



Luis Fernando Gonçalves Balby

O Trágico em Charles Bukowski

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro

Abril de 2014



Luis Fernando Gonçalves Balby

O Trágico em Charles Bukowski

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio. Aprovada pela comissão examinadora abaixo assinada.

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Marília Rothier Cardoso

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Jorge Luiz Vasconcellos

Departamento de Artes e Estudos Culturais – UFF

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 04 de abril de 2014

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Luis Fernando Gonçalves Balby

Graduou-se em Relações Internacionais na UnB (Universidade de Brasília) em 2010. Atualmente sua pesquisa propõe uma interlocução entre a filosofia pós-estruturalista e autores da literatura norte-americana. Tem atuado na área de tradução em língua inglesa.

Ficha Catalográfica

Balby, Luis Fernando Gonçalves

O trágico em Charles Bukowski / Luis Fernando Gonçalves Balby ; orientador: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2014.

146 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2014.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Bukowski. 3. Trágico. 4. Nietzsche. 5. Deluze. 6. Força. 7. Corpo. 8. Vontade. 9. Paradoxo. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Taina.

Agradecimentos

À professora Ana Kiffer, minha orientadora;

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa que me foi concedida durante o curso de mestrado;

À Taina, minha companheira;

À minha mãe e ao meu irmão pelo total apoio durante os anos deste mestrado.

À Marília Rothier, Jorge Vasconcellos e Helena Martins pela disponibilidade e valorosas contribuições;

Aos amigos Pedro Penhavel, Pedro Lara de Arruda e Maria Helena Malta pela solidariedade, apoio e discussões;

A todos os professores do programa;

À Daniele de Oliveira Cruz e Francisca Ferreira de Oliveira, pela atenção e gentileza.

Resumo

Balby, Luis Fernando Gonçalves; Kiffer, Ana Paula Veiga. **O trágico em Charles Bukowski**. Rio de Janeiro: 2014. 146p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação pretende lançar luz sobre a escrita poética de Charles Bukowski pela relação por ela estabelecida com a filosofia trágica de Nietzsche lida, a sua vez, com o auxílio da obra “*Nietzsche e a filosofia*” de Deleuze. Tal aproximação entre a atividade do poeta e o pensamento dos filósofos sustenta-se nas referências comuns pelos conceitos de *força*, *corpo*, *vontade*, *potência* e *arte*. Sendo assim, a perspectiva de análise da dissertação afasta-se das noções de biográfico e auto ficcional normalmente atribuídas a Bukowski — de onde sua escrita é avaliada reativamente a partir das categorias da metáfora, da antítese e da representação — para, de um ponto de vista ativo e paradoxal, tomar sua poesia como sintoma e registro reais da vontade do artista, vontade pensada pelos desdobramentos das tensões força-corpo propostas por Nietzsche. Dos devires impostos por tal tensão de forças, a pesquisa acompanhará a metamorfose da arte de Bukowski como sintoma de um corpo ora engajado nas radicais vivências de um niilismo que afirma a negação, ora manifestando-se pela dupla afirmação de Dionísio: a arte como potência da *diferença*, como poder de afirmar a afirmação.

Palavras-chave

Bukowski; trágico; Nietzsche; Deleuze; força; corpo; vontade; paradoxo; afirmação; negação.

Abstract

Balby, Luis Fernando Gonçalves; Kiffer, Ana Paula Veiga (Advisor). **The tragic in Charles Bukowski**. Rio de Janeiro: 2014. 146p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This dissertation aims to shed light over the poetic writing of Charles Bukowski through its relation with Nietzsche's tragic philosophy, which, in its turn, follows the guidance of Deleuze's "Nietzsche and Philosophy". This approach between the poet's activity and the philosophers' thought holds up based on the common references provided by the concepts of *force*, *body*, *will*, *power* and *art*. Thus, this dissertation's analytical perspective differs from the biographical and self-fictional notions normally assigned to Bukowski — where his writing is reactively assessed by the categories of metaphor, antithesis and representation — to depart from a both active and paradoxical point of view that takes his poetry as a concrete symptom of the artist's will, which is conceived by the developments of the force-body tensions proposed by Nietzsche. From the becomings imposed by such tension of forces, the research will follow the metamorphosis in the art of Bukowski as a symptom of a body at times engaged in the radical experiences of a nihilism that affirms the denial, sometimes manifesting Dionysus' double affirmation: art as a power of the difference, as the power that affirms the affirmation.

Keywords

Bukowski; tragic; Nietzsche; Deleuze; force; body; will; paradox; affirmation; denial.

Sumário

Introdução: a dramatização de uma vontade	16
1. O camelo, ou sobre a negação	25
1.1. O devir reativo	25
1.2. O eterno retorno	48
2. O leão, ou sobre a destruição ativa	63
2.1. A vontade de potência	63
2.2. A crítica	80
3. A criança, ou sobre a transvaloração	99
3.1. “ <i>Nós, artistas!</i> ”	99
3.2. O trágico	117
Conclusão	127
Referências bibliográficas	131
Anexo (poemas originais)	133

Epígrafe

Antes de iniciar esta apresentação, gostaria de agradecer à minha orientadora, a professora Ana Kiffer, aos membros da banca, o professor Jorge Vasconcellos da UFF, a professora Marília Rothier e a professora Helena Martins, professoras da casa. Gostaria de agradecer também aos amigos, colegas e família pelo apoio prestado ao desenvolvimento deste trabalho e a todos que o acompanharam ao longo desses dois anos de mestrado.

Considero este trabalho como que a conclusão de um percurso que se iniciou a mais ou menos quatro anos atrás, quando eu morava e trabalhava nos Estados Unidos, no estado do Colorado, uma região montanhosa e fria do país. O que havia me levado a fazer aquele intercâmbio foi o fato de que eu estava participando do processo de mestrado para ingressar em uma universidade na Índia e precisava fazer o máximo de dinheiro possível para pagar minha passagem e garantir a sobrevivência naquele país por alguns meses. E empenhado como eu estava nessa meta, eu topei jornadas de trabalho pesadas, tinha três empregos: de manhã era recepcionista de hotel, de noite era vendedor em uma loja de roupas e souvenirs e, nos meus “dias de folga”, lavava louças na cozinha de um restaurante japonês; eu trabalhava de segunda a segunda, de 14 a 16 horas todos os dias: dormia pouco, comia mal e sentia muito frio.

Reconheço que ao pintar este quadro agora, posso estar causando a impressão de alguém que se sentiu injustiçado ou explorado pelo peso e violência das circunstâncias. Mas de fato, ‘injustiça’ e ‘exploração’ não eram as palavras que resumiam o meu estado de espírito naquele período de dificuldades. A bem da verdade, eu me sentia extremamente bem, eu me sentia potente, eu me sentia capaz

— ainda que naquele momento eu não soubesse precisar a natureza desse estranho sentimento. Eu me levantava todos os dias tomado por uma certa alegria, tocado por uma sensação de luta, de guerra, algo que intuitivamente me remetia à sensação de um combatente sendo puxado para baixo pela vida, mas que, a despeito do peso do puxão, conseguia manter-se de pé, conseguia equilibrar-se na corda bamba e resistir.

Ao avaliar o peso daquela experiência para mim e o valor do aprendizado que dela eu tentava extrair, de imediato tornou-se evidente uma distinção entre a forma pela qual eu vivia no Brasil e o que se passava comigo nos Estados Unidos. Pois se era verdade que aqui eu *vivia*, e até em certo sentido confortavelmente, lá a verdade era outra, ali tratava-se antes de mais nada de *sobreviver*. E a sobrevivência, mesmo sendo ela de ordem agressiva, desestabilizadora, absolutamente física, corporal, ela me remetia paradoxalmente a um estado quase primitivo de vida, de potência. Pois como era possível que ali, aonde a vida se mostrava ao menos para mim mais escassa e difícil, precisamente ali eu me sentisse mais vivo? Intrigado por este paradoxo, do sofrimento que de alguma maneira chegava a ser sentido como alegria, fui parar em uma livraria em Denver. Percorri sem rumo algumas seções de filosofia e de literatura e a próxima coisa que me lembro é que eu estava com um livro de poemas de Bukowski em mãos. Li alguns poemas cujo título não me recordo, mas me lembro muito bem da impressão vertiginosa que aquelas palavras me causaram. Não eram nem de longe as palavras mais bonitas que eu já lera, ao contrário, elas eram simples e escassas, mas que em sua escassez, flutuando no branco da página, mostravam-se fortes e necessárias, secas e violentas, como um soco na cara, como uma lâmina afiada, eram sábias sem serem belas, tal qual a sensação de vida que eu ali experimentava: eram palavras *vivas* porque eram

palavras verdadeiras. Na última página do livro constavam algumas informações biográficas do autor e ao lê-las, sabendo que aquele escritor havia sido pobre e vivera a base de trabalhos braçais a maior parte de sua vida, eu soube também que estava diante de alguém que talvez entendesse e pudesse me trazer alguma resposta sobre esse poderoso ‘paradoxo da sobrevivência’. Com efeito, a impressão que Bukowski em mim provocou foi tão forte que decidi gastar uma parte de minhas economias inicialmente destinadas à viagem para a Índia comprando quase todos os livros do poeta, pois naquele momento eu soube que precisava viajar por outros caminhos: eu precisava de tempo para entender e deixar amadurecer aquela estranha sensação de alegria por estar vivo que, em meio ao cansaço, à fome e ao frio, dançava em mim.

Enfim, foi movido e intrigado por essa questão, que à época se apresentava sob outros contornos, que ingressei no mestrado. Mas ao longo do tempo foi preciso lapidá-la, aprimorá-la, colocá-la em diálogo com outros autores para que eu pudesse talvez encontrar o que estava inicialmente buscando. Por meio de tentativas e erros, percebi ainda no começo do mestrado que uma questão sozinha, ainda que seja uma questão fértil e interessante, pode não levar a lugar algum quando não se encontra para ela também a melhor forma de explorá-la. Assim posso dizer que, dos dois anos de mestrado, aproximadamente um ano e meio foram gastos exclusivamente para que eu tentasse resolver este outro problema que surgia, e que era tão grande quanto o meu problema inicial: estou falando da questão da forma, do método. A orientação da professora Ana Kiffer foi-me muito valiosa nesse sentido, pois sem que me oferecesse respostas fáceis ou caminhos já percorridos, incitava-me com pontos de interrogação, forçando-me a rasurar, a reescrever, a manter a inquietação de pé e buscar outras vias. Para o caso de Bukowski ficou claro que essa questão da

forma era ainda mais delicada, pois trata-se de um artista que, como se sabe, criava com os pés no limite da escrita auto ficcional, que trabalhava no lugar de máxima tensão entre vida e obra. O que me levou ao seguinte ponto: como poderia eu mesmo falar do artista sem falar do autor? Por quais caminhos eu deveria seguir se desejasse escapar da armadilha ao recurso empobrecedor de ‘psicologizar’ uma obra de arte? Por outras palavras, de que maneira eu deveria proceder se desejasse — e eu o desejei — falar da escrita poética de Charles Bukowski sem apaziguá-la, sem esmiúça-la ao ponto do tédio, da pobreza e das respostas, sem força-la a falar de verdades e de sentidos ou seja, preservando aquilo que efetivamente identifiquei como sendo o ‘núcleo duro’ de sua criação: uma tensão de forças sempre presente? Assim, Bukowski exigiu de mim que eu me afastasse da perspectiva de um ‘solucionador’ de problemas, de um pacificador, e me colocasse no ponto de vista de quem encontra pensamento no que não tem forma ou solução, no que não tem parada, no que é sempre colocado em movimento por essa tensão de forças, ou seja, forçou-me a encontrar a *perspectiva de um devir*. Com o perdão da simplicidade da metáfora, creio que aos poucos cheguei à conclusão de que para falar das trevas era preciso que eu mesmo me habituasse a enxergar no escuro, era preciso que eu abandonasse as distâncias seguras e precavidas de um ‘conhecedor’ e me colocasse eu mesmo em risco como um ‘tropeçador’, que para caminhar precisa não tanto da luz de uma consciência iluminada por verdades, quanto de um pouco de força nas pernas, de alguém que precisa de um corpo. Com isso procuro esclarecer que o pensamento que desenvolvo nestas páginas que se seguem não deve ser tomado pelo peso de uma verdade localizada como trunfo final de um método exegético irrefutável, já que o que proponho é tão somente uma reflexão que tire Bukowski dos lugares comuns a ele associados e lhe coloque em diálogo com outros corpos

que, como ele, encontraram para a arte um sentido para além do plano intelecto-reflexivo e a propuseram como um caminho de saúde aos corpos enfraquecidos pela doença do ódio e do rancor, como um caminho de potência alegre e criativa, como uma afirmação.

Foi precisamente sobre este ponto que o diálogo com a filosofia de Nietzsche pareceu-me absolutamente necessário. A literatura de Bukowski em grande medida direciona-se como uma denúncia à “mentira e à fraqueza” de seus pares, os escritores, já que ele partia de um outro ponto de vista sobre a escrita, sustentado que para ele escrever não era matéria de intelecção, mas de corpo. Ele nos diz em um de seus poemas “tenho uma honestidade interior/ nascida de putas e hospitais/ que não me deixará fingir que sou/ algo que não sou.”¹, valendo-se portanto do ‘corpo’ como seu critério de ‘verdade’. Coisa semelhante nos diz Deleuze sobre a filosofia de Nietzsche: “a filosofia da vontade de Nietzsche só tem um princípio: tratar a palavra como atividade real” e que “um termo só quer dizer alguma coisa na medida em que aquele que o diz *quer* alguma coisa ao dizê-lo”. (Deleuze, 1976, p.36). Em outras palavras, Nietzsche considera um grande equívoco tratar a palavra de uma maneira desligada da vontade que a enunciou. A palavra parte para todos os casos de um corpo, e um corpo é sempre a expressão de uma vontade, de forma que a premissa metodológica que orientou minha dissertação foi a de assumir a poesia de Bukowski como sendo o registro da vontade e dos sintomas de seu corpo. Genealogicamente procedi por meio de um exercício de dramatização da vontade do poeta, recriei literária e livremente alguns espaços em branco para que eu pudesse me aproximar das forças em ação sobre o corpo do poeta, forças que sobretudo tentei situar em seu ato de criação.

¹ A word on the quick and modern poem-makers.

Assim, pareceu-me também oportuno destacar que dentre os vários traços comuns que aproximam Nietzsche de Bukowski, um dos mais significativos sem dúvida é a proposta de uma inversão radical dos valores da tradição filosófica em relação à dualidade contraditória corpo/intelecto. No cerne da filosofia de Nietzsche a constatação de que todo pensamento é fruto ou da condição de saúde ou da degenerescência de um corpo; em Bukowski esse mesmo movimento aparece por meio de uma escrita que não existiria senão pela contaminação de sua vontade junto ao tempo e ao espaço em que o poeta viveu. Ademais, tanto a filosofia de Nietzsche quanto a escrita de Bukowski estão atravessadas pela noção de um corpo múltiplo, corpo que só existe em função de uma tensão transitória de forças, corpo sempre em devir. Nesse sentido, tomei a questão da fome como exemplo para mostrar como uma mesma força operando sobre um corpo múltiplo poderia atuar de maneira reativa ou ativa, ou seja, a fome pensada pela perspectiva de um devir poderia enraizar-se em um dentro e configurar-se como ressentimento ou poderia, por um caminho totalmente inusitado, expressar-se externamente pela via da arte.

