceu para isso; / Serei sempre só o que
tinha qualidades; / Serei sempre o que esperou que lhe abrissem
a porta ao pé de uma parede sem porta, / E cantou a cantiga do
Infinito numa capoeira, / E ouviu a voz de Deus num poço tapado.
/ Crer em mim? Não, nem em nada (CAMPOS, 1992, p. 215).

Essa relutância em retornar sempre à referida antítese sonho-realidade, sentido-niilismo, passagem-obstrução, em diversas complicações, corroboram a visão de que a crise nunca é resolvida, tanto mais se nela pensarmos, se por ela passarmos, é uma intensidade que retorna com seu poder de realidade e de ficção. Torna-se uma espiral crescente nos versos, de modo que, quanto mais essa crise do sujeito cindido apareça, os poetas (“Escravos cardíacos das estrelas” [CAMPOS, 1992, p. 216], “Essência musical dos meus versos inúteis” [CAMPOS, 1992, p. 218]), que desejam abrir paredes, sem um refúgio redentor dessas numerosas colisões, mais intensamente vivem os choques fictícios, mais “[...] o poeta a sentir e viver estados de alma que não tem diretamente (SILVEIRA, 1992, p. 12). É mais provável que os poetas “atuem”, sem real poder de escolha, nesse estranho misto de sensações, idealismos decadentes e o nada, ou ao menos não saibam deixar de verdadeiramente senti-lo, mesmo nos mais modestos palcos (à janela da mansarda, defronte da Tabacaria). Nesse eterno

impasse, “Serei sempre só o que tinha qualidades”, “E cantou a can-tiga do Infinito numa capoeira, / E ouviu a voz de Deus num poço tapado”³⁶, a poesia (como divisão ou como síntese, como obstrução ou passagem) já está fixada no espetáculo da crise:

(Come chocolates, pequena; / Come chocolates! Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates. / Olha que as reli-giões todas não ensinam mais que a confeitaria. / Come, pequena suja, come! / Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes! / Mas eu penso e, ao tirar o papel de prata, que é de folha de estanho, / Deito tudo para o chão, como tenho dei-tado a vida.) (CAMPOS, 1992, p. 216).

Novamente, uma reclusão sensível (em Parênteses), logo após a sexta estrofe, a mais longa do poema, esses singelos espetáculos sen-sitivos, chocolates, cigarros, à juventude, à maturidade, confeitarias, religiões, quase indistintos, “Pudesse eu comer chocolates com a mesma verdade com que comes!”, com certo poder de unificação, esses entes entram não como meros adereços decorativos, incrementam a irrealidade da sociedade real. Ainda que se considere aí uma dicção levemente irônica (que sentenciasse ao fim “folha de estanho” como única realidade, tecnificada, massificada, “Deito tudo para o chão”), o sujeito, de todo modo, não prescinde das falácias da fantasia, dos venenos tranquilizantes da unidade espetacular, diferente disso, sus-tenta até o fim o confronto com a desagradável condição de não se eximir de avaliações pungentes, de “pensar”, de “agir”, acossado, em uma das frentes, pela nova lógica impessoal dos signos amnésicos, sem ligações com seus referentes, “Conquistamos todo o mundo antes

36 “Tu que consolas, que não existes e por isso consolas, / Ou deusa grega, concebida como estátua que fosse viva, / Ou patrícia romana [...] Tudo isso, seja o que for, que sejas, se pode inspirar que inspire! / Meu coração é um balde despejado” (CAMPOS, 1992, p. 216-217).

de nos levantar da cama; / Mas acordamos e ele é opaco, / Levantamo-nos e ele é alheio, / Saímos de casa e ele é a terra inteira [...]” (CAMPOS, 1992, p. 216):

Chego à janela e vejo a rua com uma nitidez absoluta. / Vejo as lojas, vejo os passeios, vejo os carros que passam, / Vejo os entes vivos vestidos que se cruzam, / Vejo os cães que também existem, / E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo, / E tudo isto é estrangeiro, como tudo.) (CAMPOS, 1992, p. 217).

Aufklärung é o processo histórico que se contrapõe aos antigos sentidos representativos, os mistérios fugidios; “lojas”, “carros”, “vestidos”, “cães”, “entes”, eis a nitidez absoluta da era das Luzes, “vejo”, “vejo”, “vejo”, junto a essa abertura, a consciência do alheamento ao campo mágico das semelhanças, aos simbolismos subjetivos afastados da vida prática, “E tudo isto me pesa como uma condenação ao degredo, / E tudo isso é estrangeiro como tudo” (CAMPOS, 1992, p. 217). Note-se que não é que a totalidade (“tudo”, “tudo”, “tudo”) esteja propriamente bloqueada, é que, por não ser mais turva, seu peso, sua gravitação, tornou-se estridente e incômoda... O sujeito, um “balde despejado”, ele que é imaginado, arremessado, o poeta, objeto e mito de si mesmo, em queda, sente que “tudo isto é estrangeiro”:

Conheceram-me logo por quem não era e não desmenti, e perdi-me. / Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara. / Quando a tirei e me vi ao espelho, / Já tinha envelhecido. / Estava bêbado, já não sabia vestir o dominó que não tinha tirado (CAMPOS, 1992, p. 217-218).

Não se trata mais de conter as forças díspares, se a poesia é quem representa a vida, ao uno poético do campo do Mesmo, das correspondências microcósmicas e macrocósmicas, cada vez mais o “Eu” cede ao “Outro” ou aos “outros”, ele está imaginado (“não desmenti”),

lembre-se de que foi a nitidez, sendo esta histórico-social, que se voltou para o poeta, que o escolheu, “Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara. / Quando a tirei e me vi ao espelho, / Já tinha envelhecido”, pois o “eu” não se vê de posse de uma chave macrocósmica, ele, o “eu”, é arremessado como coisa (“Talvez tenhas existido apenas, como um lagarto a quem cortam o rabo / E que é rabo para aquém do lagarto remexidamente / Fiz de mim o que não soube” [CAMPOS, 1992, p. 217]). À inquietação diante do redesdobramento constante do paradoxo, que é o do poema-sujeito, nosso poeta-crítico futurista não se furta ao fim das contas de representar, contudo, uma reminiscência mística do que é atual (“Já tinha envelhecido”), eis a parte mítica do mundo esclarecido, com suas extravagâncias espirituais, quando redefine os limites reais, que tocam novidades, “E a realidade plausível cai de repente em cima de mim” (CAMPOS, 1992, p. 219). Em suma, o semelhante sofre ataques e remontes no campo sublime poético (o campo das forças³⁷), à sorte de tantas mortes e abandonos, “E não tivesse mais irmandade com as coisas / Senão uma despedida” (CAMPOS, 1992, p. 213), recolocando-se nesta operação os perigos de um mundo niilista passivo sobre os quais o pensamento nietzschiano alertava, “Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco / A mim mesmo e não encontro nada” (CAMPOS, 1992, p. 217), novamente mais elementos vão se somando aos paradoxos interior-exterior, riqueza-miséria, identidade-impessoalidade, sentido-niilismo...

“Quem me dera encontrar-me como coisa que eu fizesse, / E não ficasse sempre defronte da Tabacaria de defronte [...]” (CAMPOS, 1992, p. 218). Está-se diante do problema de unidade no seio da vida burguesa, ao ficar defronte da Tabacaria, não há aparente saída, não há como o sujeito poético encontrar-se porque a Tabacaria, como

37 “Deitei fora a máscara e dormi no vestiário Como um cão tolerado pela gerência Por ser inofensivo E vou escrever esta história para provar que sou sublime” (CAMPOS, 1992, p. 218).

forma de exposição, também se posiciona “defronte”... Esse sujeito, em tédio, não se identifica com sua produção, consumindo espetáculos e farsas. É muito provável que o sujeito busque no intervalo mansarda-tabacaria centros de existência não previstos³⁸, não codificados ainda numa linguagem de fetiches, uma vez que a teia social acumula os espetáculos até o ponto em que não se reconhecem os limites destes, sempre defronte do espetáculo inacabado:

Mas o Dono da Tabacaria chegou à porta e ficou à porta. / Olho-o com o desconforto da cabeça mal voltada / E com o desconforto da alma mal-entendendo. / Ele morrerá e eu morrerei. / Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos (CAMPOS, 1992, p. 218).

Esse “frentismo” encenado, essa exposição espetacular (sem limites definidos), causa desconforto nauseante (“alma mal-entendendo”), nessas posições existenciais em que as qualidades são preteridas à quantidade, “O homem saiu da Tabacaria (metendo troco na algibeira das calças?). / Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica. / (O Dono da Tabacaria chegou à porta.)” (CAMPOS, 1992, p. 220). Em meio a essas aparências ambulantes que se organizam socialmente, há que se pensar, há que se agir, perceber uma janela pura (“chegou à porta e ficou à porta”), ou uma fissura mínima às vigilâncias poluídas, tanto melhor quanto forem essas ações imprevistas³⁹, despretensiosas,

38 Mircea Eliade ratifica que o homem moderno cético encena em sua vida diversos ritos iniciáticos: “Pode-se escrever uma obra inteira sobre os mitos do homem moderno, sobre as mitologias camufladas nos espetáculos que ele prefere, nos livros que lê. O cinema, esta ‘fábrica de sonhos’, retoma e utiliza inúmeros motivos míticos [...] graças à leitura o homem moderno consegue obter uma ‘saída do Tempo’ comparável à efetuada pelos mitos” (ELIADE, 2010, p. 167).

39 No poema “Passagem das Horas”, Álvaro de Campos expressa que: “A Meta invisível – todos os pontos onde eu não estou – e ao mesmo tempo... Ah, não estar parado nem a andar, Não estar deitado nem de pé, Nem acordado nem a dormir, Nem aqui nem noutro ponto qualquer, Resolver a equação desta

naturais e sem esperança⁴⁰, sem o sonho de conquista, ações em que não se incline fixamente, dogmaticamente, sem uma oposição pré-avaliada, pré-validada (“Semiergo-me enérgico, convencido, humano, / E vou tencionar escrever estes versos em que digo o contrário” [CAMPOS, 1992, p. 219])⁴¹. À desolação coletiva (“Ele morrerá e eu morrerei”), à distração da superfície (“tabuleta”) e da profundidade⁴² (“versos”), improvisos em que se improvisa sem esperança, sem ideal, sob um novo plano econômico de trocas, “Como por um instinto divino o Esteves voltou-se e viu-me. / Acenou-me adeus, gritei-lhe Adeus ó Esteves!, e o universo / Reconstruiu-se-me sem ideal nem esperança, e o Dono da Tabacaria sorriu” (CAMPOS, 1992, p. 220).

Afastamentos, aproximações, cruzamentos de Therion e de Campos

Avaliando-se afastamentos entre o “Hino a Pã” e a “Tabacaria”, é possível compreender que, no primeiro, a sonoridade do Hino se realiza enquanto fluxo de vibrações, em meio aos desdobramentos bestiais e invasivos de Pã; já no segundo, há no arrojo verbal poético uma certa

inquietação prolixa, Saber onde estar para poder estar em toda a parte, Saber onde deitar-me para estar passeando por todas as ruas” (PESSOA, 1992, p. 199).

40 O Sensacionismo é um sistema estético aberto, transformando-se as sensações em obras de arte “[...] Ao passo que todas as escolas literárias partem de um certo número de princípios, assentam sobre determinadas bases, o Sensacionismo não assenta base nenhuma. Qualquer escola literária ou artística acha que a arte deve ser determinada por determinada coisa; o Sensacionismo acha que a arte não deve ser determinada coisa” (PESSOA, 1966, p. 159).

41 “E gozo, num momento sensitivo e competente, A libertação de todas as especulações E a consciência de que a metafísica é uma consequência de estar mal disposto” (CAMPOS, 1992, p. 219).

42 “Sempre o impossível tão estúpido como o real, Sempre o mistério do fundo tão certo como o sono de mistério da superfície” (CAMPOS, 1992, p. 219).

tonalidade de um manifesto existencial, que tenta esclarecer para a subjetividade as ausências (e os sentidos) da vida, como declarado no poema “Bicarbonato de Soda”: “Não: vou existir. Arre! Vou existir. / E-xis-tir... / E--xis--tir...” (PESSOA, 1992, p. 245).

Enquanto o “Hino a Pã” gira em torno de um paganismo de superfície, em “Tabacaria” também, sem profundidades aparentes, abrem-se sem cessar dilemas entre o simbólico e o sensível, entre a identidade profunda fugidia e a impessoalidade universalizante, entre sonho e niilismo, entre os idealismos decadentes e o sensacionismo incontrolado...

Note-se que o quixotismo interpretativo do “Hino” se estrutura no engenho romântico de dificuldade de adaptação à ordem cética burguesa, movendo-se à antiguidade, de modo que as antigas representações devem se “alçar” como relatividades brutalmente sensíveis; já o quixotismo interpretativo da “Ode” de Álvaro de Campos se estrutura no engenho futurista que quer tocar as forças do novo mundo como realidade intransponível, ou mesmo, na reminiscência longínqua (do atual), que não para de incorporar novos objetos, novas fantasias, novas crises...

Em ambos os textos, há, em cada caso a seu modo, um esvaziamento identitário dos personagens. No texto de Álvaro de Campos, um número reduzido (por exemplo, Campos, Esteves, o Dono da loja, Lavadeira e a Filha), todos sem profundidade, diante dos dilemas de ordem psicológica e social, diante dos objetos que circulam frente à espetacular “Tabacaria”. No Hino de Therion, os personagens não se fixam, passam, mesmo Pã se transfigura incessantemente.

Portanto, o aspecto sensível é o que aproxima os poemas. Mestre Therion capacita a linguagem a uma regressão do discurso às forças “Iô Pã! Iô Pã!”, valorizando-se os aspectos imagético-relativos das feras e das representações míticas, enquanto experiência de junção e disjunção físicas. Álvaro de Campos, com seu Sensacionismo, transformando em arte uma porção de sensações, tomando as aparências

que circulam num gesto de questionamento do sentido das coisas e da metafísica.

Quanto ao jogo com o espetacular, Mestre Therion não explicita propriamente os dilemas sócio-históricos, o que permite vincular seus escritos a uma dimensão fáustica, em busca de relações antigas com o poder da natureza; Álvaro de Campos, além de transformar os dilemas numa espécie de tropo retórico de sua literatura, atira seus olhos à Tabacaria, local de modestos comércios, de pequenas trocas e aparições passageiras.

Conclusão: “Minhas conclusões teóricas, confusões” (PESSOA, 1992, p. 274)

Na ordem burguesa cada vez mais impessoal, em processo histórico que ocorre, ao menos, desde o século XVI, em que os signos (som-sentido) devem atuar com insossa neutralidade, emula-se a resposta antitética de uma linguagem literária muitíssimo marcada pelo animismo, pela sensação da natureza, dos entes, das forças, através da palavra. À ausência de identidades, montaram-se (como efeito previsível ou imprevisível) os espetáculos identitários dos heterônimos, o de Mestre Therion e de Álvaro de Campos. Como feixe da produção, das mediações sociais, representativas, sempre ela: a imagem, de modo que tudo (a unificação, a divisão) ficasse a reboque da sensação. Dadas essas conflitantes condições, num improvisado encontro de sensibilidades, de Therion e de Campos, ainda resta a linguagem anímica das confusões... Pã e Loja de tabaco, feras e clientes, idealismos decadentes e sensações, realidade e ficção, alienados, confusos no espetáculo da crise do sujeito moderno.

Referências

- ADORNO, T. W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193-208. (Coleção Os Pensadores).
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. Tradução de Marina Appenzeller. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- BARBAS, H. O 'Hino a Pã' de Fernando Pessoa tradução (traição) tradição. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL FERNANDO PESSOA, ESOTERISMO E ALEISTER CROWLEY, 1., 2000. **Anais [...]**. [S. l.: s. n.], 2000. p. 8-14.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BRUNO, G. **Tratado da magia**. São Paulo: Martins, 2008.
- CAMPOS, Á. Tabacaria. In: PESSOA, F. **Poesias de Álvaro de Campos**. São Paulo: FTD, 1992. p. 213-220.
- CAVALCANTI FILHO, J. P. **Fernando Pessoa: o livro das citações**. São Paulo: Record, 2015.
- CAVALCANTI FILHO, J. P. **Fernando Pessoa: uma quase autobiografia**. São Paulo: Record, 2012.
- CERVANTES, M. de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de V. de Castilho; Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- COELHO, J. P. **Diversidade e unidade em Fernando Pessoa**. São Paulo: Verbo; EDUSP, 1977.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. [S. l.]: eBooksBrasil.com, 2003. *E-book*.
- DELEUZE, G. **Nietzsche**. Tradução de Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2007.

- DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério Costa. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOUCAULT, M. **História da loucura**: na Idade Clássica. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOETHE, J. W. **Fausto**. Tradução de Sílvio Meira. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- GOMES, J. N. C. **Alma à janela**: perfil intensivo de Álvaro de Campos. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- MATSUI, F. L. P. **Estética e metafísica em Álvaro de Campos**: investigação e recepção de sua poesia na Orfeu. 2018. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.
- MELO, E. de. **O paganismo em Fernando Pessoa**. 2. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.
- NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo**: e outros textos de juventude. Tradução de Marcos Sinésio P. Fernandes; Maria Cristina S. Sousa. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Livro digital.
- OLIVEIRA, A. A. de. **A alquimia da palavra**: Fernando Pessoa e as ciências ocultas. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

- PESSOA, F. **Ficções do interlúdio**: 1914-1935. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESSOA, F. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Edição de G. R. Lind; J. do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.
- PESSOA, F. **Poesias de Álvaro de Campos**. São Paulo: FTD, 1992.
- RIBEIRO, J. **Lírica e esquizofrenia**: alucinação verbal, autismo e maquinação em Murilo Mendes. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2017.
- RILKE, R. M. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Pedro Süsskind. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SANTOS, V. C. Aleister Crowley e a contracultura. **Revista do Núcleo de Estudos de Religião e Sociedade – NURES**, Juiz de Fora, n. 12, 2009.
- SILVEIRA, F. M. Álvaro de Campos em Pessoa: o heterônimo da heteronímia por realizar. In: PESSOA, F. **Poesias de Álvaro de Campos**. São Paulo: FTD, 1992.
- SYMONDS, J. **La Gran Bestia**: vida de Aleister Crowley. Madrid: Siruela, 2008.
- THERION, M. Hino a Pã. In: PESSOA, F. **Ficções do interlúdio**: 1914-1935. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 638-639.
- WEBB, E. **A pomba escura**: o sagrado e o secular na literatura moderna. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2012.

Cimento e Cadáver: frequências (in)consistentes no conto “Morte inesperada”, de Ungulani Ba Ka Khosa

Jiego Ribeiro

Depois de um estranho agregado de fluxos e consistências na abertura do texto, abre-se: “O que é que se passa? (BA KA KHOSA, 2008, p. 63)”; é a primeira interrogativa que aparece no conto “Morte Inesperada”, presente na segunda obra narrativa publicada pelo escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa, *Orgia dos Loucos*. A pergunta do guarda imóvel recebe a seguinte resposta: “Um homem morreu no prédio, responderam, ainda ofegantes e em coro, os dois moços que o abanaram (BA KA KHOSA, 2008, p. 63)”. Com esses arranjos de fluxos, passagens, e espaços pacatos que (des)aceleram as cenas, feitas desses (des)acordos de movimento e paralisia, “– E que tenho eu a ver com isso? – O elevador de carga entalou-o, senhor guarda (BA KA KHOSA, 2008, p. 63)”, Ba Ka Khosa (não apenas neste conto, mas ao longo de *Orgia dos Loucos*) improvisa oposições desajustadas, transições entre o objeto e o humano, descompassos entre fatos e discursos.