Ao longo desse processo de escrita pude igualmente perceber que havia um contundente elemento de avaliação e de crítica imanente na escrita de Bukowski, elemento este que levava-o não somente a dialogar com o conjunto de valores de seu tempo — quase sempre a partir de um ponto de vista negativo, agressivo e destrutivo — mas também à proposição de um outro conjunto de valores alternativos: os valores estéticos, os valores dos artistas que, novamente caminhando ao lado do pensamento de Nietzsche, afirmava-se pela via do sexo, da crueldade e da embriaguez.

Paralelamente ao exercício de escrita da dissertação, traduzi alguns poemas de Bukowski. Creio que decidi-me por essa tarefa por dois motivos: primeiro para

que, aproximando-me criativamente dos poemas, eu pudesse fazer uma triagem daqueles que eu julgasse mais relevantes para o desenvolvimento de minha pesquisa; segundo, porque julguei necessário me colocar também em alguma medida nas perspectivas da criação e da afirmação, quando afirmar é “avaliar, mas avaliar do ponto de vista de uma vontade que goza de sua própria diferença na vida em lugar de sofrer as dores que ela própria inspira a esta vida. Afirmer não é tomar a cargo, assumir o que é, mas liberar, descarregar aquilo que vive. Afirmer é tornar leve; não é carregar a vida sob o peso dos valores superiores, mas criar valores novos que sejam os da vida, que façam a vida leve e ativa. Só há criação propriamente dita à medida que, longe de separarmos a vida do que ela pode, servimo-nos do excedente para inventar novas formas de vida” (Deleuze, 1976, p.89), perspectiva essa que também Bukowski adotara em relação a seus escritores e que perpassa de maneira sutil e poderosa toda sua obra: um convite para que sejamos nós mesmos críticos e criadores de novos valores, ou, nas palavras de Nietzsche: “E o que vocês chamam de mundo, é preciso que comecem a cria-lo: sua razão, sua imaginação, sua vontade, seu amor devem tornar-se este mundo”.

Introdução: a dramatização de uma vontade

O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte
(Nietzsche)¹

Seria difícil falar sobre a fome sem que a afirmação dessa ideia como que nos arrastasse ao sentimento de nos aproximarmos de uma força poderosa, miseravelmente poderosa. E, no entanto, não avançaremos na ideia de que algo possa ser miseravelmente poderoso sem tecermos algum comentário que possa acalmar o incômodo sentido por quem aí talvez tenha percebido qualquer coisa de paradoxal. Dizemos paradoxo porque, à primeira vista, miséria e vigor não poderiam caminhar de mãos dadas numa mesma sentença, num mesmo conceito, sem que despertassem a atenção incômoda de olhares acostumados à ideia de que, por natureza, água e fogo não se misturam, assim como não se misturam vida e morte, de que o animal difere do humano, o homem da mulher, o bem do mal, de que uma coisa é o preto e coisa oposta é o branco e por aí vai. Sobre a qualidade desse olhar fixado nas oposições, parece-nos igualmente claro que não poderíamos apontá-la como se procedesse nem de um senso comum e tampouco de um vício de caráter, ou seja, como se se tratasse de uma forma de análise pautada em imoralidade ou ignorância, pois assim estaríamos nós mesmos incorrendo em certa leviandade.

Leviandade já que, de início, senso comum não poderia ser, sobretudo se levarmos em conta que a disposição por distinguir os fenômenos humanos a partir de um traço rígido que delimita oposições não advém de mentes menos ilustradas, por assim dizer, tampouco nasce de concepções apressadas oriundas das mesas de bar. Ao contrário, a dialética, forma de avaliar pela via dos extremos e das oposições, é um meio de proceder consagrado e legitimamente filosófico pelo qual muitos dos pensadores mais sérios atravessaram desde o amanhecer da história grega e chegaram com a mesma força e contundência às portas de nosso século. Por

¹ *O nascimento da tragédia*, 2010, p.28

outras palavras, não poderíamos desqualificar esse pensamento a partir da noção vaga de um senso comum pelo simples e mesmo motivo que nos leva a considerar que Sócrates, Aristóteles, Kant, Hegel e Marx não eram criaturas ordinárias, mas antes homens de sabedoria e distinção. Da mesma maneira, apontar a imoralidade de tais julgamentos pautados pelos mecanismos da exclusão e categorização seria novamente um equívoco, já que, justamente no contrário, nenhuma ação pode ser dita verdadeiramente mais moral e, nesse sentido, correta do que a inclinação cristã e penitenciária de separar o joio do trigo, o céu da terra, o corpo da alma, o certo do errado². De tal forma que, se nos empenhamos ao longo do texto na vontade de encontrar uma forma *outra* de avaliar que não se dê pela via das contradições, é preciso que esteja claro desde já que por essa disposição se vai confrontar dois dos grandes pilares de sustentação do pensamento ocidental: estamos falando da dialética e da moral. Apesar da segurança garantida pelo que tais formas de avaliar apresentam de convencional e portanto de conveniência, parece que ambas recuam assustadas quando confrontadas pela leveza de uma gargalhada no melhor estilo de Nietzsche: dança capaz de transfigurar a seriedade dos pontos finais na suspensão dos pontos de interrogação. Pois não seria também verdade que ao falarmos em água e fogo, vida e morte, animal e humano, homem e mulher, bem e mal, preto e branco, estaríamos, para cada um desses casos, falando de uma única e mesma coisa?³

Voltamos então a nossa proposição inicial, dizíamos que a noção de fome nos inspira a pensar em forças miseravelmente poderosas e agora talvez possamos avançar na sugestão de que muitos dos fenômenos possam ser uma coisa *e* outra ao mesmo tempo, sobre um mesmo corpo⁴. O corpo que nos intriga e que nos leva a este trabalho é o do escritor Charles Bukowski. Intriga-nos sobretudo pela interrogação simples que nos apresenta, mas que, a despeito de sua simplicidade,

² Vale mencionar que a própria expressão “separar o joio do trigo” é de origem bíblica e aparece como parábola no Evangelho segundo Mateus.

³ Retomando um dos aforismos de Heráclito: “Tudo tem a todo tempo o seu oposto em si.”

⁴ É importante destacar que a discussão acerca da fome que introduzimos brevemente e que trabalharemos de maneira um pouco mais aprofundada no primeiro capítulo, não pretende ser uma discussão nas dimensões sociais ou políticas levantadas pelo problema. Nosso pensamento é orientado aqui a partir de dois aspectos valiosos da pesquisa da Dr.^a Ana Kiffer sobre o tema: o primeiro deles, a fome pensada enquanto *força* que age sobre o corpo e, por consequência, a relação *paradoxal* que a fome estabelece com este corpo do ponto de vista da atividade literária. (Kiffer, A. Sobre a representação da fome. In: *Literatura e realidade(s): uma abordagem*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2011, p.11-21)

realiza-se como atividade fundamentalmente *crítica* pela relação tensa que estabelece com os grandes sistemas de valores⁵; uma interrogação que, dito de uma maneira banal, estremece nosso próprio senso de realidade prático das coisas e que nos obriga, assim, à reflexão. Ei-la: pensando de um ponto de vista estritamente objetivo, sabemos que Bukowski era um artista e sabemos ainda das amarguras e dos flagelos que deram o tom da vida desse artista, a fome estando aí incluída. Aos nossos olhos, o que faz desse corpo algo absolutamente surpreendente decorre da dificuldade em conciliar a priori essas duas ideias — a de que um corpo possa oprimido pela violência de toda sorte de forças reativas oriundas de uma condição de miséria e que, não obstante, neste mesmo corpo tais forças venham a se configurar como uma *vontade* de afirmação pelas potências da arte.

E, por sua vez, a dificuldade em conciliar essas duas informações parte do paradoxo explicitado por esta passagem:

No caso da literatura e da fome, esse paradoxo se estende para o seguinte: para escrever hei de ter comido. Então pergunto: teremos sempre o corpo sem palavra da fome ou a palavra sem corpo da literatura? Uma literatura da fome é impensável e impossível? Diria inicialmente que a fome é o próprio ‘fora da literatura’, que vem cutucá-la, remetendo-a para seus próprios limites da palavra errante e sem corpo.⁶

Dito de outra maneira, parece-nos pouco provável, talvez mesmo impensável ou impossível, que uma vida explorada em meio a pobreza de todo o tipo possa vir a querer desenvolver-se pelos caminhos da atividade artística, que o corpo precário dominado pela fome se erga pela potência afirmativa da palavra. Apontamos essa *aparente* falta de relação entre pobreza e arte, entre o não e o sim, e dizemos que parece haver entre as duas coisas um abismo, não a partir de um preconceito ou de posições rígidas, mas por entendermos, pela perspectiva de alguém que se coloca no mundo de uma maneira não ingênua, que as forças que se manifestam no seio da miséria, pela violenta opressão sobre as vontades do corpo, caminham em sentido quase oposto aos de uma atividade, sobretudo quando a atividade a que nos referimos no caso de Bukowski é a arte. Sem nos alongarmos por enquanto nessa

⁵ Discutiremos mais a fundo o valor da crítica para Bukowski no segundo capítulo de nossa dissertação.

⁶ Kiffer, A. *Ibid.*

tensão de forças provida pelos termos, nos arriscamos subitamente numa afirmação grosseira e mesmo imoral — mas ainda assim necessária para o desenvolvimento de nossa ideia — de que, via de regra, o que se espera da pobreza é que seus frutos sejam os de vidas pequenas, ressentidas, vingativas, utilitárias — sintomas que por todas as vias limitam as possibilidades do *excedente* de vida necessário à realização de qualquer atividade. Pois, à primeira vista, não pareceria verdadeira a conclusão de que existe para todo sofrimento, para todo ser que sofre, uma tendência a emaranhar-se em suas próprias entranhas, em atribuir demasiado peso aos seus sentimentos, a restringir o alcance de seu olhar sobre o mundo a partir das dores que sente em sua interioridade? Não seria plausível a sugestão de que quase toda dor excessiva se faça ouvir em gemidos? Estranha e inaudita é a dor jogada para o lado de fora, naqueles poucos casos em que o lamento ruidoso do gemido silencia e em seu lugar nossos ouvidos se comovem ao som estrondoso de um grito. Se objetivamente podemos dizer de Bukowski que ele foi um artista, só nos resta concluir que este seu grito, pelo que apresenta de estranho e sobretudo pelas novas possibilidades de vida que aí revela, é a nossa questão.

Como acréscimo aos obstáculos impostos por esse paradoxo, o caso de Bukowski apresenta uma dificuldade adicional a que não se pode ignorar: sua escrita situa-se efetivamente sobre o limiar entre o biográfico e o ficcional, a tal ponto que talvez tenhamos que tomar a sério sua posição no “fora da literatura” da passagem que destacamos anteriormente de Kiffer referente a tais escritas limite da fome. Dizemos tratar-se de uma dificuldade porque, na condição de quem a avalia, somos impossibilitados de buscar um sentido em sua poesia tomando como pressuposto que suas palavras sejam metáforas ou representações das experiências, lugares, pessoas com os quais o poeta se relacionou. O próprio Bukowski oculta deliberadamente as fronteiras entre vida e obra e sustenta que é da condição de devir entre esses termos que retira a potência de sua escrita e demarca sua *diferença* dentro do universo literário. No prefácio a uma antologia de Artaud publicada nos Estados Unidos, ele faz coro junto ao artista francês e declara: “Toda Literatura é Porcaria”:

[isso] define para mim (ao menos) algo que sempre pensei — que (em conjunto com o mundo) os artistas, os escritores são também intoleráveis, mais peso ao que já está ancorado, mais sofrimento ao que já é sofrível, mais merda ao que já está cheio de merda que é quase impossível acordar vivo, mijar, o que quer que seja, vestir roupas e ir para a rua. A imbecilidade e horror e ambição e ego presente naqueles que chamamos de as melhores mentes... [...] Quase sem exceções nossos escritores — quaisquer escritores — são as criaturas mais fracas de nossa existência posando como mártires, visionários, autoridades, deuses. A fraqueza deles é tão grande que a prática de sua mentira se torna literatura. É claro que Artaud, sendo louco, sabia de tudo isso.⁷

A loucura afirmada como condição para compreender a dimensão da crítica aos poetas é a loucura necessária dos que se dispõem a ultrapassar por um caminho sem volta a segurança das fronteiras que separam vida e arte. Dos demais, se havia mentira em sua arte era precisamente porque eles foram fracos, fizeram dela um exercício de intelecção, tiveram medo e optaram por conservar-se na distância segura de seus gabinetes, suficientemente longe e protegidos das potências esmagadoras da vida, na retaguarda das palavras representativas, sublimes, ricas em significados — mentirosas. Por aí Bukowski sustentava que para ele escrever não era uma questão de consciência, mas de corpo: as forças que sobre ele agiam e os lugares que frequentava a imprimir-lhe novas e inusitadas formas; atestava ademais que a potência de sua arte estava fundada tão somente em seu compromisso com a verdade: “tenho uma honestidade interior nascida de putas e hospitais/ que não me deixará fingir que sou/ algo que não sou”⁸. E, porquanto não seja nosso papel enquanto críticos validarmos as experiências relatadas por Bukowski em sua poesia como fatos verídicos, devemos nos orientar metodologicamente, entretanto, a partir de “uma só regra: tratar a palavra como atividade real, colocar-se do ponto de vista de quem fala.”⁹

Desdobrando-se sobre a filosofia ativa de Nietzsche, Deleuze nos diz: “[ela] só tem um princípio: um termo só quer dizer alguma coisa na medida em que aquele que o diz *quer* alguma coisa ao dizê-lo.”¹⁰, de forma que, ao nos empenharmos sobre essa premissa da palavra como atividade real — como força intensiva e

⁷ Artaud anthology. In: *Portions from a wine-stained notebook*, 2008, p.50

⁸ A Word on the Quick and Modern Poem-Makers (*The Rooming House Madrigals: Early Selected Poems, 1946-1966*) (1988), Black Sparrow)

⁹ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.36

¹⁰ *Ibid.*

diferencial — faz-se necessário referir a palavra não a uma suposta consciência impessoal e desinteressada, (pois dessa forma estaríamos nós mesmos caindo na armadilha metafísica das mentiras difamadas por Bukowski), tampouco aos registros biograficamente validados, como se assumíssemos no factual o referente da palavra poética. De forma que, destituídos tanto do recurso ficcional literário ao eu-lírico, quanto da secura ríspida do periodista que vasculha os cantos do mundo à procura de fatos reais, somos forçosamente impelidos a tentar um outro caminho em nossa análise. Genealogicamente, assumiremos a palavra como *registro da vontade* que se configura a partir de e como sintoma de um corpo (o corpo tomado como nosso critério de verdade), de forma a podermos recolocar sempre de pé a tensão limite entre vida e obra: tensão nunca apaziguada, nunca resolvida. Pela adoção de tal método vislumbramos a perspectiva de avançarmos para além de um sentido interpretativo comum e sermos reconduzidos a uma forma de avaliação que não pressuponha o nosso objeto de estudo (a vontade de Bukowski) como um corpo inerte, já que

o próprio objeto é força, expressão de uma força. [...] Não há objeto (fenômeno) que já não seja possuído, visto que, nele mesmo, ele é, não uma aparência, mas o aparecimento de uma força. Toda força está, portanto, numa relação essencial com uma outra força. O ser da força é plural: seria rigorosamente absurdo pensar a força no singular. Uma força é dominação, mas é também o objeto sobre o qual uma dominação se exerce. [...] O conceito de força é portanto, em Nietzsche, o de uma força que se relaciona com uma outra força. Sob este aspecto a força é denominada uma vontade. A vontade [...] se exerce necessariamente sobre uma outra vontade. [...] Assim o pluralismo encontra sua confirmação imediata e seu terreno favorável na filosofia da vontade.¹¹