O narrador insiste em tecer conglomerados físicos, densificando o espaço literário com, entre outras *coisas*, a dureza dos objetos, porém, atrasando-se, *ao mesmo tempo*, correspondências de significação no plano subjetivo, misturas de líquidos e cadáver, torrentes exageradas de bebidas, de sangue, de lágrimas, combinadas com a imobilidade dos mortos. Os conjuntos de desastres⁴³ e suas cargas se somam, enquanto os discursos aparecem como pedaços atrasados: “Antes de virar o rosto, o guarda pôde ver a cerveja escorrer pela mão negra, como as águas do mar manando por um promontório negro há muito espojado dos corutos escabrosos, e descer ao balcão fluindo em várias direções, tal como as águas que correm pela terra sem a clausura das margens (BA KA KHOSA, 2008, p. 63)”.

Esse conjunto de forças nas paisagens (o cadáver, o fluxo-cerveja, as direções não planejadas dos líquidos, das transições, da narrativa etc.) acaba agregando blocos de velocidades distintas, diante das quais os sujeitos e suas linguagens estereotipadas falham... Ba Ka Khosa distribui, assim, espaços conflitantes para que o leitor, como matéria em processo de densificação, em meio aos fluxos, paragens, se movimente num enredo de substâncias maciças, quando os cadáveres é que agitam os corpos vivos, que cada vez mais perdem a “clausura das margens”.

Tal espécie de *grau zero* que se insinua nas tensões das paisagens físicas, no que é corpóreo, irá inexoravelmente formar consistências

43 “A afirmação de Lourenço Marques [renomeada Maputo no ano de 1976] no conjunto dos assentamentos urbanos da vasta língua de costa de Moçambique, no final do século XIX, explica-se sobretudo pela proximidade desafiante da África do Sul, foco de grande desenvolvimento tecnológico e demográfico, graças à descoberta de grandes depósitos de minérios, primeiro de carvão e de seguida de ouro e diamantes [...] A cidade dos colonos, conhecida como ‘cidade de cimento’, foi abraçada pela ‘cidade de caniço’, formando um sistema dual, típico das cidades de génese colonial da África Subsaariana. A ‘cidade de cimento’ constitui atualmente apenas uma pequena parte da cidade de Maputo (FRANCO, 2017, p. 110)”.

politicamente significativas, entretanto, com certa lentidão; acumulam-se representações dos conflitos históricos ao longo do livro, insinuações frequentemente ligadas às guerras de desestabilização (alude-se aqui aos 16 anos de guerra, envolvendo, sobretudo, Moçambique, África do Sul, Rodésia\Zimbabwe), que produzia intermináveis choques de grupos armados, que se poderiam *resumir* como uma disputa entre a RENAMO e a FRELIMO, produto da luta nacional por independência, por adoção (após “derrotar” a força colonial portuguesa) de um socialismo popular a partir de 1975, o que não permitiu o cessar-fogo, opositores da antiga oposição (que agora se alçou ao poder) espalham armas, asfixiando-se a sociedade com cotidianas e orgíacas mortes em massa.

Para esses retratos agudos (especialmente em “Morte Inesperada”, em comparação com os outros contos da referida obra⁴⁴), Ba Ka Khosa⁴⁵ opta inicialmente por cenários, por situações, pouco regressivos em matéria de simbolismo colonial, mas que, ao fim, não interdita completamente afecções políticas⁴⁶, que, aliás, é a problemática

44 Respectivamente, os contos: “O prémio”, “A praga”, “A solidão do Senhor Matias”, “Fragmentos de um diário”, “A orgia dos loucos”, “Exorcismo”, “A revolta”, “Fábula do futuro”, não apresentam retardos, salvo talvez o primeiro citado (em que o narrador atrasa em esclarecer ao leitor sobre o motivo do suplício vivido pela personagem, que tentava postergar o parto do filho), em relação às menções de conflitos nacionais, coloniais, culturais etc., se comparados ao sexto conto “Morte Inesperada”, em que os conflitos dos personagens, no início, não parecem estar próximos dos conflitos históricos.

45 “Este narrador explora a rasa densidade interna das personagens que, no entanto, extrapola para o mundo exterior e permite-nos conhecer os seus estados psíquicos (RIBEIRO, 2022, p. 6)”.

46 “Na variação, o que conta são as relações de velocidade ou lentidão, as modificações dessas relações, enquanto acarretam os gestos e os enunciados segundo coeficientes variáveis ao longo de uma linha de transformação. É por aí que a escrita e os gestos de CB são musicais: porque qualquer forma é então deformada pelas modificações de velocidade que fazem com que não se passe duas vezes pelo mesmo gesto ou pela mesma fala sem obter características diferentes

(a política do cimento) que encerra a trama em questão. A narrativa vagamente fixa vazios, não se sabe quando: “A bala furou o casaco entre o bolso inferior direito e as casas dos botões, penetrou no ventre, rasgou as vísceras e saiu do corpo, incrustando-se na árvore em que se encostara, ao cair da tarde, vendo as águas do rio perderem-se no mar glauco (BA KA KHOSA, 2008, p. 63-64).” A força centrífuga da significação dos objetos narrados, em círculos imprecisos, forma ressonâncias, ondas de dispersão e contenção, encontrando-se nisso uma linha de fuga literária (como uma mudança de objeto), uma breve “saída” dos fatos políticos que circundam os contos reunidos na *Orgia dos Loucos*:

[...] a velha agoirenta morreu em pleno repasto, flagelada por um enfarte, deixando o vinho escorrer pela mesa, pelas cadeiras, pelo soalho, e subir as paredes, formando teias de urdiduras inexistentes. Os bocados de carne de pão e de fruta boiavam por sobre o vinho que subia de nível e saíram pelas portas e janelas como répteis pestilentos extravasando de águas paradas, em bocados disformes e pastosos. (BA KA KHOSA, 2008, p. 66).

“Os bocados de carne” que boiam, “o vinho” que sobe paredes, os níveis que se extravasam, apresentam, em literatura, que os territórios experimentam mortes, disjunções, disputam o plano de consistência, de modo que os atos cotidianos e seus protocolos não podem resistir à lógica desarranjada que gravita em torno dos corpos pesados. Nessa direção, as três características de uma literatura menor, conforme Gilles Deleuze e Félix Guattari, marcarão singularidades

de tempo. É a fórmula musical da continuidade ou da forma transformável. Os “operadores” que funcionam no estilo e na encenação de CB são indicadores de velocidade que nem pertencem mais ao teatro, embora não lhe sejam externos. E CB encontrou o meio de enunciá-los plenamente no “texto” de suas peças, embora eles não façam parte do texto (DELEUZE, 2012, p. 30).”

(que devem se abrir ao aberto) e preparam *desvios fundamentais* de uma ação representativa que recusa universalismos ou escalas neu-róticas do desejo.

Na primeira característica – empreende-se a desterritorialização da grande língua (com forte coeficiente desterritorializante (DELEUZE; GUATTARI, 2003), que, aliás, se faz presente em qualquer tipo de expressão ou forma linguístico-discursiva, todavia, o menor produz estranhezas, exageros, subversões, elabora singulares e intensivas recusas desviantes). Na segunda, percebe-se que tudo tece política, não se estabelece aí um mundo individualizado, com marcas de euzinho nas contingências da vida, aciona-se, na verdade, um teatro que subverte de algum modo o edipianismo (o biunívoco, reductionista), aquele em que a representação funciona cindida, a partir da qual circularão as metáforas de Édipo e seu falso mistério (sujeito-objeto, interior-exterior, palavra-coisa, desejo-realidade, isto é papai, o inseto significa a classe operária etc.). Por último, na terceira característica do que é menor, quando “tudo é coletivo”; a coletividade é povoada por minorias, das quais não se sabe muito, pois elas vêm sendo alijadas da estrutura da representação (que optara pelo grande nome, pelo grandioso enredo, pela palavra de ordem), encontrando fluxos nas formas inacabadas do espaço literário menor, formulando agenciamentos coletivos de enunciação, permitindo-se, portanto, vocalizar improvisadamente atos subjetivos heterogêneos, invisibilizados, como os que se observam nas narrativas de Kafka: “Gregório não só se transforma em inseto para fugir do pai, mas, sobretudo, para encontrar uma saída” (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 34).

Ao contrário, uma literatura maior se situa em unidades estáveis que compõem o indivíduo, estando muito ocupadas, as grandes letras, com o mais célebre estilo ou com um subjetivismo confessional, em que seja sempre previsível o destino do desejo, preso ao campo familiar, às intrigas de um cotidiano fascinado pelo Mesmo, ou pelos desvios previstos. Por seu turno, Ba Ka Khosa distribui *freqüências intensivas*, evitando-se, ao menos neste conto, o caráter dúbio

de uma guerra civil que foge aos olhos e que, simultaneamente, emite desastres muito visíveis, *fatos majoritários*, estriamentos que cegam, num plano de imanência que desafia a sucessão, a partir de uma lógica das intensidades:

Ao chegar ao quinto andar, após inúmeras perguntas, informaram-na, logo do saberem que se tratava da mãe. Nada mais fez que sentar-se e esvair as lágrimas que saltavam dos olhos encoados e cansados com tal intensidade que em poucos segundos atingiram os seios flácidos, e continuaram a descer, om jorros contínuos, pelo vestido, ensopando-o o colando o ao corpo (BA KA KHOSA, 2008, p. 66).

Ao longo do conto, há *inúmeros* detalhamentos das superfícies físicas, dos ambientes em que a morte (que só pode acometer um corpo) provoca anormalidades na vida, extravia a atenção para *fluxos intensivos*, quer dizer, para os desarranjos no *plano de consistência*. Simbine, casado com três mulheres (seguindo as tradições sul-moçambicanas), misturando-se em filhos, normalizado, esquecido do próprio corpo, neurotizado, teve sua cabeça esmagada (entalado) pelo elevador que descia, em vez de subir:

Ao chamar o elevador viu que este, como sempre, demorava largos minutos. Espreitou pela pequena janela redonda, coisa que nunca fez na sua vida, o meteu a cabeça. O elevador vinha do décimo quinto andar num passo lento, moroso. Chamou um dos filhos. Entregou os livros e, com as mãos bem assentes na porta de ferro, tentou retirar apressadamente a cabeça. Não conseguiu. O elevador ia descendo. Quis puxar a porta. Foi um gesto infrutífero. Voltou à posição inicial. Tentou puxar de novo a cabeça. Não conseguiu. A morte encontrou-o com as veias a sobressaírem das mãos e dos braços tensos. Morreu em silêncio (BA KA KHOSA, 2008, p. 68).

A morte presenteia os homens com silêncio (uma das fronteiras entre o linguageiro e o não-linguageiro), ou pior, com a exposição da vulnerabilidade de seus próprios pensamentos e discursos. Atrasado, o personagem olha para baixo, repassa ao filho escrituras prensadas, para inspecionar aquele objeto percebido como irregular, cuja função seria fazer migrar corpos e cargas, sem aparente aflição humana nem adiantamentos. De modo distinto aos conteúdos anímicos, o sentido que envolve os objetos não cessa de funcionar, o elevador não vacila, o casaco do marido ciumento morto é presenteado ao primeiro transeunte, ou porque vinha com semblante de certa *necessidade*, ou porque dotado de tamanho adequado, de qualquer modo, o casaco circula, tendo sido reformado, costurado, o casaco anima o guarda (“Nessa hora, o guarda entrincheirado na cubata de dominado regozijava-se com o casaco ainda conservado, deambulando pelo exíguo compartimento e posando para um espelho imaginário” [BA KA KHOSA, 2008, p. 64]). Já as palavras (“– É preciso chamar os bombeiros, disse o guarda, contemplando friamente o cadáver [p. 70]”), os gritos (“Os gritos amedrontavam-no de tal modo que via a sua própria morte” [p. 69]”), as crenças (“É impossível que três mulheres, como as do Simbine, se entendam como três irmãs amigas. É feitiço [p. 70]”), as vilezas sociais (“as rugas a cobrirem o corpo como as larvas que se instalam num cadáver putrefacto [p. 64]”), os prenúncios equivocadamente acertados (“Terás uma morte maldita, filho [p. 66]”), os juramentos (“jurou não mais voltar a pôr os pés no prédio [p. 69]”) as ameaças de ciúme (“Tu és minha e serás minhas além da morte [p. 64]”), a autoimagem (“posando para um espelho imaginário [p. 64]”), em meio ao evento trágico, expressam arbítrio e loucura, quer dizer, a representação, o discursivo-linguageiro, se torna uma frequência desajustada e danificada:

E preferia correr por entre arbustos do verde sem fim, nas manhãs e tardes, como uma gazela, livre, saltando os ramos e troncos esparsos peio chão húmido e seco [...] ou derrubava, com fúria

animal, as mulheres que vinham do rio, limpas, com os seios como maçalas verdes coladas à pequena blusa molhada que não chegava ao umbigo, retirando rapidamente a capulana que punha a descoberto o corpo nu donde exalava o odor extasiante do púbis. [...] Combalidos, com os corpos ainda estirados no capim, sentiam a noite entrar, com outros compassos e outras músicas mais profundas, como que vindas das entranhas da terra (BA KA KHOSA, 2008, p. 67).

Uma literatura maior⁴⁷ (a que tem poder para prensar muitos papéis e espalhá-los mundo afora) jamais conseguiria institucionalizar-se em meio a “gazelas”, “ramos”, “troncos”, “fúria animal”, “mulheres de rio”, “músicas profundas”, “corpos estirados”... A literatura que representa⁴⁸ o que é grande (aquela que sufoca as variações moleculares, os “outros compassos” desconhecidos, fora de Édipo) opera

⁴⁷ No povo moçambicano, “[...] a sua vitalidade ia de gerações em gerações [...] antes dos homens da cor do cabrito esfolado entrarem com o barulho das suas armas, a sua língua e os seus livros (BA KA KHOSA, 2008, p. 67)”.

⁴⁸ Ao analisar os inusitados procedimentos críticos do teatro do dramaturgo italiano Carmelo Bene (que fazia amputações de partes estáveis da obra a ser realizada, como em *Ricardo III*, de Skakespeare, por exemplo, em que Carmelo Bene subtrai os burocratas da cena, gerando-se em contrapartida crescimento das mulheres, ampliação da relação do monarca com as personagens femininas), Gilles Deleuze vê nesses cortes precisos de Bene ampliações especiais que trazem variação à língua, aos gestos, às minorias sufocadas na representação... “O que é esse uso da língua segundo a variação? Seria possível expressá-lo de várias maneiras: ser bilíngue, mas numa mesma língua, numa língua única... Ser um estrangeiro, mas em sua própria língua... Gaguejar, mas sendo gago da própria linguagem e não simplesmente da fala... CB acrescenta: falar consigo mesmo, no próprio ouvido, mas em pleno mercado, na praça pública.. (DELEUZE, 2012, p. 26)”. Desse modo, importa implementar a variação da língua a partir de um uso particular do teatro, retirando-se o que é majoritário (os Romeus sufocantes) das peças históricas Skakespeare, para que variações mínimas (críticas) possam ganhar corpo.

enganos, seduções abatidas, cargas desanimadas: “O meu mundo, mãe, é esta terra selvagem, dizia. É a minha escola (BA KA KHOSA, 2008, p. 68)”. Depois de acomodar-se na vida escolar⁴⁹, em adulto, como professor institucionalizado, com os sentidos prefixados, o personagem retorna, após se tornar cadáver (sem condições para obsessões neuróticas), às entranhas da terra, recusando o espaço edipiano, pesando livremente sobre o cimento, em seu devir-cadáver:

Quanto mais as pessoas gritavam, o homem que estava no elevador mais tocava na sineta de alarme. Os gritos amedrontavam-no de tal modo que via a sua própria morte, muito longe de pensar que a seus pés estava um cadáver. Quando o retiraram, horas depois, jurou não mais voltar a pôr os pés no prédio. Não foi preciso tanto: a loucura tocou-o após noites intermináveis de insónias, perseguido pelo repicar da sineta e os gritos dos homens e mulheres que além das paredes de ferro soltavam palavras ininteligíveis (BA KA KHOSA, 2008, p. 69).

Os ruídos⁵⁰, em que os gritos humanos e os gritos de objetos se misturam, como entes pré-lingueiros (num regime

49 “Se é verdade que desde o século XVIII circulavam na então colônia de Moçambique textos alicerçados não só em padrões estéticos predominantemente europeus, mas também escritos por autores de origem portuguesa, será no início do século XX que, efetivamente, surgirão as primeiras elites letradas de origem africana, responsáveis por textos que se instituirão como os verdadeiros precursores da literatura moçambicana (NOA, 2024)”.

50 Conforme Gilles Deleuze e Félix Guattari (no volume 2 de *Mil Platôs*), a semiótica sempre produz misturas de diferentes regimes de signo, mesmo o império do regime significante, quando o signo alça-se como início e fim dos processos semióticos, há mistos inelutavelmente sendo processados: “As semióticas e seu caráter misto podem aparecer em uma história onde os povos se confrontam e se misturam, mas também em linguagens onde várias funções correm, em um hospital psiquiátrico onde formas de delírios coexistem e mesmo

pré-significante⁵¹), informam sobre as falhas do teatro consolidado das representações (do regime *significante*⁵²), desviando-se a atenção do sujeito em relação ao cadáver, este que estava impessoalmente aos pés do “homem do elevador”, como força do impessoal agitando multidões (regime *contrassignificante*⁵³). No conto, algo sempre vibra “Horas depois”, “teias de urdidura inexistente [p. 64]”, quer dizer, vão acontecendo descompassos de frequências inconsistentes (descompassos sob um regime *pós-significante*⁵⁴), como juramentos, insônias atrasadas, “após noites intermináveis”, o personagem vive “agora” perseguido pelo repicar da sineta e pelo que se soltava das paredes de ferro, as palavras-coisas ininteligíveis, as subjetividades deslocadas, o menor agenciado:

Quando o elevador iniciou a sua ascensão vagarosa, o cadáver caiu de costas, como um fardo inútil, estrondando polo corredor,

se enxertam em um mesmo caso, em uma conversa comum onde as pessoas que falam a mesma língua não falam a mesma linguagem (subitamente surge um fragmento de uma semiótica inesperada) (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 59).

51 “Quando é *pré-significante*, a antropofagia tem precisamente esse sentido: comer o nome é uma semiografia, que pertence plenamente a uma semiótica, apesar de sua relação com o conteúdo (mas relação expressiva) (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 57).

52 “O regime *significante* do signo (o signo *significante*) possui uma fórmula geral simples: o signo remete ao signo, e remete tão somente ao signo, infinitamente (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 50).”

53 “Nessa semiótica *contra-significante*, a linha de fuga despótica imperial é substituída por uma linha de abolição [principalmente a dos terríveis nômades criadores e guerreiros] que se volta contra os grandes impérios, atravessa-os ou os destrói, a menos que os conquiste e que se integre a eles formando uma semiótica mista (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 58).”