Mas, em termos práticos, o que significa referir a palavra a uma vontade? Inspirados por aquele seu juízo crítico de verdade/honestidade, os poemas de Bukowski nos dão uma chance única de observarmos os registros de um corpo em relação com as forças que o afetam e o próprio corpo como a expressão de uma vontade, ora lutando contra tais forças, ora as abraçando, ora imprimindo-lhes sentidos inteiramente novos, inesperados — criativos: mas sempre numa relação de devir, sempre privilegiando o movimento que nos impeça de pensar o corpo na inércia de quem somente ocupa um lugar no espaço. Por isso, baseados no

¹¹ *Ibid.*, p.6

pluralismo da filosofia da vontade de Nietzsche, adotamos o critério do artista como aquele que *quer*, ou mais exatamente como aquele que quer *alguma coisa* e, com isso, estabelecemos de imediato nossa oposição às formas de avaliar que coloquem a arte como produto de uma atividade sublime, desinteressada, dessubjetivada. Vale aqui outra preciosa observação de Deleuze a respeito do método nietzschiano:

Sendo dados um conceito, um sentimento, uma crença, serão tratados como os sintomas de uma vontade que quer alguma coisa. O que quer *aquela que diz isso*, que pensa ou experimenta aquilo? Trata-se de mostrar que não poderia dizê-lo, pensá-lo ou senti-lo se não tivesse tal vontade, tais forças, tal maneira de ser. O que quer aquele que fala, que ama ou que cria? Querer não é um ato como os demais. Querer é a instância ao mesmo tempo genética e crítica de todas as nossas ações, sentimentos, pensamentos. O método consiste no seguinte: referir um conceito à vontade de potência para dele fazer o sintoma de uma vontade sem a qual ele não poderia nem mesmo ser pensado (nem o sentimento ser experimentado, nem a ação ser empreendida).¹²

E se levamos esta ideia um pouco adiante, é inevitável que assim sejamos conduzidos à questão: afinal, o que quer a vontade de Bukowski, a vontade de que tomamos sua poesia como sintoma, como registro real? Atentos aos riscos reducionistas e mesmo pretenciosos de tal indagação, seguimos novamente a orientação de Deleuze: “Pedimos, em verdade, que não se responda à pergunta por meio de *exemplos*, mas pela determinação de um *tipo*”¹³, tipo que se constitui precisamente pela qualidade de sua vontade e pela relação de forças correspondentes. Nossa atividade se realizará, portanto, a partir dessas duas vias: num primeiro momento, pela tradução de alguns poemas de Bukowski, procuraremos nos aproximar dessa pluralidade de forças em ação sobre o corpo do poeta e de sua vontade; em seguida, procederemos por meio de um exercício de dramatização, da constituição de um tipo, já que o “método de dramatização apresenta-se como o único método adequado ao projeto de Nietzsche”¹⁴. Procuraremos assim desdobrar este *querer* explorando-o a partir das duas dimensões que fazem deste ato algo de absolutamente diferente dos demais: genético visto que nele podemos situar a criação e a origem dos valores e crítico, porque o mesmo gesto que cria faz cair também todo um universo de antigos

¹²*Ibid.*, p.38

¹³*Ibid.*

¹⁴*Ibid.*

valores, morais, formas de criar. E situados junto a este querer, junto a esta vontade dramatizada, talvez possamos entender o poderoso elemento de criação determinado pela sentença “toda literatura é porcaria”.

Ainda inflamado pelo desejo de dialogar com as massas, Zaratustra profere na cidade da Vaca Pintalgada seu famoso discurso acerca das três metamorfoses do espírito. Em tom profético, ele anuncia: “Três metamorfoses, nomeio-vos, do espírito: como o espírito se torna camelo e o camelo, leão e o leão, por fim, criança.”¹⁵ Por entre estas passagens em que o espírito se elabora num devir, uma primeira grande necessidade é apontada pelo filósofo na apresentação da figura do camelo como metáfora a uma predisposição ao difícil, como elemento inspirador de força e resistência. Criar com a vida e nela afirmar o direito de criação sempre foram, para Nietzsche, questões que exigiam por princípio a capacidade do espírito de não recuar ante as experiências de dor e sofrimento e, mais que isso, chegar ao ponto em que se pudesse *afirmar a dor* externamente. O pesar deste devir: uma condição que só seria possível caso o espírito suportasse o que talvez tais experiências de sofrimento apresentassem de mais difícil, sua maior tentação: ou seja, para o filósofo não se tratava tanto de suportar a dor em si tanto quanto de resistir às possibilidades de ver o sofrimento evoluir para as formas do ressentimento e da vingança. Não por outro motivo a primeira etapa de metamorfose do espírito é apresentada pela dúbia figura do camelo¹⁶, criatura de força e resistência surpreendentes ao mesmo tempo em que se faz criatura mansa, passiva. Na disciplina dos desertos o espírito se coloca à prova em sua capacidade de dizer o *sagrado sim* nietzschiano. “Muitos fardos pesados há para o espírito, o espírito forte, o espírito de suportação, ao qual inere o respeito; cargas pesadas, as mais pesadas pede sua força.”¹⁷ Assim sendo, a alegria na dor, a princípio como

¹⁵ Assim falou Zaratustra, 1998, p.43

¹⁶ Por vezes, ao longo da obra, Nietzsche substitui a metamorfose do camelo pela do asno, mas mantém o mesmo sentido metafórico para ambas.

¹⁷ *Ibid.*

exercício de disciplina, a seguir como ensinamento, apresenta o primeiro passo da dança trágica.

Um passo adiante, metamorfoseia-se o espírito em leão. A transição é clara, do gesto passivo, respeitador, a uma postura agressivamente ativa, guerreira – como uma *vontade crítica*. A guerra, que até este ponto ainda não abertamente é travada contra o conjunto dos velhos valores, dá-se como uma disposição de conquistar o direito à própria liberdade, de ser o senhor de seu próprio deserto: “Conseguir essa liberdade e opor um sagrado ‘não’ também ao dever: para isso, meus irmãos, precisa-se do leão.”¹⁸ De tal tensão colocada entre o ‘Eu quero’ leonino e o ‘Tu deves’ do mundo moral, faz-se a última etapa de transição do espírito, metamorfoseado em criança, inspirado pela inocência, pela vontade de jogar e pelo gozo da descoberta de novas capacidades para o corpo. Pois aqui é preciso que o espírito desenvolva-se para além da compreensão trágica da existência, mesmo que esta seja sentida em sua própria carne; é preciso que o espírito seja mais do que a força necessária para fazer guerra aos ‘dragões’ da moral – a criança, metáfora de novos ares que abalam velhas estruturas, é inspirada pelo gênio da criação; uma outra coisa, um muito além, que não seja ressentimento, piedade e nem vingança. Zaratustra anuncia aqui a arte como *devir puro* e sem objeto: a vontade de afirmar a própria afirmação.

Três são as metamorfoses do espírito apresentadas por Zaratustra e três serão os capítulos de nossa dissertação. Em cada um deles procuraremos vasculhar na vontade de Bukowski essas transições do espírito — no que há de indissociável entre o criar e o destruir — a criação para si de um novo corpo, o colocar-se no eterno devir tendo em mente o ensinamento último da filosofia de Nietzsche: “tornar-se aquilo que se é”.

¹⁸*Ibid.*, p.44.

1. O CAMELO, OU SOBRE A NEGAÇÃO

1.1 O devir reativo:

jovem em Nova Orleans¹

passando fome, rodando pelos bares,
e à noite caminhando pelas ruas por
horas,
a luz do luar sempre me pareceu
falsa, e talvez de fato fosse,
e no quarteirão francês eu observava
os cavalos e os insetos passando adiante,
todos sentados no alto de carruagens
abertas, o motorista negro, e na parte
de trás o homem e a mulher,
normalmente jovens e sempre brancos.
e eu fui sempre branco.
e raramente encantado pelo
mundo.
Nova Orleans era um lugar para
se esconder.
eu poderia desperdiçar minha vida
sem ser molestado.
exceto pelos ratos.
os ratos em meu pequeno quarto escuro
um tanto quanto ressentidos por terem que dividi-lo
comigo.
eles eram grandes e não tinham medo
e me encaravam com olhos
que falavam
de uma morte
sempre atenta.

mulheres estavam fora do meu alcance.
elas me viam como uma espécie de
depravado.
havia uma garçonete
um pouco mais velha que
eu, ela raramente sorria,
se enrolava um pouco quando
trazia meu
café.
aquilo já era muito para
mim, aquilo já era
o bastante.

havia algo naquela
cidade, no entanto:

¹Bukowski. *young in New Orleans*, In.: the last night of the earth poems. HarperCollins, 2002, p.353

que não me deixava sentir culpa
por não ter o sentimento pelas
coisas que tantos outros
necessitavam.
isso me deixava em paz.

sentado em minha cama
as luzes apagadas,
escutando os sons
de fora,
erguendo minha garrafa
de vinho barata,
deixando com que o calor
da uva
entrasse
em mim
enquanto ouvia os ratos
se movendo na parte de cima do
quarto,
eu os preferia
aos
humanos.

estar perdido,
estar louco talvez
não seja tão ruim
se você puder permanecer
desse jeito:
imperturbável.

Nova Orleans me deu
isso.
ninguém nunca chamava
meu nome.
sem telefone,
sem carro,
sem emprego,
sem
nada.

eu e os
ratos
e minha juventude,
um tempo,
aquele tempo
em que eu soube
mesmo através do
vazio,
era a
celebração
de algo que não poderia ser
feito
mas somente
conhecido.

E, na verdade, nem mesmo sabemos o que seria um homem desprovido de ressentimento. Um homem que não acusasse e não depreciasse a existência, seria ainda um homem, pensaria ainda como um homem?
(Deleuze) ²

De início, esforcemo-nos por dissecar a fome, empenhemo-nos por levar essa ideia a seus próprios limites. Um corpo com fome é um corpo paradoxal, inscrito em dois estados simultaneamente que em tudo parecem se opor. Vislumbramos como primeira consequência da grande fome os estados de apatia física e de abatimento, progredindo para um cansaço no corpo, a seguir desenvolvendo-se lenta e gradualmente numa espécie de morbidez, até que possamos enfim constatar uma efetiva anulação nas vontades do corpo. Cessam as ações e atividades, a partir deste momento tudo será apenas sentido e ressentido, nada praticado. Mas será este o fundo do poço? Avancemos um pouco mais por este caminho: e se tal condição se agrava? E se essas violentas indisposições caminharem para um sentido extremo? E se — mais do que isso — a fome que antes era força passa a ser vontade? Uma coisa que já podemos dizer é que tal vontade de morbidez só poderia ser pensada como uma expressão de niilismo, uma determinação potente e constante na vontade do negativo³. Mas daí não deve causar espanto caso levantemos a seguinte hipótese: levada às últimas consequências, tal vontade permaneceria ainda um niilismo ou será verdade que com este critério haveria a possibilidade de transfigurar-se em uma qualidade radicalmente diferente e atuante em sentido contrário? Por outras palavras, seria plausível a ideia de que o corpo permanecerá abatido na cama definhando lentamente até encontrar o seu próprio fim?

E se insistimos em interrogar essa hipótese, a da possibilidade de suicidar-se de fome, é sobretudo porque ela nos causa estranheza — parece absurda, lânguida, deprimente demais. Tal capacidade talvez tenha sido, e talvez de fato ainda o seja,

² Nietzsche e a filosofia, 1976, p.19.

³ Num segundo estágio, a fome vai perdendo sua força de abrir devires e vai fazendo com que seja impossível deixá-la. Uma relação de escravidão e submissão se estabelece. [...] Num último estágio, estabelece-se o maior tormento: a imobilidade e a ferocidade tomam conta de suas sensações ao mesmo tempo. [...] Agora trata-se de uma saída qualquer ou da morte. Trata-se de, impulsionado pela ferocidade, ainda caminhar alguns passos ou de se deixar morrer imóvel. ((Kiffer, A. Sobre a representação da fome. In: *Literatura e realidade(s): uma abordagem*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2011, p.11-21)

exclusiva de uns poucos espíritos empenhados na rigidez de uma disciplina sacerdotal, aptos a levar a cabo a vontade de um completo domínio mental exercido sobre e contra o corpo. De qualquer maneira tais monges e sacerdotes, por este mesmo motivo, já se encontram na plenitude de sua morbidez, de forma que falar em suicídio aqui seria quase que uma redundância. Para o grande número de que consistem os demais casos, diríamos, sem hesitar, daquele que conseguiu matar-se de fome, que este teria realizado uma verdadeira proeza. Não por acaso os atos de suicídio vêm quase sempre acompanhados de um tom dramático: constatamos aí uma medida de exacerbação, de desespero, no impulso que força o pensamento a virar ato. Uma agressão extrema em termos de violência, mas igualmente extrema no tempo em que é praticada: um instante apenas, mas um instante sem volta que engole de uma só vez a tendência natural de todo corpo a vacilar no momento derradeiro. Por isso, quiçá, digam alguns bons conselheiros, “não pense muito, porque se pensar demais você acaba não fazendo”, o tempo sendo então um dado crucial para estes casos. Diz-se que fulano decidiu-se por se matar, mas dificilmente que teve vontade de fazê-lo, mesmo porque a grande maioria das pessoas se envergonharia de, reconhecendo de antemão o que há de decadente em tal vontade, anuncia-la aos quatro ventos. Diferente do impulso, a vontade é coisa que persiste no tempo e, com o tempo, ou definha ou progride, de qualquer maneira sempre se dá a partir de transformações, de devires. Nesse sentido, podemos pensar a vontade quase como algo oposto a uma decisão, pelo que esta última apresenta de súbito, pelo seu querer se impor sobre o tempo e sobre o corpo. E definhar é a medida do desespero do corpo que admite uma reorganização de suas forças.

Ao dizer isso pensamos no suicídio pela fome como uma ideia das mais improváveis, já que, levado ao limite, uma transformação radical opera sobre o corpo, como que um milagre: súbito a mesma força que oprimia o corpo faminto agora infla-o com uma nova e inesperada fonte de energia. Faz levantar mesmo as pernas mais magras, desloca os joelhos mais gastos e, sem que se dê conta disso ou consiga evitá-lo, o corpo já está de pé, já abandonou o leito mórbido, está em movimento, está à procura daquilo que lhe possa saciar. O corpo, que outrora era todo, funcionalmente mórbido, desfaz-se agora em partes: torna-se pernas, boca e estômago. Todo o resto passa a ser supérfluo, peso e lassidão desnecessários.