54 “Gostaríamos de falar ainda mais particularmente de um quarto regime de signos, regime *pós-significante*, que se opõe à significância com novos caracteres, e que se define por um procedimento original, de ‘subjetivação’ (DELEUZE; GUATTARI, 1995b, p. 59).”

tinha os braços dobrados, encimados por mãos com dedos recurvos, como as garras dum com). O maxilar inferior adiantara-se da face, mostrando os dentes totalmente cobertos de sangue seco e, por secar, que escorria por entre os intervalos dos dentes, desaguando nos lábios como um rio que se atira ao mar em vários braços. As faces do rosto estavam tensas, e os olhos emergiam, enormes, ocultando as pálpebras. As pupilas estavam cobertas de sangue que extravasava em filamentos que corriam pelas faces como escarificações feitas anarquicamente por um sádico no rosto humano. (BA KA KHOSA, 2008, p. 71).

As intensidades que disputam o cadáver não são monótonas (“Abanaram-no com tanta insistência que a cerveja ondulou [2008, p. 63]”), ora esse corpo agita gritos e desespero, ora faz estrondos (“os vizinhos foram surgindo, como baratas que assomam de locais escondos, espantados [2008, p. 68]”) ora é esquecido e indiferente, ora dá trabalho, com rosto tenso, dedos recurvos, olhos emersos, na verdade, é um fardo utilíssimo para que os vivos mudem de rota, pensem, suem, não se ocupem de planos parques cotidianos, deixem alguma coisa extravasar, “As pessoas que rodeavam o cadáver permaneceram em silêncio durante segundos que se tornaram séculos [...] (2008, p. 71)”. Não há como não ser arrastado para o silencioso, o lunar jogo de gravitação cadáver-cimento: “O rosto crispado, o os olhos desorbitados, e o sangue seco desapareceram por baixo da capulana azul e preta. E algures, por esse amontoado de cimento, a vida corria com a sua carga de morte, e a lua nascia, fragmentada, luminosa (2008, p. 71)”. O cimento claro, a capulana escura, o corpo eclipsado, a lua luminosa e a vida recebem outras frequências...

A alusão (consistente?) à cidade de cimento (como é conhecida Lourenço Marques\Maputo), lugar principal das disputas, onde os mais intensos conflitos se estabeleceram no período

pós-independência, opera ao fim no texto *orientações majoritárias*, em atraso⁵⁵. Logo, a APIE (Administração do Parque Imobiliário do Estado, empresa pública de gestão de imóveis, implementada após a recém-derrocada de Portugal no país⁵⁶), o amontoado de cimento, ou mesmo as oposições tensionadas ao longo da narrativa, tais como: escola e arbustos, livro e enxada, criança e adulto, desleixo e diligência, indiferença cotidiana e agitação de cadáver, induzem-nos a ultrapassar as linhas de velocidade tecidas no repicar dessas páginas que distribuíam intensidades (im)puras, pedaços de discurso, o cimento claro, a capulana escura (um dos símbolos culturais dos povos de Moçambique), o corpo duro em oculto nas entranhas físicas, cósmicas

55 Conforme Gilles Deleuze, há operadores de velocidade no seio das variações: “Na variação, o que conta são as relações de velocidade ou lentidão, as modificações dessas relações, enquanto acarretam os gestos e os enunciados segundo coeficientes variáveis ao longo de uma linha de transformação. É por aí que a escrita e os gestos de CB [Carmelo Bene] são musicais: porque qualquer forma é então deformada pelas modificações de velocidade que fazem com que não se passe duas vezes pelo mesmo gesto ou pela mesma fala sem obter características diferentes de tempo. É a fórmula musical da continuidade ou da forma transformável. Os “operadores” que funcionam no estilo e na encenação de CB são indicadores de velocidade que nem pertencem mais ao teatro, embora não lhe sejam externos. E CB encontrou o meio de enunciá-los plenamente no “texto” de suas peças, embora eles não façam parte do texto (DELEUZE, 2012, p. 30, grifo nosso)”.

56 “Após 1976, a maioria dos blocos residenciais (com apartamentos destinados ao aluguer) e numerosos prédios da ‘cidade de cimento’ foram nacionalizados. As nacionalizações atingiram edifícios de habitação planeados para um referencial econômico e cultural distinto: os colonos brancos. Os fogos nacionalizados foram ocupados por inquilinos da Administração do Parque Imobiliário do Estado – APIE, mas especificidades várias na recolha e gestão de fundos, ambiguidades legais e a fraca disponibilidade de recursos humanos, não permitiram garantir a manutenção corrente do parque imobiliário. E, o uso inadequado deste por parte da população locatária, em contato recente com habitação urbana, acelerou a sua degradação (FRANCO, 2017, p. 112)”.

e culturais, pedaços variados, abrindo-se oportunidades diferentes de *vida menor*, porque agora em outra frequência “a vida corria com sua carga de morte”.

Referências

- APPIAH, K. A. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. **A ilha deserta**: e outros textos. Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997a.
- DELEUZE, G. **Sobre teatro**: um manifesto de menos; O esgotado. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: para uma literatura menor. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995a. v. 1.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995b. v. 2.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto *et al.* São Paulo: Editora 34, 1996. v. 3.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997b. v. 4.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997c. v. 5.

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FENNER, C. K.; PAZ, D. A. A literatura como um agente transformador do tempo presente: Orgia dos loucos (1990), de Ungulani Ba Ka Khosa. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2022. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/mulemba/article/view/54520>. Acesso em: 23 set. 2024.
- GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- MENDONÇA, L. F. Conservação da arquitetura e do ambiente urbano modernos em contexto pós-colonial: a baixa de Maputo. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, v. 24, n. 43, p. 108-124, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/118501>. Acesso em: 12 set. 2024.
- NOA, F. **Trilhos e margens na literatura moçambicana**. [S. l.: s. n.], 2024. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br>. Acesso em: 23 set. 2024.
- RIBEIRO, A. L. S. Da dor à insólita loucura: ‘A morte inesperada’, de Ungulani Ba Ka Khosa. **ERAS**, [s. l.], v. 4, n. 1, 2022. Disponível em: <https://eras.mundis.pt/index.php/eras/article/view/283>. Acesso em: 23 set. 2024.

José Lezama Lima e os mil platôs da era imaginária do Sul Global

Luis Eustáquio Soares

Antes de tudo este ensaio terá como eixo metodológico as seguintes categorias, em interlocução com os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari: plano de consistência, *corpo sem órgãos* (CsO), desterritorialização, *platôs* e *ritornelo*. Nos três primeiros casos, o livro a ser adotado é o volume III de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1996, edição brasileira); no terceiro à própria obra no conjunto, focando na sugestão do múltiplo rizomático do título “Mil platôs”; o último conceito, o de *ritornelo*, tem, por sua vez, como referência o volume IV (1996, também edição brasileira). Para fins de clareza, realizarei em seguida uma interface comparativa entre o conceito de plano de consistência com o de materialismo histórico, especificando as semelhanças e as diferenças, ao mesmo tempo que em processo apresento os demais conceitos.

Sob o ponto de vista das convergências, materialismo histórico e plano de consistência são o que preexiste coexistindo com tudo que existe, como uma mesa-platô, esse espaço liso, e sobre ela um jarro

de flor, um livro, uma caneta; ou como uma praça-platô com as árvores, o jardim, as pessoas, uma criança brincando; como a realidade das formações econômico-sociais, com suas relações sociais de produção, seus fetiches da mercadoria tomando todo os tempos e espaços, como no capitalismo; como o planeta Terra e seus mil platôs infinitésimos na sua infinita diversidade movente, fluxos de refluxos de fluxos subatômicos, moleculares, corporais, enxameando e sendo enxameado por devires bacterianos, fúngicos, viróticos, parasitários, interagindo com a flora com a fauna no metabolismo natureza e sociedade, dialeticamente na unidade da contradição que devêm qualidades de quantidades, a partir da negação da negação, projetando alteridades, outra de outro de outra de outro; estando, sendo.

No segundo caso, nas diferenças, o plano de consistência se define como potencialidades de infinitos (sempre de finitudes) devires, rizomas sem origem e fim, o que não ocorre com o materialismo histórico por ser constituído de organismos institucionais ou formações econômico-sociais como as sociedades de relações escravistas de produção greco-romanas; as de relações feudais, seguidas pela mercantil-colonialista escravista, acumulando capital primitivo para o capital industrial, até chegar à fase imperialista, em que o capitalismo é todo o passado despótico, agitando e agitando-se pelas infinitas formas-mercadoria no interior de uma estrutura mercantilista fetichista.

Entretanto, é pela diferença que ambos se entrecruzam na unidade da contradição, projetando devires, porque está no horizonte do materialismo histórico se tornar um plano de consistência com a produção da civilização comunista, sem Estado, sem organismos, traduzidos aqui como instituições hierarquizadas e hierarquizantes típicas de uma sociedade dividida por classes antagônicas. O materialismo histórico, assim, perspectiva a sociedade sem classes, mas não o faz como ato de magia, razão por que não nega os organismos; disputa-os a partir do prisma dos oprimidos se desoprimindo pela guerra de classes.

Considerando o conceito de Corpo sem órgãos (CsO), outra diferença emerge: a categoria de plano de consistência de Deleuze e Guattari é *a priori* pensada como uma constelação de Corpos sem Órgãos anarquistas, ao passo que o materialismo histórico se constitui como CsO *a posteriori*, como processo, como, numa palavra, política, o que significa: decisão que se coletiva pela potência da igualdade entre tudo que há, com o protagonismo da classe trabalhadora, argumento que será sustentando tendo em vista o seguinte trecho do terceiro volume de *Mil platôs*: “Artaud declara guerra aos órgãos: *Para acabar com o julgamento de Deus*” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 10)”. Em seguida, ainda sobre o CsO escreveram: “Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda o nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11).

“Para acabar com o juízo de Deus” é o título de texto de Artaud de 1947 que define em si o conceito de CsO: é sem juízo de Deus, logo sem soberano, logo sem vida nua, logo sem “eu”, origem de todos os organismos; é, pois, o CsO, horizontalidade experimentada em quaisquer perspectivas, seja na vertical, seja na transversal, sem hierarquizar sociedade e natureza por meio de organismos agenciados por juízos de D“eus”. Diversamente, o materialismo histórico marxiano (porque a história tem sido a história das lutas de classes) não cancela *a priori* juízo de Deus no padrão, no fetichismo da mercadoria, no burocrata a serviço da ordem existente, na ideologia dominante, na aristocracia imperialista; e não cancela porque os “juízos de Deus” se manifestam materialmente na simples existência fática de opressores e oprimidos; e a única forma de desorganizá-la é pela união destes contra os primeiros.

O plano de consistência é CsOs com a potência horizontal e experimental de autocriação desterritorializante, residindo nesse aspecto a importância da experimentação, em substituição anarquista à interpretação, como assinalaram Deleuze e Guattari. O materialismo histórico é ação e interpretação das territorializações ou organismos

existentes, partindo do princípio de que “na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado do desenvolvimento das forças produtivas” (MARX, 2008, p. 47).

As relações sociais de produção imanentes e territorializadas são o materialismo histórico, em processo. O plano de consistência se fixa na desterritorialização e por meio desta nas conexões e campos de passagem entre os ritornelos, que são, em diálogo com volume 4 de *Mil platôs*:

i) o clássico, em que “o conteúdo propriamente musical, o bloco de conteúdo próprio à música (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 87) interage com as forças do caos, formando no processo a dimensão clássica na linguagem, na casa, na civilização e na própria figura humana, concebida como alteridade que se constitui pela sociedade que produz e pela qual é produzido;

ii) o romântico, em que os fluxos singulares da repetição musical interagem com as forças da Terra, natureza e sociedade, reconfigurando os caminhos e descaminhos dos povos, classes sociais, etnias, gêneros, estilos de vida, dos corpos terráqueos;

iii) o moderno, a partir do qual passam estar em jogo as forças do cosmos, retomadas em interação com as forças da Terra e do caos, produzindo enxames de *quanta* cosmológicos, atuando nos infinitésimos e desdobráveis seres terráqueos.

O plano de consistência, como máquina abstrata, constitui-se a partir de três configurações desterritorializantes: o caos, as forças da Terra, as intensidades e devires cosmológicos, territorializando-se no clássico, para o primeiro caso, que, por sua vez, se desterritorializa por meio das forças da Terra, para reterritorializar-se no povo, na pátria, nos corpos e identidades terráqueas, desterritorializados pelos *quanta* de cosmos. Mais que se excluírem, o materialismo histórico e o plano de consistência se suplementam da seguinte maneira: o primeiro propõe destronar os juízos de D“eus”, sob a forma de

poderes constituídos, que tomam para si o ritornelo clássico (a oligarquia escravocrata greco-romana), o ritornelo romântico (a oligarquia eurocêntrica da fase colonialista, capitalista e interimperialista) e o ritornelo moderno (capturado pelo EUA, país que ainda domina o sistema de tecnologia de capturas das forças cosmológicas, por exemplo, por meio do monopólio dos satélites, tecnologia moderna de agenciamento das intensidades cosmológicas e também, na interface *in/out*, tendo em vista o agenciamento de fluxos moleculares capturados pela Big Tech e conglomerados como *Facebook*, *X*, *Amazon*. O segundo, por sua vez, precede ao juízo de D“eus” porque, independentemente de o que se faça com clássico, com o romântico e o moderno, em termos de poderes que os monopolizam, impondo o juízo de “eus”, ainda assim o campo de consistência persistirá porque é o fora cosmológico atuando na Terra.

Por fim, este começo: o plano de consistência é uma abstração filosófica de uma imanência sem juízo de Deus e, assim, de alteridades, logo devires outro, outra, em autocriação indefinida. O materialismo histórico, porque territorializa, fixa-se na economia política das identidades posicionadas nas relações sociais de produção (as do capital e as do trabalho), com vistas à constituição, pela guerra de classes, de uma sociedade de alteridades.

E o que são as alteridades? Sob o ponto de vista do plano de consistência *apriorístico* e anárquico são seus devires, rizomas, corpos sem órgãos. Sob o prisma do materialismo histórico, alteridade é o outro em face de um padrão imposto por organismos. É a outra em relação às identidades que se fixam pelos juízos de D“eus”. E porque não há *a priori*, para o materialismo histórico, na sociedade do capital, a alteridade é o trabalho, a classe trabalhadora, essa outra explorada e superexplorada pelos sistemas de identidade sobredeterminado pelo juízo do “eu”, que, no capitalismo, traduz-se como proprietários privados dos meios de produção.

E como no capitalismo, sobretudo em sua fase imperialista, a realidade sócio-histórica é marcada por estratificações (ou organismos)

de gênero, étnicas, epistemológicas, há nele, na negação da negação, alteridades negras, orientais, indígenas... em face do padrão *brancocêntrico* ocidental, assim como alteridades de gênero tendo em vista o padrão patriarcal do Ocidente; alteridades epistemológicas, e assim por diante. São alteridades que se acumulam como diversidades de perfis pertencentes à classe trabalhadora, a alteridade de referência ou a alteridade das alteridades.

Do plano de consistência do sistema poético do mundo de José Lezama Lima

O poeta, escritor e ensaísta cubano José Lezama Lima nasceu em Havana em 1910 e morreu na mesma cidade em 1976. Viveu todo o período conturbado de golpes de Estado estadunidenses das primeiras décadas do passado século, até culminar com a Revolução Cubana de 1959, que encerrou o longo período do preferido de Tio Sam, Fulgencio Batista, ditador que desgovernou a ilha de 1940 a 1944 e depois de 1952 a 1959, transformando-a num país dos cassinos, da prostituição e de mansões apropriadas por verdadeiros mafiosos norte-americanos no geral envolvidos com narcotráfico e com o submundo de crimes típicos do *lumpensinato*, efeito fatal da captura do plano consistência moderno realizada por EUA, com sua escória social de gangsteres, de fascistas, de nazistas, de sexistas... que significam na prática o resultado da colonização/dominação do ritornelo romântico pelo moderno estadunidense.

O poeta cubano foi o criador do sistema poético do mundo sem o conhecimento do qual não é possível compreender sua hermética produção lírica, prosa e ensaio, como *Muerte de Narciso* (1937), *Enemigo Rumor* (1941), *Aventuras sigilosas* (1945), *La fijeza* (1949), *Dador* (1960) e *Fragmentos a su imán* (1977), considerando a produção poética; e *Conocimiento de salvación* (1939), *Sierpe de Don Luis de Góngora* (1951), *La expresión americana* (1957), *Las imágenes posibles* (1948), *Introducción*

a un sistema poético (1960), *Introducción a los vasos órficos, Confluencias* (1968), apresentando a sua ensaística; além de ficção, sobretudo tendo em vista os romances *Paradiso* (1966) e *Oppiano Licario* (1977).

Este ensaio propõe uma análise do sistema poético do mundo de José Lezama Lima em interface com os conceitos de campo de consistência, CsO, desterritorialização “mil platôs” e os três ritornelos (clássico, romântico, moderno) desenvolvidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari, considerando: i) uma definição histórico-materialista do Sul Global em interlocução com a categoria de era imaginária de José Lezama Lima; ii) uma arqueologia do futuro do plano de consistência de alteridades de uma humanidade sem organismos, tendo como referência os poemas “Aislada opera” do livro *Enemigo Rumor* (1941) e “Retroceder”. do livro *Fragmentos a su imán* (1977); 3) a perspetivação de um campo de imanência de alteridades sem Juízo de Deus a ser interpretado como a era imaginária do Sul Global

A era imaginária do Sul Global

Em “A partir de la poesía” (1970), o poeta cubano definiu as eras imaginárias da seguinte forma “[...] são metáforas viventes, milênios estranhamente unitivos, imensas redes ou contrapontos culturais⁵⁷” (LIMA, 1970, p. 39), dividindo-as em cinco: a primeira é a filogeneratriz, que compreende “el estudio de las tribus misteriosas de los tiempos más remotos, tales como los idumeos, los escitas y los chichimecas [...] en las cuales el tiempo se borra, de su costado empieza a crecer un árbol, de sus ramas se desprende la nueva creatura⁵⁸” (LIMA, 1970, p. 46-47);

57 [...]metáforas viventes,lim-eio sestranhamente unitivos, imensas redes ou contrapontos culturais o poeta metáforas vivas, fronteras extrañamente unitivas, redes inmensas o cotrapuntos culturales (LIMA, 1970, p. 39).

58 “o estudo das tribos misteriosas dos tempos mais remotos, como os idumeus, os citas e os chichimecas [...] em que o tempo se apaga e a partir daí uma

a segunda é a da fabulação tanática da cultura egípcia, a partir da qual “Las pirámides como penetración en el desierto, para que los gigantes del Egipto prehistórico vayan entrando en la meditación sobre la muerte”⁵⁹ (LIMA, 1970, p. 47), pois, o Egito, “es el único país del mundo que en la prehistoria ofrece una plenitud religiosa y expresiva”⁶⁰ (LIMA, 1970, p. 47); a terceira é a do mundo órfico e etrusco, era em que a fabulação órfica “Conoce su destino y lo cumple, aún en la muerte”⁶¹ (LIMA, 1970, p. 47); a quarta é a dos reis como metáfora de seu povo, no Ocidente e no Oriente; a quinta: “a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí”⁶² (LIMA, 1970, p. 49).