De um ponto de vista fisiológico é bastante difícil compreender a natureza paradoxal da fome enquanto força operando essas transições no corpo: observar aquilo que parece ser a configuração de um estado de debilidade e tristezas em devir a uma momentânea saúde, por essa contundente vontade de permanecer vivo. Tal dificuldade, contudo, não nos impede de tentar descrever a atividade das forças que agem no corpo em questão. Grosseiramente alguns apelam para o termo meio científico meio popular e dizem que o que se testemunhou nessa transição foi a manifestação daquilo que se chama indiscriminadamente por ‘instinto de sobrevivência’. Apesar de bastante genérico, o termo por hora nos será válido, sobretudo porque ao falarmos de ‘instinto’ somos remetidos a uma atividade não consciente do corpo, ou seja, ao se manifestar tal ‘instinto’ operaria um instante de inversão, algo que é mais poderoso e afirmativo do que quaisquer determinações de ordem intelectual ou espiritual. Falamos aqui das vontades da carne, aquelas que nos fazem lembrar com desgosto e pesar de nossa civilidade que somente em um nível parcial a razão exerce domínio sobre as demais faculdades do corpo, que somente minimamente podemos controlar aquilo que temos como manifestação da maior vivacidade.⁴ Chegaria a ser exagero considerar que na brevidade desse instante de inversão é a vida afinal que nos subjuga? Enfim, sobre a atividade das forças de que falávamos podemos agora dizer que ela levou o corpo a sair de si e o colocou de volta no mundo. Mas algo inegavelmente profundo operou-se aqui. Apontamos como primeira consequência da grande fome o desenvolvimento de uma espécie de vontade mórbida, de uma passividade a tal ponto conivente com a própria extinção. Ora, o corpo recolocado de pé já não se imiscui mais na velha vontade que o consumia, mas ao contrário, passa a mover-se ativa e violentamente. Tudo o que lhe importa agora é sua nova e insuspeita vontade, vontade que — sentida na boca do estômago, faz o poeta abrir os olhos e sair da latência de seu sono. Bukowski tira do bolso a carteira e confere o troco que lhe sobrou. O que ele encontra ali é bem pouco, mas o suficiente talvez para uma refeição. Somente a comida pode aliviar o sofrimento que lhe tira o sono, somente a comida pode esvaziar essa vontade que o recolocou de pé. E, precisamente por isso, Bukowski dirige-se a um bar.

⁴ “Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, acha-se um soberano poderoso, um sábio desconhecido. [...] Mora no teu corpo, é o teu corpo.” (*Assim falou Zaratustra*, 1998, p.51)

Deste quadro caótico que pintamos, de uma fome avassaladora que pela mesma lâmina mata e faz mover, que transforma a languidez do estado em um estado de violência e que, por fim, nega-se, enquanto vontade, a reencontrar seu próprio equilíbrio na saciedade, na solução, talvez pudéssemos afirmar algo semelhante ao que Nietzsche dizia de seus filósofos niilistas:

Tudo isso é paradoxal no mais alto grau: estamos aqui diante de uma desarmonia que se *quer* desarmônica, que *frui* a si mesma neste sofrimento, e torna-se inclusive mais triunfante e confiante à medida que diminui o seu pressuposto, a vitalidade fisiológica. “O triunfo na agonia derradeira”: [...] neste enigma de sedução, nesta imagem de êxtase e tormento ele reconheceu sua luz mais intensa, sua salvação, sua vitória final.⁵

Seria então Bukowski um mensageiro do ideal ascético? E, avançando um pouco mais: será que poderíamos nos arriscar na hipótese de que nas entranhas de seu gesto artístico habita o verme de uma inclinação masoquista ao sofrimento? E se, pelo que ela tem de belo, podemos dizer da arte como uma saúde, então seria verdade que a condição primeira da saúde se daria no cultivo de uma grande doença? Por ora essas são apenas divagações. Atentemo-nos, no entanto, ao seguinte ponto: aquilo que Nietzsche indica como paradoxo é precisamente o que devemos evitar pensar como contradição, ou, melhor dizendo, afirmar as diferentes possibilidades deste acontecimento — se se trata de paradoxo ou de contradição — é sobretudo uma questão de perspectiva. Pois nesse caso podemos discernir claramente a mesma força da fome operando por duas vias distintas sobre o corpo: como força reativa, que leva o conjunto a permanecer em seu estado de decomposição, e como ativa, que o impele a rasgar o invólucro de sua própria decadência. A contradição só poderia ser dita aqui se enxergarmos em uma ou outra condição a permanência e fixidez de estados brutos, constantes, inalteráveis. Mas se, por outra via, admitirmos haver um elemento de mobilidade entre o que é que de natureza reativa e o que se manifesta ativamente, então já não nos será possível falar em oposição entre os termos, tanto quanto o que observarmos serão formas intercambiáveis em um devir. Cabe a nós, portanto, tentar localizar os elementos

⁵ *Genealogia da moral*, 2009, p.88

que definiriam uma força enquanto ativa ou reativa a fim de tornar ao menos minimamente claro o paradoxo que sustenta este devir — ou talvez fosse melhor dizer o devir que sustenta este paradoxo.

Inicialmente, apoiamo-nos naquela proposição deleuziana que em franca oposição ao senso comum afirma o corpo enquanto fenômeno múltiplo. A bem da verdade o senso comum que aqui se contraria é também uma premissa científica — coisa que talvez comprometa nossa possibilidade de empregar o adjetivo ‘comum’ — ou seja, tratar e analisar o corpo enquanto uma unidade sistêmica e funcional, melhor descrita pelo termo ‘organismo’⁶. Pela elaboração das teses nietzschianas em *Genealogia da moral*, Deleuze sustenta que a multiplicidade do corpo é garantida pela pluralidade das forças irreduzíveis que nele se manifestam⁷. Nesta perspectiva, a unidade do corpo só poderia ser pensada como a unidade de um fenômeno múltiplo, ou, nas palavras do filósofo, como “unidade de dominação”, em que algumas forças em relação com as demais passam a preponderar, manifestando assim seu caráter de atividade, de dominação: “Em um corpo, as forças superiores ou dominantes são ditas *ativas*, as forças inferiores ou dominadas são ditas *reativas*. Ativo e reativo são precisamente as qualidades originais que exprimem a relação da força com a força.”⁸ O problema da hierarquia das forças define-se a partir das forças qualificadas em função de sua quantidade (forças dominantes ou dominadas), mas tal diferença de quantidade corresponderá a uma diferença na qualidade das forças (ativas ou reativas). Por outras palavras, a interpretação que Deleuze nos oferece do conceito nietzschiano de força nos leva a três importantes desdobramentos que devem ser destacados, primeiramente que ambos os filósofos pensam o conceito de *hierarquia* como a diferença de quantidade, sendo essa, por sua vez, a própria essência da força, ou seja, a relação da força com a força; em seguida, o problema da hierarquia, que distingue as forças entre dominantes e dominadas, responde também pela diferença de qualidade entre as forças, entre o que pode ser dito ativo ou reativo, já que “as qualidades nada mais são do que a diferença de quantidade”⁹; e por fim, sendo da natureza da relação das

⁶ A mais completa e típica doutrina da instrumentalidade do corpo é a de Aristóteles, para quem o corpo é “certo instrumento natural” da alma, assim como o machado é o instrumento de cortar. Ver em *Dicionário de Filosofia* (ABBAGNAMO, 2007)

⁷ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.21

⁸ *Ibid.*, p.21

⁹ *Ibid.*, p.23

forças a oscilação nas quantidades e nas qualidades, podemos inferir por aí que a “unidade de dominação” pela qual definimos a ideia de corpo múltiplo em Nietzsche e em Deleuze será sempre uma unidade transitória, em devir¹⁰.

Mas o que significam todas essas considerações? Parece que por aí estamos caminhando num campo excessivamente abstrato, que ao falarmos pelas categorias filosóficas do corpo poderíamos estar nos distanciando desse mesmo corpo. E se tais forças do corpo chegarem a ser lidas de forma puramente conceitual, então todo o esforço de nos costurarmos junto ao tecido de uma arte não pode ser dita nem bela, nem sublime estará perdido. Retomemos então os passos de nosso andarilho, ele que caminha pelas ruas com fome e embriagado, que sente intensificar todas as contradições em sua própria carne e que observa o mundo a partir dessas contradições. No quarteirão francês de Nova Orleans tudo são hostilidades, antinomias que inspiram o poeta a sua mais completa objeção. A riqueza do lugar contrasta com o vazio de seu estômago, a plenitude que dá ares de leveza ao movimento das carruagens é dissolvida pela violência de um olhar ácido, terrível, sofrido. O que verdadeiramente marca este olhar é sua qualidade de *rancor*, a náusea e a vontade de fazer violência a tudo o que existe. Tanto que o que se vê transportar no reconfortante interior desses veículos não são mais pessoas tanto quanto insetos. E, perguntamos, o que é que se faz de maneira quase instintiva quando, com asco, nos vemos diante de tais repulsivas criaturas? Quem poderia negar — mesmo que para isso não seja preciso chegar às vias de fato — que ao menos sentiu o impulso de fazê-lo? De fazer o que? De esmagá-los de supetão e violentamente, sem piedade. Nesse gesto vislumbramos uma espécie de inconfessado desejo de vingança, a tal ponto sentido como um direito, uma obrigação contra toda a pequenez — ofensiva porque inofensiva — desses descartáveis animais. E se não se pode fazê-lo com os pés, nem por isso o corpo deixa de sentir o impulso pela necessidade de agir; a força deste impulso de violência permanece, seja para ser extravasada, seja para ser manejada: horas depois, num quarto escuro, a dor sentida por todas essas contradições sobem ao estômago do poeta, uma acidez nervosa causada por uma sucessão de visões mal

¹⁰ “O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um único sentido, *uma guerra e uma paz*, um rebanho e um pastor.” (*Assim falou Zaratustra*, 1998, p.51. Grifo nosso)

digeridas chega-lhe à ponta dos dedos, chega enfim à boca. E Bukowski escarra tudo isso em palavras.

Neste ponto devemos nos deter um pouco mais na seguinte reflexão: que tipo de forças se fazem presentes em tais gestos de dialetização, neste franco ímpeto por se opor ao mundo? Talvez seria ainda prudente questionar se se poderia de fato apontar aí a manifestação de um gesto, de uma atividade — pois não seria verdade que para este caso o que se apresenta é a expressão exacerbada e não menos rancorosa de um sentimento, ou, no oposto do que revela em relação a uma atividade, de um grande e poderoso *ressentimento*? Pelas investigações genealógicas de Nietzsche sobre a moral somos levados a perceber que as formas de avaliar que deram origem aos predicados ‘bom’ e ‘ruim’ derivavam da atividade aristocrática, isto é “os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo o que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu. Desse *pathos da distância* é que eles tomaram para si o direito de criar valores.”¹¹ Nietzsche encadeia a partir dessa genealogia seu conceito de força ativa, remetendo precisamente aos juízos de valor cavaleiresco-aristocráticos, pautados por sua vez numa saúde rica e transbordante, na robustez física e em todas as atividades que lhe servem como meios de conservação: “guerra, aventura, caça, dança, torneios e tudo o que envolve uma atividade robusta, livre, contente”¹² e, indo um passo adiante, assinala que a verdadeira atividade nobre consiste precisamente na prerrogativa de criar valores. Sem nos desviarmos de nosso pensamento principal, é preciso assinalar que neste ponto Nietzsche começa a esboçar as diferenças conceituais entre força ativa (a atividade do corpo) e vontade de potência (o direito de afirmar, de criar valores), remetendo ambas a um antigo senso aristocrático que se perdeu. Retomando a hipótese de Nietzsche por outras palavras, podemos dizer que ‘*bom*’ é o predicado para toda atividade do corpo que se manifeste por meio de uma força

¹¹ *Genealogia da moral*, 2009, p.14

¹² *Ibid.*, p.19.

ativa. Sendo assim, é possível discernir naquelas manifestações do corpo que o levem a sair de si em direção a um fora como expressões de uma saúde dominante, nobre, alegre.

Assim apresentada, a tipologia de Nietzsche logo nos faz perceber a natureza das forças reativas por onde gravitam os centros de maior oposição às atividades do corpo. Chama-os de um tipo sacerdotal, tipo que professou uma profunda inversão nos juízos de valor a que a atividade nobre originalmente se opunha. Daquilo que distinguia o ‘bom’ do ‘ruim’, percebe-se agora uma nova forma de avaliar a partir das categorias do ‘puro’ e do ‘impuro’:

Já se percebe com que facilidade o modo de avaliação sacerdotal pode derivar daquele cavalheiresco-aristocrático e depois desenvolver-se em seu oposto; em especial, isso ocorre quando a casta dos sacerdotes e a dos guerreiros se confrontam ciumentamente e não entram em acordo quanto às suas estimativas. [...] O modo de valoração nobre-sacerdotal — já o vimos — tem outros pressupostos: para ela a guerra é mau negócio! Os sacerdotes são, como sabemos, *os mais terríveis inimigos* — por quê? Porque *são os mais impotentes*. Na sua impotência, o ódio toma proporções monstruosas e sinistras, torna-se a coisa mais espiritual e venenosa.¹³

Sem nenhuma reticência, podemos afirmar que o pensamento de Nietzsche aqui exposto é abertamente imoral e como tal, incomoda, provoca desdobramentos. Mas imoral por quê? Sobretudo porque nos leva a uma inversão dos sentidos ao nos fazer vislumbrar que os piores inimigos do corpo possam não ser necessariamente aqueles que se dispõe à guerra como forma de colocar em ação sua agressividade, mas sim aqueles que rebaixam ao nível do desprezo e do sarcasmo toda guerra, e que fazem, por fim, de toda atividade um motivo de vergonha por um sentimento de contaminação do corpo, de perda da castidade, da pureza — são esses os meios que os sacerdotes encontraram para chegarem a *afirmar a impotência como virtude*. Ademais, a imoralidade do pensamento nietzschiano decorre do paralelo — e não poderíamos deixar de apontá-lo, trata-se de um paralelo paradoxal — que o filósofo estabelece entre a vida espiritual, portanto uma vida intelectual, cultivada com delicadeza e sensibilidade, e algo que caracteriza como a monstruosidade de um

¹³*Ibid.*, grifo nosso.

veneno. Tipificados pela sutileza da crítica nietzschiana, ambos, o sacerdote e o intelectual, são a imagem aberrante de um monstro delicado.

O quadro que assinalado pelo filósofo é o das oposições entre ação-potência e passividade-impotência, sendo esta última a que reportaria ao gesto tanto nas suas dimensões de espiritualidade (sentimento, vida interior), quanto em seu notável aspecto de venenoso ódio que se manifesta no corpo justamente pela condenação (moral e intelectual) de todas as formas de dar vazão a essas forças que querem a atividade. O tipo sacerdotal-intelectual constituiu assim, segundo Nietzsche, um verdadeiro acontecimento na história humana: com eles podemos observar o triunfo das forças reativas, a vitória dos escravos sobre os senhores, a aberração de uma moral escrava que subjuga o corpo e suas vontades: trata-se ao mesmo tempo de uma abertura às possibilidades de uma vida intelectual (tanto que Nietzsche chega a afirmar que somente com o triunfo do tipo sacerdotal o homem veio a se tornar um animal “interessante”, profundo) e sua correspondência numa força que leva o corpo à inação, que lhe provoca enfim o grande câncer do *ressentimento*. Levada ao limite, tal tensão proposta por Nietzsche entre a potência do corpo e a fraqueza do espírito sugere que todo pensamento profundo é nada mais que uma variação dentro do sintoma do ressentimento...