A filogeneratriz e a cultura tanática egípcia podem ser analisadas, em termos deste ensaio, como as que dizem respeito ao ritornelo clássico, pois retomam e remodelam, em forma de refrões lírico-culturais, dois ritmos caóticos: i) o da relação humano e natureza, referenciada nas tribos nômades, como as dos indúteus, dos escitas e dos chichimecas, remetendo, assim, à formação dos povos da Terra e à constituição de processos civilizatórios no intervalo entre humano e não humano, tendo em vista o metabolismo entre natureza e sociedade e a potência ascendente da constituição do animal humano, humanizando-se, o que significa, tornando-se clássico; ii) o relativo ao retorno como eco do ritmo da cultura tanática egípcia, remetendo

árvore começa a crescer de seu lado, de seus galhos esboçando a nova criatura” (LIMA, 1970, 46-47, tradução nossa).

59 “As pirâmides como penetração no deserto, para que os gigantes do Egito pré-histórico incorporem a meditação da morte” (LIMA, 1970, p. 47, tradução nossa).

60 “O Egito é o único país do mundo que na pré-história constituiu uma plenitude religiosa e expressiva” (LIMA, 1970, p. 47, tradução nossa).

61 “conhece seu destino e o cumpre mesmo diante da morte” (LIMA, 1970, p. 47, tradução nossa).

62 “à qual vou aludir é a possibilidade infinita que significou a presença de José Martí” (LIMA, 1970, p. 49, tradução nossa).

à interface entre o caos da morte e a afirmação da vida, pressupondo um culto ao passado como forma de dar consistência à duração do tempo, por exemplo como reverência à acumulação cultural lastreada no processo civilizatório legado dos antepassados, concebidos como devires de alteridades idas, sendo.

A terceira era imaginária, a do culto órfico, e a quarta, a dos reis como metáforas de seus povos, retomando as duas eras imaginárias anteriores, logo a clássica, dizem respeito ao ritornelo romântico, tendo em vista: i) no caso da primeira, o enfrentamento do CsO da morte, a fim de evitar que o organismo vivo se deixe dominar por forças despóticas que usam a ameaça da morte (e a efetividade do sacrifício), a fim de constituir organismos de dominação dos povos, como os das relações escravistas, feudais e capitalistas de produção; ii) a quarta, bem mais que uma submissão dos povos a um rei, remete à relação entre plano de consistência e o que é possível designar como plano de transcendência.

É preciso, entretanto, explicar melhor. Como os poetas brasileiros Murilo Mendes e Jorge de Lima, José Lezama Lima tinha uma formação cultural católico-ibérica baseada no ritornelo romântico de um Cristo órfico que conhecia o seu destino e ainda assim o cumpriu, pela morte, no sacrifício do organismo individual em perspectiva de projeção do CsO coletivo. O aspecto órfico-romântico do sistema poético do mundo lezâmico se relaciona à imagem de um Deus caído, infinito, sendo finito como imortal, sendo mortal como transcendente, destituindo a polaridade ou dicotomia entre laicidade e religião, ou o profano em face da dimensão sagrada da vida. Com efeito, não há imagem romântica (ritornelo) mais intensa que a terrenidade divina, que também pode ser traduzida como afirmação do plano de consistência; imagem em si laica, secular.

A propósito, o pressuposto em pauta é: i) uma imanência (ou plano de consistência, ou materialismo histórico) sem transcendência se constitui como rendição à finitude individual e também à morte coletiva; ii) a dimensão da transcendência (e a do sagrado,

a religiosa) diz respeito sobretudo ao estatuto do ritornelo clássico, com seu trabalho rítmico perante o caos, trabalho em que o humano se humaniza ao fazer-se no âmbito da cultura, da civilização. A era imaginária romântica dos reis como metáfora de seus súditos, por paradoxal que pareça, não significa um elogio à submissão, mas sim uma reverência à imagem do sagrado centralizada na figura do rei, o que remete ao ritornelo moderno e ao seguinte fragmento citado: “la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí”⁶³ (LIMA, 1970, p. 49).

O poeta cubano José Martí é o ícone da luta pela independência de Cuba em relação ao colonialismo espanhol. Tornou-se, no sistema poético do mundo lezâmico, a cifra do ritornelo moderno, compreendida como “possibilidade infinita” perante o caos das forças rítmicas do cosmos na era moderna do imperialismo, que assim se traduz: potência ascendente do trabalho infinito da independência nacional; o traço mais importante do ritornelo moderno, no interior do materialismo histórico e considerando a fase imperialista do capital, que tem como força despótica precisamente a interdição da soberania dos povos, sobretudo os povos do Sul Global.

Por meio do culto órfico do enfrentamento da morte e da metáfora do transcendente associada aos reais, o ritornelo romântico torna-se moderno das seguintes maneiras:

i) o plano de consistência da independência nacional perante o caos das forças do cosmos pode ser analisado como infinita e transcendente possibilidade do retorno ao ritornelo clássico ampliado e, assim, concebido como mil platôs de cultura civilizatória planetária, com o platô-Terra assinalando cosmologicamente o CsOs de uma humanidade livre dos cultivadores da morte individual e coletiva, com seus regimes despóticos de relações escravistas de produção, feudais, capitalistas, sob o signo da era do caos absoluto;

63 “à qual vou aludir é a possibilidade infinita que significou a presença de José Martí” (LIMA, 1970, p. 49, tradução nossa).

ii) com o plano de consistência do platô-Terra sobredeterminado por forças cosmológicas imperialistas e muito especialmente as do imperialismo norte-americano, com suas guerras também infinitas contra a infinitude potencialmente coletiva impulsionalada pelas forças igualmente infinita do cosmos; e das vidas.

A quinta era imaginária, incorporando as demais, é, assim, a do Sul Global, que está desafiado a conhecer o seu destino cosmológico anti-imperialista e cumpri-lo para além da morte individual, a fim tomar para si, para os povos, a potência infinita da era do rítornelo moderno, com seu plano de consistência transcendentalmente terráqueo, cosmologias de alteridades sem referência a um padrão identitário/autoritário.

O sistema poético do mundo como plano de consistência transcendental da quinta era imaginária da Maioria Global

Na natureza e na sociedade há a alteridade e há a identidade. Não são antagônicas. Cruzam sentidos e intercambiam formas e processos, dialeticamente. A primeira é movimento, vir-a-ser, porvir; a segunda é ponto de parada, âncora no ser que pende no plano de consistência em que tudo se move e se agita, produzindo conexões de devires que se desatam sem cessar. A primeira devém, é movimento, abertura do ser; a segunda é devir-sido, o pouso da borboleta na folha, o vento nos galhos da árvore; tudo que é e pode ser designado no interior das políticas existenciais molares: pedra, Maria, rosa, livro, verde. A primeira é metamorfose; é tudo que deixa de ser, trabalho comum, a prática nos seres se refazendo.

Ser hétero, ser homoafetivo, ser negro, ser índio, japonês, cubano, brasileiro, em si, é identidade, mas também deixa de ser por meio dos devires outras e outros. Nada é fixo e uma identidade como presença a si é metafísica, é antirrealidade, é impossível; nada é; tem

sido e se faz deixando de ser o que fora. Essa profusão de possibilidades que habita os seres, no interior das sociedades divididas em classes antagônicas, representa um imenso perigo para os opressores. A fábula bíblica de Caim, condenado a circular pelo mundo com uma marca na testa por ter matado o irmão é juízo de D"eus": identidade, para ser redundante, identificada. E o que representa perigo para os opressores? Sim, a alteridade, esse devir outra, outro. O juízo de D"eus" há que se instalar aí, traçar um "x" no rosto da alteridade, marcá-la, e torná-la identificável.

Na história do Ocidente, ao menos desde as práticas de penitência do cristianismo medieval, em diálogo com Michel Foucault (p. 105) de *História da sexualidade*: vontade de saber, o dispositivo da confissão se tornou uma poderosa prática de repressão, vigia e controle de alteridades, como assinalou o filósofo francês no seguinte fragmento da obra citada: "confissão, garantia de *status*, de valor e de identidade atribuído a alguém por ou outrem, passou-se à confissão como reconhecimento, por alguém, de suas próprias ações ou pensamentos" (FOUCAULT, p. 57), levando à constituição do sujeito ocidental a partir de uma identidade confidente (eu sou).

Na relação entre saber e poder, a confissão de si significa a rigor confessar-se segundo as coordenadas do poder constituído. Nem tudo, assim, é confessável e o que se confessa está em conformidade com o juízo de D"eus" de cada período histórico. Na era do sistema de poder europeu, em última instância, o que se confessava, como norma, era: "Sou um 'hétero homem branco europeu de perfil aristocrático", condenando como não normal e inferior tudo o mais, sobretudo as alteridades da classe trabalhadora, com ênfase nas de gênero e nas étnicas do Sul Global/Maioria Global. Por sua vez, no período de hegemonia norte-americana, o organismo confessional assim se constitui, como juízo de D"eus": "Eu sou uma identidade da indústria cultural de EUA", ocultando, excluindo, caluniando, criminalizando as alteridades laborais da Maioria Global, sobretudo as que se afirmam como porvir no âmbito das identidades nacionais, ressaltando que

existe uma diferença substantiva entre uma identidade fascista, de caráter pseudonacionalista, e uma identidade nacional que se constitui por meio da luta pela conquista da independência política, econômica, cultural de seu país de origem, sobretudo tendo em vista o materialismo histórico dos países do Sul Global/Maioria Global; países, sem exceção, marcados pela história da sabotagem permanente de suas respectivas soberanias, levadas a cabo pelas potências coloniais, capitalistas e imperialistas do Ocidente, incluindo, sempre, os EUA, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial.

A identidade fascista representa o juízo de D“eus” da era do capital monopólico, do imperialismo euro-norte-americano. É uma farsa irracionalista e racista engendrada para inviabilizar a potência ascendente da identidade nacional soberana, que é antes de tudo alteridade nacional; o direito inalienável a se fazer como outra e outro, sendo brasileira, cubana, chinesa, sul-africana; sendo Maioria Global, devir povos sobretudo da quinta era imaginária, a da potência infinita do ritornelo moderno da, para usar um neologismo, *interindependência* nacional dos povos, uma vez que não há possibilidade de independência separada, sendo indispensável a prática conjunta, no mesmo plano de consistência soberano, de devires independentistas dos povos.