Devemos ainda tentar esclarecer quais os prováveis mecanismos estão em operação para que se estabeleça a relação entre estes dois aspectos da vida intelecto-sacerdotal, ou seja, porquê um recuo ante a toda atividade deve vir a constituir-se precisamente neste tipo ressentido. No passo das hipóteses nietzschianas relativas a dois sistemas de forças que se manifestam no e sobre o corpo, Deleuze desdobra a conclusão de Nietzsche de que o verdadeiro sintoma do homem do ressentimento é sua prodigiosa *memória*, sua incapacidade de esquecer. Pois, com efeito, não seria verdadeira a hipótese de que, na miséria de suas chagas, o homem que sofre permitiria com que essa violência sentida contra o próprio corpo se tornasse parâmetro de avaliação do mundo exterior? Aliás, é provável que isso nem sequer deva ser pensado como uma escolha: o corpo violentado enxerga o mundo pelos olhos da violência. O homem nessas condições torna-se uma criatura defensiva, converte-se num tipo desconfiado. O poeta chega mesmo a desconfiar da realidade da luz do luar, que não poderia ser verdadeira, visto que não era da lua que provinha a luz. De resto tudo o mais era falso: se os jovens e brancos ocupantes da carruagem

se sentiam satisfeitos consigo mesmos, encantados pelo mundo, Bukowski tomava daí seu parâmetro de posicionamento somente para travar uma rigorosa e radical oposição: quer, por todas as suas forças, situar-se no extremo contrário dessa condição. O que temos aqui é acima de tudo uma poderosa vontade negativa em ação: vontade de negar, de reduzir, de esmagar avaliando a partir de impressões rígidas e fixadas no corpo por experiências outrora sentidas. E que outro nome poderíamos dar a essa forma doentia de avaliar que faz do passado sempre um parâmetro de interpretação do tempo presente e que torna estéril toda nova sensação? Comumente lhe atribuímos o nome de memória, ou, pelos termos de Nietzsche, trata-se da manifestação do *inconsciente reativo*. A consciência do tipo ressentido é invadida por traços mnêmicos quando confrontada por uma excitação, que agora passam a desempenhar as principais funções no corpo, triunfam enquanto dominadas; e é por isso que Deleuze chega a afirmar que “o homem do ressentimento é um cão, uma espécie de cão que só reage aos traços (limiar). Ele só investe traços: como a excitação para ele se confunde localmente com o traço.”¹⁴ É justamente por esse meio que as forças reativas desempenham sua tarefa, fixam uma marca indelével, investem o traço¹⁵. Da vontade de Bukowski e de Nietzsche poderíamos talvez dizer (como o próprio Nietzsche disse ao falar de sua doença) que “não conseguem desembaraçar-se de nada, não conseguem se desvencilhar, não conseguem rejeitar nada — tudo fere. Os homens e as coisas aproximam-se indiscretamente demais: todos os acontecimentos deixam traços: a lembrança é uma chaga purulenta.”¹⁶ Como sintoma do corpo, o ressentimento determina suas duas potências ao privar as forças ativas de suas condições materiais de exercício e ao separá-las formalmente do que elas podem. E nos perguntamos: a partir deste ponto o que a força ativa realmente se torna? “Privada de suas condições de exercício e separada do que ela pode, *ela se volta para dentro, volta-se contra si mesma*.”¹⁷ De um ponto de vista genealógico, eis a origem daquilo que Nietzsche apresenta-nos pelo nome de *má consciência*.

Em função deste seu sintoma, dessa sua incapacidade de esquecer, o homem do ressentimento torna-se alguém duplamente impotente: a ação e até mesmo a

¹⁴ Nietzsche e a filosofia, 1976, p.55

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ecce Homo, 2005, p.30

¹⁷ Nietzsche e a filosofia, 1976, p.60

reação passam a ser sentidas nessas distâncias abismais que nenhuma ação é capaz de aplinar — e aqui opera-se a inversão. Sentir a reação ao invés de acioná-la, trazer para a própria carne o desassossego de todas essas impressões do mundo: internalizar a dor, cultivá-la como um tesouro nos confins de uma perigosa interioridade. O devir reativo é definido assim neste movimento de interiorizar-se, de voltar-se para si e contra si, nas maneiras pelas quais as forças ativas tornam-se efetivamente reativas:

Todos os instintos que não se descarregam para fora *voltam-se para dentro* — isto é o que eu chamo de *interiorização do homem*: é assim que no homem cresce o que depois se denomina sua ‘alma’. Todo o mundo interior, originalmente delgado como que entre duas membranas, foi se expandindo e se estendendo, adquirindo profundidade, largura e altura, na medida em que o homem foi *inibido* em sua descarga para fora [...] tornou-se o inventor da ‘má consciência’. Com ela, porém, foi introduzida a maior e mais sinistra doença, da qual até hoje não se curou a humanidade: o sofrimento do homem *consigo mesmo*.¹⁸

Separada do que ela pode, a força ativa torna-se reativa mas nem por isso deixa de existir. Ela agora volta-se contra si, ela produz dor. “Não mais fruir de si, mas produzir dor”¹⁹: é nesse sentido que o niilismo dos ressentimentos de Bukowski devem ser lidos como potência criativa, frutos podres da árvore de uma poderosa capacidade depreciativa, de uma vontade do negativo expressa pela vitória das forças reativas: nega-se o mundo com tal veemência, radicalizando as contradições, destacando a oposição terrível entre o eu e os outros, o puro e os impuros, trazendo a dor para dentro de si e, por fim, vingando-se de todos os objetos como forma de compensar a própria impotência. E quando o conflito entre o dentro e o fora torna-se por demais cansativo e desgastante, o corpo pede arrego, solicita que lhe seja dada uma paz qualquer, um reconforto entorpecente na solidão dos esconderijos, na escuridão dos buracos, nas memórias dos subsolos. Há neste caso, contudo, um detalhe que não se pode ignorar, é de um artista e de sua atividade que falamos aqui. Seria imprudente, em outras palavras, afirmar que o ressentimento experimentado por Bukowski houvesse se arraigado de tal forma na condição de uma interioridade a ponto de levar o homem a um estado de completa afasia: não se pode perder de

¹⁸ *Genealogia da moral*, 2009, p.60

¹⁹ *Ibid.*

vista que há um movimento imposto por este devir que faz a ponte do ressentimento para a vingança. E ainda que os movimentos provocados por tal devir não possam ser lidos como uma ação, não se pode, contudo, negar-lhes o atributo de uma reação. Nos insondáveis subsolos em que buscou isolar-se do mundo, o ressentimento de Bukowski fora levado aos limites de onde poderia chegar, tratava-se afinal de uma vontade. E nesta recôndita via reagiu: fez-se poesia dialética, tornou-se a arte de vingar-se do que ofendia. Não sem pesar constatamos que mesmo nos estágios mais doentios em que se manifesta um agudo ressentimento, a depreciação na qualidade de vontade de potência é capaz de se tornar força de criação:

A rebelião escrava na moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação. Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, um “não eu” — e *este* Não é seu ato criador. [...] a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação.²⁰

Desdobrando-se sobre essas considerações, Deleuze apresenta a fórmula da moral do escravo como uma subversão da moral aristocrática, definida pelos termos “Tu és mau, portanto eu sou bom”²¹ De que se trata aqui? Sobretudo de um exercício dialético, já que, se por um lado, estamos claramente diante de uma afirmação, por outro é também verdade que tal afirmação só chega a se sustentar a partir de uma negação, de uma oposição que atribuí todo o erro ao outro, toda deformidade ao fora, fazendo do eu a síntese, o resto que resulta da tensão entre os termos. E mais: “Tu és mau, portanto eu sou bom” e como este pensamento, na condição de uma elaboração na radicalidade da fronteira dentro/fora, faz com que o eu só possa ser afirmado a partir do outro. Ora, um eu condicionado à negatividade do outro é antes de mais nada um eu enfraquecido, baixo, escravo. E como regra de toda fraqueza, esta não poderia ser de natureza diferente: quer defender-se daquilo que por um mesmo lance difere e ofende, solicita a si toda proteção. O ressentimento faz erguer muralhas, mas não sem algum propósito de

²⁰ *Genealogia da moral*, 2009, p.22

²¹ É realmente notável a inversão que se opera em relação à fórmula aristocrática, que transborda alegria, potência, vontade afirmativa: “Eu sou bom, portanto tu és mau”, a fórmula que dá à vontade a potência de se sustentar por si mesma.

auto satisfação: trata-se, como se percebe, de uma maneira de gozar. Mas a notável perversidade desse gozo a que não se pode deixar de notar é que ele se sustenta no nojo e no ódio, depende do acirramento dessa tensão entre o dentro e o fora, de um certo conforto oriundo da certeza de não contaminação — trata-se, em suma, de um gozo que se dá pela solidão, que requer e provoca sofrimento. Nova Orleans atendia a essas necessidades de Bukowski, um lugar para se esconder, um lugar em que poderia aprofundar-se em sua vontade de nada sem ser importunado. O que ele queria era o silêncio do quarto, a brancura das paredes, o vazio do teto, enfim, o afastamento de um mundo que só lhe impunha as mais dolorosas condições de sofrimento. Mas mesmo essa fuga não seria capaz de dar ao sofredor a paz e a tranquilidade que ele tanto se buscava — tudo o que fazia era deslocar as contradições, antes sentidas pelo lado de fora e que começavam a minguar o corpo pelo lado de dentro. À medida que o ressentimento como vontade investe-se no forte desejo de isolamento do mundo como forma de fazer cessar o sofrimento, pelo mesmo movimento faz também com que a dor se perpetue, que passe a ser sentida na própria carne, de tal forma que não se pode deixar de notar a qualidade dúbia dessa vontade: a solidão radical aparece então como arremate de toda condição de sofrimento externo e igualmente como a perpetuação de sua existência sentida agora de uma outra forma. Contrariando o óbvio, poderíamos talvez apontar sobre o sintoma da solidão uma vontade que quer intensificar a dor contra si próprio ainda mais. Seria este o ‘veneno’ devastador a que Nietzsche outrora fez menção? E se isso tem algum grau de veracidade, então não seria de todo absurdo concluir que o que a vontade procurava nessa solidão não era tanto aplinar o sofrimento, quanto, ao contrário, dizer-lhe “sim”, afirma-lo de forma absoluta — enfim, uma poderosa e mórbida vontade de afirmar na carne todas as contradições, de *afirmar a negação...*

E, precisamente aqui, devemos retomar a figura metafórica do camelo de Zaratustra. Nos indagamos: de que se trata? Como resposta temos que é alguém tomado por um excessivo espírito de gravidade, sua memória e seriedade são meios de aquiescência às contradições do mundo e, por isso mesmo, é um espírito

embrutecido, entristecido, *pesado*. O camelo é o homem passivo, mas é também o homem resistente, de costas duras, e que canta junto a seus carrascos: “Sim, a vida é um pesado fardo!”. E assim Nietzsche nos faz lembrar que tal espírito de gravidade será sempre a metamorfose de um espírito de suportaçoão, potência do homem resistente que, somado ao peso que sente da vida, torna-se ele mesmo um fardo para si: “E isso procede de que carrega às costas demasiadas coisas estranhas. Tal como o camelo, ajoelha-se logo e deixa que o carreguem bem [...] de demasiadas palavras e valores *estranhos* [...]— e então a vida parece-lhe um deserto!”²² Contrariar-se com o mundo, ressentir-se dele, buscar a solidão dos desertos: tal qual a metamorfose do camelo descrita por Zaratustra, o espírito de Bukowski engajado nessa obscura vontade da negação, de subsistir com seu ‘sim’ em todo sofrimento, oferece o próprio dorso a todos estes pesos, segue afundando sempre um pouco mais. Acontece que em seu corpo ainda restam abertas as feridas de outrora, da fome, das misérias e a violência do mundo que não lhe apareciam somente como memórias, isto é, manifestavam-se como marcas vivas de um passado sempre a rasgar as malhas do tempo presente. Lá estavam os ratos em seu apartamento e a vida continuava a pulsar, ainda que sob a forma de latência, de ferida. Então essas marcas não lhe deixariam viver em paz, não lhe concederiam a chance de gozar fantasiosamente da solidão como a síntese ou solução romântica para os sofrimentos que sentia, de tudo aquilo que ele ressentia...

Até este ponto procedemos através da dramatização dos gestos da escrita de Bukowski para que nos aproximássemos da compreensão acerca do que seria uma força reativa dentro da ideia de um devir — uma força que separa a força ativa do que ela pode (abstendo-se de agir e sentimentalizando a reação numa interioridade que passa a, dialeticamente, demarcar oposições com o mundo), uma força que finalmente se volta contra si mesma (ressentimento e má consciência) e que neste ‘voltar-se contra si’ chega a realizar uma atividade (talvez seria melhor dizer que efetua uma reatividade), ainda que endossada pelo peso e gozando da morbidez de uma vontade negativa. Do que não se falou até agora é sobre a qualidade da vontade

²² Assim falou Zaratustra, 1998, p.199

de potência que está em ação neste devir. Em outras palavras, devemos nos indagar a partir daqui: qual a natureza dessa vontade de deserto exigida pelo espírito de suportação ou, ainda, por que a reatividade das forças na escrita de Bukowski manifesta essa enorme afinidade com a afirmação do nada, com o niilismo? Pois não é difícil perceber que a vontade que diz ‘sim’ a todo sofrimento é uma vontade paradoxal, já que o que se afirma aqui, em última instância, é uma negação. E mesmo nos coloquemos diante desse quadro obscuro e constatemos que as forças que aí operam o façam a partir de uma vontade mórbida, o fato a que não se pode efetivamente dar as costas é que tal vontade seja a expressão de uma grande potência, de uma poderosa determinação²³. Seria o caso então de afirmarmos que existe uma potência na morbidez, naquilo que Nietzsche chama de ‘instintos de degeneração’? O paradoxo no caso de Bukowski decorre daquilo que lemos como os devires de uma *escrita do ressentimento* e, dentro do quadro de forças apresentado, da ação por meio da reação, da atividade do corpo inspirada em sua própria impotência. Nosso problema agora talvez seja o de tentar dizer de onde vem essa vontade de nada (visto que já dissemos o que ela pode fazer através das forças reativas)²⁴, de fazer uma espécie de genealogia dessa vontade, dizer como ela se manifesta pelas diferentes formas de niilismo chegando no limite ao maior dos paradoxos, ao grande absurdo: estamos falando de uma vontade convertida num niilismo passivo que passa a desejar da vida somente a maior de suas oposições: a sua própria extinção.

²³ Sobre o poder do negativo como qualidade da vontade de potência, servimo-nos aqui do pensamento de Deleuze: “Nietzsche chama de força ativa aquela que vai até o fim de suas consequência: [...] mas esta própria força reativa não irá ela, a seu modo, até o fim do que ela pode? Se a força ativa, estando separada, torna-se reativa, a força reativa – que separa não se tornará, inversamente, ativa? Não seria essa a sua maneira de ser ativa? Concretamente, não há uma baixeza, uma vilania, uma tolice, etc. que se tornam ativas por força de irem até o fim do que podem?” (*Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.32)

²⁴ Deleuze também define vontade de potência a partir de Nietzsche: “Nietzsche chama vontade de potência o elemento genealógico da força. Genealógico quer dizer diferencial e genético. A vontade de potência é o elemento diferencial das forças, isto é, o elemento de produção da diferença de quantidade entre duas ou várias forças que se supõem em relação. A vontade de potência é o elemento genético da força, isto é, o elemento de produção da qualidade que cabe a cada força nessa relação” (*Ibid.*, p.26). E seria legítimo ainda nos perguntarmos de que maneira o conceito de força em Nietzsche distingue-se do conceito de vontade de potência. Sobre essa diferença, somos levados por Deleuze à conclusão de que a força é quem pode, a vontade é quem quer — diferença sutil nos textos de Nietzsche, mas de fundamental importância para que se compreenda que ativo e afirmativo não se confundem, assim como não se confundem reativo e negativo, qualidades que remetem, respectivamente, à força e à vontade.

No pequeno quarto do artista, os ratos lhe fazem companhia. A atmosfera é de ressentimento mútuo: os ratos e o poeta se fundem por este sentimento comum. Quanto aos corpos, porém, neles não há confusão, pois é precisamente o reconhecimento da alteridade, da estranheza que o corpo do outro inspira, que os leva a odiarem-se e a ressentirem-se mutuamente. O outro é quase sempre alguém em quem se enxerga necessidades, mas raramente alguém que se possa reconhecer como um ser de vontade. Do outro sabemos apenas que ele quer comer, que ele quer reproduzir — perpetuar suas misérias — demandar é só o que ele sabe fazer, demandar e ocupar espaço. Como não se incomodar profundamente com a presença do outro? Como não se ressentir? Podemos dizer, no entanto, que ao menos na alteridade dos ratos Bukowski reconheceu-lhes o direito a ter olhos, olhos destemidos, que não vacilavam nem recuavam; reconheceu então que se avançasse em sua vontade de nada, neste querer desperdiçar a própria vida, ele já não poderia fazê-lo sem testemunhas. Através de seus olhos ressentidos, os ratos lhe comunicavam em silêncio que aquilo que Bukowski fazia na escuridão vazia do quarto tinha nome, peso e consequência: tratava-se de uma doentia marcha para a morte, cada vez mais atenta e próxima, cada vez mais disposta a um novo e derradeiro movimento. A dor, como se vê, não é uma força que conheça limites. O limite é dado pelo corpo, na possibilidade de provocar ‘a própria extinção’. Ademais, a propósito de um abismo, é verdade que só se pode ter noção de sua real profundidade ou do que lhe possa colocar fim, quando o corpo por ele despenca: mas ao fazê-lo já se trata de um caminho sem volta — sempre adiante e sempre mais abaixo. Sendo assim vislumbramos a conclusão de que um corpo sempre possa ir mais além, essa sendo, aliás, sua verdadeira potência: recusar a trégua, avançar por entre a escuridão, rasurar-se, deformar-se, *ensandecer-se*.

Em Nova Orleans, longe de sua cidade natal, longe da família e dos velhos hábitos, todos esses taciturnos acontecimentos do quarto vazio e escuro, todos esses refinamentos na macabra arte de odiar, encontraram a possibilidade de emergir graças ao que a cidade tinha a oferecer a Bukowski, a imperturbabilidade deste novo cenário, a chance de encarar de olhos abertos a verdade sobre o mundo de que

sempre suspeitara, mas que outrora os outros lhe desviavam do olhar. A grande verdade niilista que se anunciava pelo silêncio mortal do deserto era a de que o mundo, afinal, não diferia deste poderoso sentimento que consumia o poeta em seu quarto: o corpo embriagado e faminto o fazia perceber com clareza a essência vazia das coisas, sua absoluta falta de sentido, nutrida por um senso de arbitrariedade, gratuidade e de violência. E aqui, mais uma vez, nos vemos diante de um paradoxo — pois como seria possível que a constatação da essência vazia do universo pudesse dar a qualquer um algo que o remetesse a um sentimento de poder? O gozo por tal forma de pensar só nos parece provável quando aquele que pensa sente que chegou a tal conclusão sobre a esterilidade do mundo pela elaboração de hipóteses demasiadamente sérias, complexas. Ou seja, o pensamento fertilizando a si mesmo, produzindo novos e inusitados pensamentos, desdobrando-se, sensualizando-se (para usar o termo de Nietzsche) coisa que nem a própria vida fora capaz de fazer, pois a vida, como já se concluiu, é a coisa mais estéril. O pensamento, como se vê, tornou-se maior do que a vida, um absurdo, mas ainda assim um absurdo que faz gozar. É bem verdade que o que se observa aqui é o desdobramento avançado de uma das etapas de um pensamento filosófico e sua afinidade como a vontade de nada. A qual pensamento mais uma vez fazemos referência? À dialética, assumidamente disposta por todas essas radicais oposições que separavam Bukowski do mundo. E qual a relação possível entre este sistema filosófico com a vontade de nada? Parte-se de uma perspectiva de radicalização das contradições, de sofrimento com a oposição, para que finalmente seja defendida a necessidade de uma síntese, de uma solução milagrosa e pacificadora. Como mesmo nos diz Bukowski, tais potências do pensamento só se poderia alcançá-las quando a vontade alcançasse seu ideal de imperturbabilidade, quando efetuasse sua vontade de deserto, sua vontade de nada a seguir se metamorfoseasse em um nada de vontade. Não ter o sentimento pelas coisas de que todos os outros necessitavam, não sentir culpa, apagar as luzes, escutar os sons de fora, ser deixado em paz. Resolver a contradição, eis a que se inclinava tal vontade. E se nos indagamos sobre o que seria este deserto, Nietzsche assim o define:

De resto, o *deserto* de que falei, onde se retiram e isolam os espíritos fortes, de feio independente — oh, que outro aspecto tem quando os homens cultos imaginam um deserto! — em ocasiões são eles mesmos o deserto, estes

homens cultos. [...] Uma obscuridade voluntária, talvez; um evitar a si mesmo; uma aversão a barulho, veneração, jornais, influência; um emprego modesto, um cotidiano, algo que esconda mais do que exponha; [...] até mesmo um quarto numa pensão sempre lotada, onde se esteja seguro de ser confundido com os outros e de poder falar impunemente com qualquer um — isto é “deserto”: oh, é solitário o bastante, creiam-me!²⁵

A interrogação a que Nietzsche se propõe responder ao longo de toda a terceira parte de *Genealogia da moral* gira em torno da seguinte questão: afinal, o querem os filósofos com o ideal ascético? O que faz com que este tipo não somente busque a solidão dos desertos bem como — e este é o ponto nevrálgico da questão — façam do deserto uma qualidade da vontade, um valor a que se deve aceder? Aqui deve ficar claro que estamos nos referindo a dois acontecimentos que, por natureza, são distintos: este edificar para si um deserto, este devir-camelo, esta aquiescência ao sofrimento tais são as políticas das forças de natureza reativa. Coisa diferente ocorre ao nos perguntarmos sobre, afinal, o que significa o deserto enquanto valor? Qual é a qualidade da vontade de potência que aqui se manifesta? E mais do que isso, por que vias tal vontade chega a se tornar um valor, constituir-se como moral? O que não se deve perder de vista é que, em última instância, o projeto mais geral da filosofia crítica de Nietzsche é travar um combate ostensivo contra aquilo que identifica como o núcleo duro da carcaça humana, demasiado humana: tal qual o filósofo médico, referindo-se ao ressentimento, ao espírito de vingança à má consciência, Nietzsche desdobra-os enquanto sintomas, superfícies sob as quais opera uma vontade que responde pelo que estes três tipos têm em comum, a fonte da grande doença degenerativa dos corpos — estamos falando do *niilismo* e de suas formas.

Como bem nos lembra Deleuze, na palavra *niilismo*, ‘nihil’ não significa o não ser e sim, inicialmente, um valor de nada²⁶ e aqui “se expressa o dado fundamental da vontade humana, o seu horror ao vácuo: ele precisa de um objetivo — e preferirá ainda *querer o nada a nada querer*.”²⁷ Querer o nada é antes de tudo um empreendimento de depreciação da existência, a suposição levada às últimas consequências de um outro mundo possível, a confecção de valores superiores à vida, a ideia de Deus: a vida é colocada “em relação a uma existência inteiramente

²⁵ *Genealogia da moral*, 2009, p.80.

²⁶ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.69

²⁷ *Genealogia da moral*, 2009, p.71

outra, a qual exclui e à qual se expõe, a menos que se volte contra si mesma, que negue a si mesma.”²⁸ Neste caso, a vida só valeria como ponte para essa outra existência. A depreciação niilista opera através de todas essas ficções, pois somente por meio de uma ficção é possível a vida chegar a tornar-se irreal, ser representada enquanto aparência, assumindo, em seu conjunto, um valor de nada. Por outras palavras, nihil em niilismo significa a *negação* como a qualidade da vontade de poder.²⁹ Mas seria essa a natureza da vontade negativa de Bukowski? Dificilmente se poderia apontar que a construção de seu deserto tenha sido a expressão de uma vontade de superação, sobre a ideia de que haveria algo de superior à vida: afinal, era aos ratos — e não a Deus — a quem recorria nos momentos em que captava de relance o olhar da morte. Neste caso não se poderia falar em ficção tanto quanto era o desprezo por toda a mentira que orientava o niilismo do poeta sempre em direção a um mais abaixo. Ainda assim parece-nos evidente que todas essas vivências no ressentimento e na má consciência tiveram a *negação* como dado fundamental, como qualidade essencial de sua vontade. Sendo assim, de que outra forma de niilismo estaríamos falando aqui, quando todos os pilares de sustentação dos valores correntes, tudo que pudesse atribuir um nome, um rosto, uma identidade, tudo isso vai abaixo pela força de uma vontade negativa que afirma não exatamente um valor de nada, mas sim o nada dos valores?

Não ter amigos, mulheres, emprego, carro, telefone etc. e mais do que isso, o desejo de afirmar um sentido por meio de todas essas negações, de fazer deste querer objeto de gozo e temos aqui uma forma outra de manifestação do niilismo, aquilo que Deluze define pela ideia de um *niilismo reativo*. E, propriamente, qual o sentido escutamos do poeta em seu despencar pelo abismo, qual a palavra violenta ele faz soprar no silêncio mortal de seus desertos? — seria, talvez, a essência mais paradoxal do sentido: a afirmação da falta de sentido como o sentido absoluto das coisas, a afirmação, em suma, de uma negação? E se se trata de uma reação é, sobretudo, em função desse seu gesto que violentamente reage contra um mundo supra sensível, contra um sublime; nega com veemência e radicalidade a possibilidade de quaisquer valores superiores de um transcendental, de uma superação. Poderíamos talvez nos arriscar na ideia de uma transcendentalização às

²⁸ *Ibid.*, p.87

²⁹ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.69

avessas, ou seja, um gesto que ao invés de anunciar a elevação, pede ao espírito que rasteje, que se humilhe, um gesto que afirma que nenhum valor teria o direito de ser, já que, em essência, a vida não poderia ser mais do que uma arbitrariedade, ou um acaso, um desperdício. O homem que vive junto aos ratos é o homem que se sente agora um igual, o mesmo acidente os colocou ali, as mesmas vontades baixas imprimem na carne um tom desprezível a ambas as criaturas — todos teriam, a bem dizer, o mesmo direito de ocupar o pequeno quarto. Talvez seja nesse sentido que o poeta chegue a afirmar sua preferência pelos roedores aos humanos³⁰. Ao menos pelos olhos dos ratos ele pôde intuir a grande baixeza de sua condição.

Ele sofria também de outras coisas, era sobretudo um animal *doente*: mas seu problema não era o sofrer mesmo, e sim que lhe faltasse a resposta para o clamor da pergunta “*para que sofrer?*”. O homem, o animal mais corajoso e mais habituado ao sofrimento, *não* nega em si o sofrer, ele o *deseja*, ele o procura inclusive, desde que lhe seja mostrado um *sentido*, um *para quê* no sofrimento.³¹

E quem poderia negar que, na exasperação de um paradoxo, o niilismo oferecia um sentido ao sofrimento de Bukowski? “Nele o sofrimento era interpretado, a monstruosa lacuna parecia preenchida; *a porta se fechava para todo niilismo suicida*.”³² O poeta e sua juventude e os ratos no quarto escuro, a violência de uma vontade de nada reduzindo todos os corpos num mesmo tempo; tempo em que nada poderia ser feito, mas apenas conhecido, tempo em que o triunfo do niilismo chega a encontrar um último e desesperado sentido, uma solitária porém poderosa afirmação. De que sentido estamos falando? daquele que só poderia se afirmar na propagação decadente da grande nova: não havia nada para ser visto atrás da cortina; nada era verdadeiro, nada era bem; *Deus estava morto*: uma negação de toda a vontade, um *toedium vitae*. Isso que por vezes aparece na obra de Nietzsche pelo termo “pessimismo da fraqueza”, encontra seu fundamento na vida reativa nua

³⁰ [...] a fome, assim como esse impossível que é uma literatura da fome, acaba por nos apresentar não a garantia de humanidade por meio da palavra, mas, sim, seu contrário, a oportunidade radical de questionarmos a invenção dessa humanidade, dos diferentes projetos que forjaram os modelos de humanidade e, mesmo, as potências libertadoras do devir animal, do monstro, do louco, de todos aqueles que viveram a impossibilidade de se conformarem, de se fazerem forma, que liberaram a ortografia em sucessivas “monstrografias”. (Kiffer, A. Sobre a representação da fome. In: *Literatura e realidade(s): uma abordagem*. Rio de Janeiro, 7 letras, 2011, p.11-21)

³¹ *Genealogia da moral*, 2009, p.123

³² *Idem*, grifo nosso

e crua, nas forças reativas reduzidas a si mesmas.³³ E se tudo isso parece ter chegado num patamar demasiadamente baixo, Nietzsche, no entanto, não nos deixa esquecer que

Mas apesar de tudo — o homem estava *salvo*, ele possuía um *sentido*, a partir de então não era mais uma folha ao vento, um brinquedo do absurdo, do sem-sentido, ele podia *querer* algo — não importando no momento para que direção, com que fim, com que meio ele queria: *a vontade mesma estava salva*.³⁴

³³ Nietzsche e a filosofia, 1976, p.69

³⁴ Genealogia da moral, 2009, p.123

1.2 O eterno retorno:

jogue os dados¹

se você vai tentar, vá até o fim.
caso contrário, nem comece.

se você vai tentar, vá até o fim.
isso pode significar perder namoradas,
esposas, parentes, empregos e talvez sua sanidade.

vá até o fim.
o que pode significar não comer por 3 ou 4 dias.
o que pode significar passar frio num banco de praça.
o que pode significar prisão,
o que pode significar escárnio,
troça,
isolamento.
isolamento é uma dádiva,
todo o resto é um teste de sua resistência, do quanto você realmente quer fazer isto.
e você o fará apesar da rejeição e das piores probabilidades
e será melhor do que qualquer coisa que você possa imaginar.

se você vai tentar,
vá até o fim.
não há sentimento como este.
você estará sozinho com os deuses
e as noites queimarão em fogo.

faça, faça, faça.
faça.

até o fim

até o fim.

você percorrerá a vida rumo à gargalhada perfeita, é a única luta que vale a pena.

¹ Bukowski. *roll the dice*. In.: septuagenarian stew. HarperCollins, 2003, p.356.

a morte fumando meus
cigarros²

pois é: estou mais uma vez
bêbado
aqui
escutando Tchaikovsky
no rádio.
nossa, eu escutei ele 47 anos
atrás
quando eu era um escritor
faminto
e aqui está ele
de novo
e agora eu tenho um pouco de
fama como
escritor
e a morte caminha
pra cima e pra baixo
pelo quarto
fumando meus cigarros
bebericando o meu
vinho
enquanto Tchaik elabora
sua Pathétique,
tem sido um longo percurso
e toda sorte que tive
foi porque eu soube jogar
os dados:
passei fome por minha arte,
passei fome para
ganhar 5 míseros minutos, 5
horas,
5 dias —
eu só queria usar a palavra
certa;
fama, dinheiro, não
importavam:
eu queria usar a palavra certa
e *eles* me queriam em uma
máquina de impressões
na linha de montagem da
fábrica
eles me queriam no
almoxarifado de
uma loja de roupas.

bem, diz a morte, enquanto
passa por mim,
eu vou te pegar de qualquer
jeito

não importa o que você tenha
sido:
escritor, taxista, cafetão,
açougueiro,
paraquedista, eu vou te
pegar. . .

tudo bem, querida, eu digo a
ela.

nós bebemos juntos agora
enquanto uma da manhã gira
para 2
da manhã e
apenas ela sabe do
momento, mas eu preguei
uma peça
nela: eu consegui meus
5 míseros minutos
e muito mais.