É no interior desse contexto histórico-materialista que o sistema poético do mundo de José Lezama Lima foi se articulando, tomando forma como quinta era imaginária da independência da Maioria Global, afirmando-se como alteridade que não se confessa, porque perspectiva corpos sem órgãos das cinco eras imaginárias dos povos da Maioria Global, sem organismos identitários, sem confissão segundo os juízos de D“eus” do sistema de dominação euro-norte-americano. O hermetismo de seus ensaios, narrativas de ficção e sobretudo obras poéticas pode ser compreendido tendo em vista os seguintes versos do poema “Ópera aislada” , de *Enemigo rumor*: “Por que colocar as mãos no lago se há feridas de mármore/ se há anos que

se estendem como a morte do marfim nos pianos⁶⁴ (LEZAMA, 1991, p. 58). Se o poema pode ser definido como uma alteridade subjetiva, interpreto os versos citados como CSO de alteridades, sem ponto de parada, “para qué poner las manos en lo estanque”, afirmando o porvir operístico do ritornelo órfico-clássico de dois platôs: o platô-lago (estanque) e o platô-mármore que “acordam cantando/ como crianças profusas que voam através das memórias⁶⁵” (LEZAMA, 1991, p. 58), isto é, como crianças que acordam voando nos “milênios estranhamente unitivos das imensas redes ou contrapontos culturais⁶⁶” (LIMA, 1970, p. 39), que são o fazer-se humano no humano sem organismos nas eras imaginárias de uma só e múltipla civilização, sem impérios, sem imperialismo.

O poema “Ópera aislada”, assim o interpreto (afirmando o materialismo histórico), é CsO de uma alteridade que se isola, articula autonomia para se constituir como linhas de fuga relativamente aos “inimigos rumores” advindos da onipresença dos juízos de D”eus” euro-norte-americanos. Essa é a razão do hermetismo do sistema poético do mundo lezâmico. Fazer-se de modo “aislado”, distancian-do-se das identidades constituídas. A escolha do segundo poema, “Retroceder”, do livro *Fragmentos a su imán* publicado trinta e seis anos após, não foi casual. A obra, pelo título, diz-se: os fragmentos, isto é, as alteridades operísticas isoladas (aisladas) produzem (a sus, os seus) imãs ou mesmo são seus imãs, são devires imãs, isto é, alteridades que se conectam, razão por que “Retrocedemos, mas as videiras se entreabrem/ e surgem os olhos que enchem o espaço/ de um raio

64 “Para qué poner las manos en el estanque si existen las heridas de mármol/ si existen los años que se tienden como el morir del marfil en los pianos” (LEZAMA, 1991, p. 58).

65 “amanecen cantando/ como niños profusos que vuelan por los recuerdos” (LEZAMA, 1991, p. 58).

66 [...]metáforas viventes,lim-eio seestranhamente unitivos, imensas redes ou contrapontos culturais o poeta metáforas vivas, fronteras extrañhamente unitivas, redes inmensas o cotrapuntos culturales (LIMA, 1970, p. 39).

ígneo, enquanto a outra metade solar,/ as camisetas com seus hinos de tesouras e bolinhas/ vão deixando cair uma gota sobre a flor decapitada./Retrocedemos para guardar essa gota./ Retrocedemos para guardar a camiseta⁶⁷ (LEZAMA, 1991, p. 435).

Retroceder como um retorno às origens sem origem do ritornelo clássico, ao fazer-se humano no humano; fazer-se que tem estado há milênios sistematicamente decapitado na sua flor. Retroceder para guardar a gota-devir-flor que perspectiva o plano de consistência do futuro impedido. Retroceder às eras imaginárias das alteridades dos ritornelos clássico e romântico, aos cantos líricos que remodelam humanamente o caos e as forças da Terra. Retroceder para que os mil platôs do plano de consistência dos povos esquadrejados por organismos despóticos se proliferem como linhas de fuga a partir dos fragmentos de seus respectivos ímãs, conectando o platô-Terra à infinita dignidade da independência dos povos da Maioria Global. Retroceder à arqueologia do futuro do platô-cosmos, quando o passado e o futuro se imanentizarão, tornando o materialismo histórico o espaço liso do plano de consistência dos povos transcendentemente terráqueos.

Referências

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 1.

67 “Retrocedemos, pero las lianas se entreabren/ y surgen los ojos que llenan el espacio/de una raya ígnea, mientras la otra mitad solar,/las camisetas con sus himnos de tijeras van y lunares/ van dejando caer una gota sobre la flor decapitada./Retrocedemos para guardar esa gota./ Retrocedemos para guardar la camiseta” LEZAMA, 1991, p. 435).

- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 2.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 3.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 4.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 5.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: vontade de saber. Tradução de Maria Teresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- JAMESON, F. **Modernidade singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Tradução de Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- LIMA, J. de. **Obras completas**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.
- LIMA, J. L. A partir de la poesía. *In*: LIMA, J. L. **La cantidad hechizada**. La Habana: Uneac, 1970. p. 31-54.
- LIMA, J. L. **Poesía completa**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1991.
- LIMA, J. L. Preludio a las eras imaginarias. *In*: LIMA, J. L. **La cantidad hechizada**. La Habana: Contemporáneos, 1970.
- MARX, K. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução de Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- SOARES, L. E. **José Lezama Lima**: anacronia, lepra, barroco e utopia. Vitória: Edufes, 2007.

Sobre os autores e as autoras

Késia Gomes da Silva

Graduada em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Espírito Santo (2018). Atualmente é mestranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na mesma universidade, com bolsa Fapes. Igualmente, é integrante discente do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples). Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando, principalmente, nos seguintes temas: Literatura Capixaba – revista Vida Capichaba, mulher, humor literário brasileiro (1920).

Thalita de Oliveira Simões Banhos

Mestranda e graduada em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Desenvolve pesquisa sobre a estética político-literária da linguagem na obra de Graciliano Ramos, com foco em sua produção epistolar, com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Desde 2023 integra o grupo de pesquisa Crítica e Experiência Estética (Ufes) participando da organização de livros e eventos que confluem literatura, filosofia e política.

Sinval Paulino

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (2004) e bacharel em Comunicação Social-Jornalismo pela Universidade Federal do Espírito Santo (1988). É integrante do Núcleo de Estudos Literários e Culturais (Nelic), da UFSC. Trabalha no cargo público de jornalista de hospital universitário vinculado à Empresa Brasileira de Serviços Hospitalares, com atuação no Hospital Universitário Professor Polydoro Ernani de São Thiago, vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina e, atualmente, está lotado no mesmo cargo no Hospital Universitário Cassiano Antonio Moraes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Fábio Henrique de Araújo Santos

Graduado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais em 2004. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Universidade Cândido Mendes em 2014. Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários pela Ufes (Universidade Federal do Espírito Santo), em 2017. Doutor em Letras, área de concentração Estudos Literários pela Ufes em 2023. Docente de Português e Literatura no Ensino Médio pela Fundação de Ensino de Contagem, em 2005. Docente de Português e Literatura do Ensino Fundamental e Médio na Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais, de 2006 até 2014. Docente no IFMG (Instituto Federal de Minas Gerais), Campus Ribeirão das Neves, desempenhando funções nas áreas de ensino, pesquisa e extensão de 2014 até o momento atual.

Délio Freire

Mestre em Comunicação e Territorialidades (Ufes) [2017-2019]; especialista em Estudos Literários (Ufes) [2006-2007]; bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo (Ufes) [1996-2000]. Instituição em que trabalha: Audiovisual e Cultura. Principal

publicação: artigo “A desconstrução dos mitos sobre o audiovisual”, presente no livro *TV escola: trajetória, reflexões e vivências no Espírito Santo*, organizado por Juçara Luzia Leite e Moema Martins Rebouças e lançado pela Gráfica Santo Antônio em 2005.

Jiego Balduino Fernandes Ribeiro

Cursa estágio de pós-doutorado (desde agosto de 2023), é doutor em Letras (Ufes) [2013-2017]; mestre em Letras (Ufes); especialista em Estudos Literários (Ufes) [2006-2007]; graduado em Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa (Ufes) [2000-2005]. Instituição em que trabalha: Instituto Federal Fluminense (IFF). Principais publicações: livro *Máquinas fantasmas na escritura: a modernidade em Pedro Kilkerri* (Edufes, 2015) e artigo “O cu rutilante: entre o sentido e o esquizofrênico em *A obscena senhora D*” (Revista Contexto, v. 18, p. 115-130, 2010).

Luis Eustáquio Soares

Professor titular do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Ufes; pesquisador PQ, nos triênios 2015-2018 e 2019-2022. Realizou pós-doutorado na UFMG, USP e Universidade Federal Fluminense, tendo experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e da América Latina, enfocando principalmente os seguintes temas interconectados: o triunfo realismo e Guattari e sua transversalidade estética, alteridades/culturas/literaturas brasileiras e latino-americana, soberania dos povos, multipolaridade. É autor de *Jose Lezama Lima: anacronia, lepra barroco e utopia, Literatura, América Latina e política: abordagens transdisciplinares, A sociedade do controle integrado: Franz Kafka e Guimarães Rosa, O ultraimperialismo americano e a antropofagia matriarcal da literatura brasileira, Sete ensaios sobre imperialismos*, em coautoria com o escritor e jornalista colombiano Luis Carlos de Muñoz Sarmiento; e *As duas guerras frias e o complexo de Arcádia da literatura brasileira*. Autor de *Cor vadia*, livro de poemas, e *El evangelio según satanás*, romance.