² *Idem. death is smoking my cigars. In.: the last night of the earth poems. HarperCollins, 2002, p.72*

Um tal homem sacode de si, com *um* movimento, muitos vermes que em outros se enterrariam; apenas neste caso é possível, se for possível em absoluto, o autêntico ‘amor aos inimigos.’
(Nietzsche)¹

Não foram poucos os erros cometidos na história humana tomando por base a doutrina do livre arbítrio — erros que não se deve medir tanto em termos resultados ruins quanto pela dose dispensável de sofrimento que fez e faz carregar os homens todos os dias. Parece que, quem por aí caminha, enxerga como total impossibilidade que os frutos da razão possam sofrer interferência de qualquer coisa que lhe seja externa — e mesmo de qualquer coisa que lhe seja interna — e aqui vislumbramos uma imagem limpa e distinta do pensamento nas alturas, como se este nos tivesse sido dado como um dom, como se nada tivesse em comum com as imundices, paixões, baixezas e torpezas do corpo, como se nos houvesse sido ofertado pelo próprio Deus em pessoa. Em outras palavras, o livre arbítrio toma por pressuposto a ideia de uma razão desligada de suas circunstâncias imediatas, de onde, no limite, se poderia afirmar o homem como criatura ‘livre’ em que toda ação decorre de uma escolha sobre a qual, ao menos por direito, operou-se uma reflexão sobre as virtudes do melhor caminho a se tomar. Deste erro primário decorre também a determinação de duas outras utopias que ainda hoje ilustram e locupletam a vida contemporânea, cujo apelo não deixa de ser notado pelos canais de cultura de massas, discursos publicitários e mesmo na fala cansada das religiões que insistem em sobreviver. Tais filhas bastardas e tardias da doutrina do livre arbítrio atendem pelo nome de ‘força de vontade’ e, sua irmã mais velha, a ‘responsabilidade’.² Pela tagarelice da primeira, somos lembrados a todo tempo que, não importa o quão difícil, distante ou contrário aos nossos instintos mais básicos esteja um objetivo, este pode ser alcançado pela determinação de uma vontade que não deve jamais sentir-se cansada, mas sempre disposta — pró-ativamente — a um novo lance. Esta infernal criatura vem nos dizer, interrompendo-nos em meio a nosso fatigado sono, que ainda que a meta seja

¹ *Genealogia da moral*, 2009, p.25

² “É grotesca nossa representação da força e da vontade: separamos a força do que ela pode, colocando-a em nós como ‘merecedora’ porque ela se abstém do que ela não perde, e colocando-a como ‘culpada’ na coisa, na qual ela manifesta precisamente a força que tem. Desdobramos a vontade, inventamos um sujeito neutro, dotado de livre arbítrio, ao qual emprestamos o poder de agir e de se conter.” (*Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.13)

tornar-se o novo chefe da empresa, ou simplesmente ser um homem ‘melhor’, tudo o que é preciso fazer é querer e querer sempre mais (coisa que muito convém às lojas de crediário). E como se já não bastasse o cansaço a que nos submete tamanha importunação, a outra irmã vem ainda aporrinhar-nos: apresenta-se com o dedo em riste, rindo de toda desgraça, satisfazendo-se histericamente em gritos que dizem que em tudo o que malogramos, por todos esses inalcançados objetivos, somos nós e somente nós os responsáveis. E, visto já haveremos falhado em inúmeras outras tentativas, a melhor forma de sairmos da situação, preservando ainda alguma dignidade, é dela carregando um não menos pesado fardo, aquele que nos afunda fantasmagoricamente entre dois mundos: o sentimento de *culpa*.

Do bom homem, do homem culto e esclarecido, diz-se daquele que, no clímax de sua derrota, fora capaz de sentenciar morbidamente: “é minha culpa!” — e se permite morrer ao menos com um pouco de honradez, com um quê de orgulho e sorriso nos lábios. Dos demais, a imensa massa de ignorantes, identificamo-los pelos resquícios das atividades mesquinhas do rancor; são os que, incapazes de um juízo crítico sobre si mesmos, preferem apontar arbitrariamente o dedo a todas as circunstâncias atribuindo externamente a culpa. Tanto em um como em outro caso, contudo, o que não deixará de comparecer é precisamente o elemento da responsabilidade já que, como reminiscência de nosso antigo ímpeto de compreensão dos fenômenos, somos como que forçados a entender, no final das contas, de quem é a culpa. E, certos de que entre ilustrados e ignorantes não são muitas as exceções, somente agora estamos preparados a dimensionar qual a capacidade subversiva de uma doutrina que, contrariando aquela do livre arbítrio, fosse capaz de pregar não a culpa como consequência da responsabilidade original, mas a *alegria* como fruto maduro de uma filosofia da *irresponsabilidade*.

Pois até este ponto em que acompanhamos o caminhar da vontade de Bukowski em seu desdobramento nas formas radicais de um niilismo, mesmo naqueles momentos mais drásticos em que todas as dores da solidão, da fome, da falta de compreensão recaiam sobre seu corpo, ainda ali o que havia talvez de mais surpreendente nessa vontade fosse sua recusa em chegar à conclusão, a despeito de tudo, da vida como uma grande e desmedida injustiça. Ao contrário, chama-nos a atenção em Bukowski precisamente essa sua insuspeita capacidade não só de sofrer, mas de aceitar o sofrimento sem que com isso tivesse de imputar responsabilidades

contra si, contra Deus, contra o mundo. Sim, ele ressentia-se e nem de longe era pequeno o valor que ele mesmo atribuía a tal ressentimento. Mas este mesmo ressentimento, *não sendo uma forma de culpar* nem a si mesmo e nem aos outros, era vivido como o sofrimento da criatura mansa que aceita seu destino. Neste ponto parece-nos ainda mais clara a aproximação entre a figura do escritor e a metamorfose do espírito em camelo proposta por Zaratustra — o espírito de suportação, o caminhante silencioso dos desertos. Estaríamos indo longe demais na hipótese de nos encontrarmos diante de uma vontade capaz não somente de suportar o sofrimento, mas também de afirmá-lo como justiça? Pois de que outra maneira se poderia entender a repetição de seus versos “vá até o fim, até o fim”? E se tal hipótese parece verdadeira, então genealogicamente somos impelidos a encontrar nesta vontade o elemento que lhe permite seguir por um caminho que por todos os sentidos se revela contra intuitivo e pouco percorrido.

A respeito da consagrada interpretação da existência como injustiça, Deleuze com Nietzsche remonta-a nas imagens do pensamento grego antigo, e diz:

Parece que se concede muito à existência cometendo um crime, uma desmedida; confere-se-lhe uma dupla natureza: a de uma injustiça desmesurada e a de uma expiação justificadora; ela é titanizada pelo crime, mas divinizada pela expiação do crime. O que estaria no fim de tudo isso senão uma maneira sutil de depreciá-la, de torna-la passível de julgamento, julgamento moral e, sobretudo, julgamento de Deus? Anaximandro foi, segundo Nietzsche, o filósofo que deu expressão perfeita a essa concepção da existência. Dizia: “os seres pagam uns aos outros a pena e a reparação de sua injustiça, segundo a ordem do tempo.”³

O que garante a sustentação dos pilares dessa filosofia e seu acabamento primoroso pelo pensamento cristão não é a quase identidade que estabelece entre os termos ‘existência’ e ‘culpa’ (a existência é culpada, visto que faz sofrer) tanto quanto este gesto, a que faz referência Deleuze, de dupla depreciação: o sofrimento comprovando a existência como injustiça e, pela mesma cartada, exigindo uma redenção capaz de redimi-lo, de expiá-lo. A justiça divina, a que faz calar o sofrimento, é a que traz também e finalmente a *justificação* ou a redenção da existência em seu propósito maior, o equilíbrio das forças⁴: reduz o caos das forças

³ Nietzsche e a filosofia, 1976, p.12

⁴ “Anaximandro [...] pergunta-se: se existe mesmo uma unidade eterna, como é possível essa multiplicidade?, para então extrair a resposta do próprio caráter contraditório, autodestrutivo e negativo dessa mesma multiplicidade. A sua existência torna-se, para ele, um fenômeno moral; ela

do múltiplo (a relação dos seres uns com os outros, retomando o pensamento de Anaximandro) e sua consequente falta de sentido, elimina o múltiplo forçando-o a tornar-se Um, trazendo de volta a verdade e o sentido finais.⁵ Mas, violentamente embriagada, a vontade de Bukowski tropeçava na linearidade deste pensamento. A radicalidade com que levou adiante aquele seu nihilismo reativo fazia vibrar em seu corpo-rato a falta de sentido da existência, dificultando-lhe encontrar identificação junto a essas formas do discurso que pudessem garantir à sua própria vida uma justificação. Livre das amarras de todas essas amarguradas recriminações e de acusações perpétuas, seus versos fizeram-se como potência de um pensamento que reconstitui a existência como fenômeno absolutamente *inocente*. O sofrimento, a sua vez, este não podendo ser julgado nem de um ponto de vista moral e tampouco religioso, fora considerado a partir de um ponto de vista estético cuja capacidade fez transmutar aquilo que outrora fora culpa em um vigoroso *instinto de jogo*. E, sobre essa linha divisória, recolocados na fronteira entre as certezas do chão e as profundezas do abismo, ouvimos a voz do poeta a nos dizer: “jogue os dados”.

É verdade que encontramos na filosofia grega antiga (pré e pós socrática) os fundamentos dessa forma de pensar e avaliar dialeticamente a partir da afirmação original do valor negativo da existência. Mas é também em meio à obscuridade de alguns desses filósofos que Nietzsche farejará os aromas do pensamento do devir como princípio para um de seus conceitos mais difíceis e tardios, o *eterno retorno*. É sobretudo Heráclito que ilumina-o “com um raio divino” por essas palavras:

Observo o vir a ser, e ninguém assistiu com tanta atenção esse eterno ondular rítmico das coisas. E o que vi eu? Regularidades, segurança infalível, as vias sempre idênticas do direito; para cada transgressão à lei, o julgamento das deusas da noite, o mundo inteiro como espetáculo de uma justiça soberana e de forças demoníacas onipresentes da natureza a ela subordinadas. Eu não via a punição do que veio a ser, mas a justificação do vir a ser.⁶

não está justificada – muito pelo contrário: ela expia-se a si mesma constantemente no ocaso.” (*A filosofia na era trágica dos gregos*, 2012, p.53)

⁵ Seria difícil não identificarmos também aqui as raízes antiquíssimas de uma forma de pensar dialética, por uma operação que define um sentido final e absoluto a partir da premissa da contradição entre os termos.

⁶*Ibid.*, 2012, p.55

Desse olhar das profundezas, Heráclito não fora capaz de julgar a existência. O múltiplo não lhe aparecia como castigo, o devir não era algo a ser purificado: a existência não poderia ser culpada. Este é o pensamento que traz as marcas genealógicas do sentido do trágico em Nietzsche⁷ e que faz da inocência a verdade do múltiplo. Isso porque Heráclito negava a dualidade dos mundos, convivia e sustentava a noção dos paradoxos ao sentenciar, de sua solidão: “Tudo tem a todo tempo o seu oposto em si”. O que ele via era tão somente o vir a ser⁸ e “todo vir a ser se faz da guerra entre os opostos: as qualidades definidas, que a nós parecem persistentes, expressam apenas a preponderância momentânea de um dos combatentes, mas a guerra não termina com isso; a contenda continua pela eternidade.”⁹ Com este trabalho sobre a filosofia de Heráclito, Nietzsche coloca em evidência também, por uma sutileza, os caminhos pelos quais seu método genealógico chega a se diferenciar do pensamento dialético. Pois se para ambas as formas de filosofar o pensamento elabora-se a partir do conflito entre opostos (fonte de todo sofrimento), a genealogia, a sua vez, não se contenta com a felicidade da ideia de uma síntese. A noção de devir inviabiliza a possibilidade da solução, da expiação, na exata medida em que afirma *a guerra que se perpetua pela eternidade*, em que se desembaraça das contradições para, em seguida, abraçar os paradoxos. O pensamento que se coloca nesta determinação não deve, no entanto, ser julgado de uma maneira leviana, visto que, mais uma vez, invocar a imagem da existência como a de um conflito sem propósito ou solução equivale a vislumbrar um cenário desolador, difícil. Aqui, mais do que nunca, o espírito de suportação se faz necessário. Não é somente Bukowski que oferece cigarros à morte, é Nietzsche também que reconhece a coragem do pensamento em Heráclito:

⁷ Deleuze pontua: “Heráclito é o pensador trágico.” (*Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.14). Retomaremos o sentido do trágico em Nietzsche posteriormente.

⁸ “Vejo apenas o vir a ser. Não vos deixei enganar! É devido a vossa miopia, e não à essência das coisas que credes ver no mar do vir a ser e do perecimento alguma terra firme. Vós empregais os nomes das coisas como se tivessem uma rígida duração: mas até mesmo a correnteza, na qual pondeis os pés pela segunda vez, não é a mesma que na primeira vez.” (*A filosofia na era trágica dos gregos*, 2012, p.56)

⁹ *Ibid.*, p.60. Impossível não nos lembrarmos aqui do conceito de corpo de Deleuze que apresentamos outrora, corpo definido como unidade de dominação, unidade essa que se dá pela relação de forças sempre num devir.

A unidade absoluta do eterno vir a ser, a total instabilidade de tudo o que é efetivo, que, como nos ensina Heráclito, continuamente age e vem a ser, e jamais é, constitui uma representação *assombrosa e atordoante*, cuja influência tem como mais próxima de si a sensação de alguém que, durante um terremoto, perde a confiança nos fundamentos da terra em que pisa. Era necessária uma força impressionante para transformar esse efeito em seu oposto, na sublime e alegre admiração.¹⁰

Como contraponto da responsabilidade, aparecem então a inocência e a irresponsabilidade como verdades do múltiplo, exprimindo-se da posição de alguém que se dispõe a jogar com a existência. É essa a força de que nos fala Nietzsche e que torna possível compreender de que maneira aquilo que, a princípio, poderia despontar no horizonte como algo absolutamente aterrador sendo vivenciado a partir de uma potência outra, vigorosa e inusitada — o jogo jogado nessa correlação do múltiplo e do um, do devir e do ser, da destruição e da criação — a *alegria*. O poeta sente a aproximação do hálito frio da morte, corporificada na presença e no peso do tempo, assustadoramente bela, violentamente dura como a *Pathétique* de Tchaikovsky. Ela sussurra-lhe ao ouvido: “eu vou te pegar, vou te pegar de qualquer jeito” e com inocência e a irresponsabilidade de quem aprendeu a enxergar no escuro, ele replica: “tudo bem, querida”. Como nos faz lembrar Deleuze, aqui não se trata de “um orgulho culpado, é o instinto de jogo sempre. Não uma soma de injustiças a serem expiadas, mas a justiça como lei deste mundo.”¹¹ E a música haveria de se repetir eternamente, tornaria a tocar no rádio e a chegar nos mesmo ouvidos em que reverberara 47 anos antes, como num ciclo em que toda criação deve ser destruída, mas que sobre todos os destroços torna a fazer novamente, afirmando sempre e outra vez não a constância do ser, mas o movimento do devir. E “qual é o ser inseparável do que está em devir? *Tornar a vir é o ser do que devém*. Tornar a vir é o ser do próprio devir, o ser que se afirma no devir. O eterno retorno como lei do devir, como justiça do ser.”¹²

¹⁰*Ibid.*, p.59 (grifo nosso).

¹¹ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.14

¹²*Ibid.*

Acompanhávamos outrora os caminhos percorridos pela vontade de Bukowski e lá pudemos perceber os desdobramentos das forças reativas sobre um corpo — elas negavam a força ativa na medida em que se opunham à atividade, optando dessa forma por tomar o rumo inverso pelas vias do ressentimento: a ação deixando de ser acionada para ser sentida como peso e como prego na própria carne, voltando-se, enfim, contra si mesma. Seguindo ainda nessa dramatização do caso do escritor, tivemos também a chance de observar em seu corpo aquele movimento descrito por Deleuze a partir do qual as forças reativas vieram a se configurar como expressão de uma vontade negativa (a reação em aliança com a negação), nos contornos de um niilismo reativo que, pela potente e insistente capacidade de depreciar tudo aquilo que se apresentasse sob o invólucro dos valores superiores, chegava ao ponto de elaborar-se na afirmação de que “nada poderia ser feito, mas apenas conhecido”, ou ainda de que “Deus estava morto”. Devemos agora insistir um pouco mais neste pensamento, refletindo a respeito de qual seria, no limite, o destino de um corpo determinado a atingir as profundezas de tal vontade de nada.

Ora, não parece certo que, quando levada às últimas consequências, a vontade de nada invariavelmente houvesse de fluir para uma forma de niilismo passivo, materializada no gesto dramático e derradeiro do suicídio como maior de suas expressões? Por outras palavras, se de fato fosse absoluta a determinação da vontade niilista sobre o corpo, então por que este haveria de desejar permanecer na vida quando não mais pudesse identificar quaisquer sentidos na existência? Neste caso seria de supor que, para cada niilista sincero que encontrássemos, estaríamos igualmente diante de alguém com navalha e pulsos guardados no bolso, preparados para desgatilhar-se a qualquer momento. É inclusive neste lapso que os discursos religiosos, de maneira geral, deixam claro porquê eles mesmos vêm a ser muito mais artigos de fé do que propriamente exercícios de lógica. A contradição não poderia ser mais escancarada: ora, se é possível depreender do discurso religioso a noção desta vida a partir de um valor depreciado de pecado e sofrimento originais, e se todas as misérias encontram-se redimidas no além-mundo do paraíso, o que efetivamente poderia impedir que um ou vários fiéis exaltados viessem a se decidir pelo atalho, dando cabo de suas próprias vidas? Incapazes de solapar este furo, as religiões optaram por tamponá-lo a partir da ideia de um inferno reservado especialmente aos suicidas e de um Deus sarcástico que, a despeito das maravilhas

do paraíso, prefere nos torturar com os pés presos nas desgraças da terra. E, não obstante, como poderíamos nós mesmos tentar justificar a difícil contradição entre o fato de que não é em meio a niilistas e religiosos que encontramos o grande número dos que optam por dilacerar os próprios punhos ou arremessar-se janela à fora? O esforço que requer tal reflexão vale pela hipótese que ela encaminha: não seria verdade que o que a vontade niilista quer, em seus limites, não é tanto provocar a extinção da vida quanto, ao contrário, *conservá-la reativamente*?

Aqui devemos destacar a sagacidade do comentário de Deleuze em sua leitura sobre os textos de Nietzsche — com agudeza, ele fora capaz de perceber que todas as formas de niilismo analisadas por Nietzsche (negativo, reativo e passivo) eram sempre formas incompletas, ou seja, em nenhuma delas as forças reativas efetivamente conduziam a vontade de nada até os fins mais radicais a que ela poderia chegar. Dessa forma, podemos pensar que a despeito de todo ressentimento que impelia Bukowski a refugiar-se na solidão de seu pequeno quarto e a nutrir um real sentimento de ódio para com tudo aquilo que lhe fazia sofrer, tal isolamento, incapaz de fazer cessar o fluxo constante do múltiplo, servia-lhe então como meio de colocar sua vontade à prova, conservando e protegendo, em última instância, o valor que atribuía a sua própria vida.

Eis portanto em que sentido o niilismo por si mesmo é sempre incompleto, até mesmo o ideal ascético é o contrário do que se acredita, “é um expediente da arte de conservar a vida”; o niilismo é o expediente de conservação de uma vida fraca, diminuída, reativa; a depreciação da vida, a negação da vida formam o princípio à sombra do qual a vida reativa se conserva, sobrevive, triunfa e se torna contagiosa.¹³

Apesar dos embate de forças, do fora a contaminar o dentro, do dentro querendo expelir o fora, tanto Bukowski quanto o mundo permaneciam os mesmos, nenhum sangue fora derramado e ambas as existências, a do múltiplo e a do um, conservavam-se. Mas o detalhe estava no dorso e no tato do animal-poeta: tato tornado sensível o bastante para tocar o que é da ordem do sutil, dorso suficientemente resistente para que ele assim fosse capaz de suportar e de aceitar o caráter eterno da disputa em questão, sem para isso tivesse de recorrer a quaisquer

¹³ *Ibid.*, p.34

soluções que pudessem remediar-lhe tal condição de sofrimento. Arqueado e hesitante, como um velho animal cansado, o corpo ainda assim caminhava, permanecia na guerra. E não havendo síntese possível, sua vontade aprendia um novo caminho: valia-se daquele instinto de jogo somente para prolongar a luta uma vez que, mesmo em troca dos 5 míseros minutos, mesmo que assim se auto infligisse na penitência de a tudo o mais perder — a própria sanidade, inclusive — esta era sua nova e poderosa *necessidade* e, quiçá, seu mais novo sentido: insistir, resistir — ir até o fim.

Bukowski nos diz “toda sorte que tive/ foi porque eu soube jogar/ os dados”. Sim ele soube fazê-lo na medida em que, ao lançar os dados, o fez de uma só vez. Passar fome para poder criar é a determinação de uma vontade que não aceita o meio termo como condição¹⁴. Aqui, antes do lance, a vontade já encontra em sua própria necessidade a força para se colocar diante da condição de ou ir de encontro às profundezas, ou sequer chegar a fitar o abismo. A repetição do lance de dados sugeriria a tentativa mascarada de, pela reprodução, chegar ao lance vitorioso, reproduzível portanto. A sua vez, os dados lançados uma única vez inscrevem a *diferença*, já que aquele único resultado possível é o resultado com o qual se deverá permanecer no jogo — ir até o fim com o que ele tinha, porquanto o que ele tinha era a diferença que *deveria ser afirmada*.¹⁵ Ademais, o resultado que ele tinha em mãos, ainda que lhe tivesse vindo inteiramente do acaso, do caos das forças e do múltiplo, era o resultado justo: o devir não era, afinal, algo que merecesse ser julgado. É neste sentido que Deleuze conclui a respeito do jogo heracliteano que “o lance de dados afirma o devir e afirma o ser do devir. Não se trata de vários lances de dados que, devido a seu grande número, chegariam a reproduzir a mesma combinação”, e que portanto, “os dados lançados uma só vez são a afirmação do *acaso*, a combinação que formam ao cair é a afirmação da *necessidade*.”¹⁶ O um que se afirma a partir do múltiplo, o ser que se afirma no devir, a necessidade

¹⁴ “[...] a fome é vista enquanto força de resistência, de criação, de negação [...]. Uma cultura da fome preconiza que a fome seja força e que essa força possa fazer face à miséria. Dito de outro modo, trata-se de separar fome e miséria [...] fazer agir a fome contra a miséria.” (Kiffer, A. “*Meu corpo a vossa fome*”. Revista Periferia [UERJ], vol. 3, n.1, 2011).

¹⁵ “A pergunta tão frequente em Nietzsche: o que uma vontade quer? o que quer este? aquele? não deve ser compreendida como a procura de um objetivo, de um motivo nem de um objeto para esta vontade. O que uma vontade quer é afirmar sua diferença. Em sua relação essencial com a outra, uma vontade faz de sua diferença um objeto de afirmação. ‘O prazer de se saber diferente’, o gozo da diferença.” (*Idem*, p.7)

¹⁶ *Ibid.*, p.14-15

reconciliada com o acaso, o ciclo com o fluxo — e em todos estes paradoxos cumpre observarmos a reprodução indefinível na ordem do tempo daquilo que eternamente irá diferir: o corpo. Mas de que maneira o eterno retorno é capaz de operar uma radical mudança no sentido de uma vontade?

“Se você vai tentar”, grita o poeta, “vá até o fim/ caso contrário, nem comece.” E aqui, este “tentar” não exprime uma possibilidade qualquer, já que o que se coloca em jogo na aposta é o destino do próprio corpo e sua disposição de ir até o fim em seu sofrimento. A repetição na firmeza desse grito “até o fim, até o fim”, “faça, faça”, a determinação de uma vontade segura da necessidade de ir em direção às suas últimas consequências: pois quando todo o resto houver sido dilacerado pelo tempo (namoradas, empregos, sanidade), quando todos os riscos houverem sido suportados (fome, frio, isolamento, troça) a vontade permanecerá de pé, lapidada, afiada, afirmativa, pronta para recomeçar e afirmar-se pelo mesmo lance — o eterno retorno. Não haveria, talvez, melhor oportunidade de observarmos a chama do fogo de Heráclito, que a tudo destrói somente para, no mesmo movimento, criar novamente.

Deleuze destaca estes dois aspectos do pensamento do eterno retorno: trata-se de um pensamento ético e seletivo. Ético no sentido em que dá à vontade uma regra prática: “o que tu quiseses, queira-o de tal modo que também queiras seu eterno retorno”¹⁷. É essa formulação ética que permite entrever a repetição do lance de dados como uma maneira de proceder utilitária¹⁸, em que a vontade torna-se fragmentária pelo mesmo lance em que procura alcançar o resultado ideal. Mas aqui já não se trata do que seria ideal ou correto; o lance de Bukowski coloca-se para além do bem e do mal porque, como regra da vontade, é absolutamente necessário e, assim, o eterno retorno efetua sua capacidade seletiva, na medida em que faz operar uma mudança drástica no sentido do resultado de um devir reativo, na medida em que faz da vontade uma vontade total. Pois o que se passou quando a

¹⁷*Ibid.*, p.33

¹⁸ “Uma coisa no mundo enoja Nietzsche: as pequenas compensações, os pequenos prazeres, as pequenas alegrias, tudo o que se concede uma vez, nada mais do que uma vez.” (*Ibid.*)

vontade de nada, observada na dramatização do caso de Bukowski, se relacionou com o eterno retorno? Foi neste movimento que operou-se uma inversão: a vontade do negativo, avançando até o fim, tornou-se *potência de negação das próprias forças reativas* que lhe davam sustentação e fez-se assim como meio de afirmação da vontade. Ela permitiu ao corpo ir além, abandonando provisoriamente sua configuração a partir das forças reativas, visto que fez da capacidade depreciativa o poder de negar essas mesmas forças.

Outrora procurávamos mostrar como o niilismo dava voz a uma vontade de fazer o intelecto prevalecer como senhor absoluto sobre o corpo, forçando-o a toda sorte de degenerescências¹⁹. E apesar disso resistia o corpo. Superadas as possibilidade do suicídio e da busca por soluções metafísicas — e mesmo que nada mais pudesse intelectualmente ser julgado verdadeiro — ainda assim permanecia a carne como evidência dura de uma vontade que não poderia se deixar destruir pelas forças reativas do pensamento, sempre a retornar. Neste eterno retorno da luta, o corpo reorientava-se, reconfigurava-se, aprendia uma outra possibilidade para o ser, afirmava-se então como peso e necessidade intransponíveis a superar o niilismo. E por este novo movimento não mais exprimia a vitória e a conservação dos fracos, mas a destruição dos fracos, sua *autodestruição*:

Não se confundirá o voltar-se contra si mesmo com esta destruição de si, esta autodestruição. No voltar-se contra si, processo de reação, a força ativa torna-se reativa. Na autodestruição as próprias forças reativas são negadas e conduzidas ao nada. Por isso diz-se que a autodestruição é uma operação ativa, “uma destruição ativa”. É ela, e somente ela, que exprime o devir-ativo das forças.²⁰

Esta necessidade de autodestruir-se, este querer o declínio de si mesmo, efetua o que Deleuze chama de *devir ativo das forças*, visto que aqui as forças tornam-se ativas na medida em que as forças reativas se negam, suprimem-se em nome do princípio que antes assegurava sua conservação e seu triunfo, a vontade de nada. O niilismo vencido por si mesmo: tal negação ativa, tal destruição ativa é a nova determinação do corpo que quer destruir o que nele há de reativo, submetendo a si

¹⁹ “Uma vez a alma olhava com desprezo para o corpo: e esse desdém era o que havia de maior: - ela o queria magro, horrível, faminto. Assim pensava ela escapar ao corpo e à terra. Oh, essa alma mesma era ainda magra, horrível e faminta: e a crueldade era a volúpia dessa alma!”. (*Assim falou Zaratustra*, 1998, p.30)

²⁰ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.34

mesmo à prova do eterno retorno — que no limite quer fazer do espírito do camelo o espírito do leão, quer tornar-se senhor de todos os desertos, dinamitar todos os valores. “Esta”, nos diz Deleuze, “é a única maneira pela qual as forças reativas tornam-se ativas.”²¹

E enquanto uma da manhã girava para duas da manhã, no solitário quarto de Bukowski escutamos ecoar as palavras de Zaratustra:

Qual é a maior coisa que podeis experimentar? É a hora do grande desprezo. A hora em que também vossa felicidade se converte em nojo para vós, assim como vossa razão e vossa virtude. A hora em que dizeis: “Que importa minha felicidade? Ela é pobreza, imundice e lamentável satisfação. Mas minha felicidade deveria justificar a própria existência!”. A hora em que dizeis: “Que importa minha razão? Procura ela o saber, como o leão a seu alimento? Ela é pobreza, imundice, lamentável satisfação!”. A hora em que dizeis: “Que importa minha virtude? Ela ainda não me fez delirar. Como estou cansado do bem e do mal! Tudo isso é pobreza, imundice e lamentável satisfação!”. A hora em que dizeis: “Que importa minha justiça? Não estou me vendo a ser brasa e carvão. Mas o justo é brasa e carvão!”.²²

A hora do grande desprezo, a meia-noite de Zaratustra — a alegria do devir, a alegria do aniquilamento de si: ela exprime a afirmação e exprime o devir-ativo como poder de afirmar. Pelo eterno retorno, a negação como qualidade da vontade de potência transmuta-se em afirmação da própria negação: torna-se um poder de afirmar. E Zaratustra conclui seu canto: “Amo aqueles que não sabem viver a não ser como quem declina, porque estão a caminho do *outro* lado.”²³

Voltamos assim ao jogo dos dados. “Em vão dir-se-á que os dados, lançados ao acaso, não produzem necessariamente a combinação vitoriosa, o doze que traz de volta o lance de dados.”²⁴ Isso só poderia ser verdadeiro na medida em que o jogador não soube inicialmente afirmar o acaso. Mas Bukowski assegura-nos: “E você o fará/ apesar da rejeição e das piores probabilidades.” Em Nietzsche, necessidade (ou destino) e acaso não são pensamentos que se excluem entre si, mas constituem um paradoxo em que cada um dos termos afirma-se pela relação que estabelece com o outro. A vontade que consegue realizar-se por este paradoxo é a vontade que sabe jogar, na medida em que reconhece em seu sofrimento a

²¹ *Ibid.*, p.34

²² *Assim falou Zaratustra*, 1998, p.30-31 (grifo nosso)

²³ *Ibid.*, p.32 (grifo nosso)

²⁴ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.15

necessidade alegre de todo devir: do devir que requer o fim do ser e do ser que só existe em função do devir. Ao final de seu despencar pelo abismo, Bukowski pôde enfim sentir em sua própria carne a correlação misteriosa e necessária da criação e da (auto)destruição, e soube que ali havia vida: ele se colocava assim rumo à gargalhada perfeita, na única luta que julgava valer a pena. Mas era preciso despencar novamente, manter o ciclo em devir, sentir “todo acaso de uma só vez; não para uma combinação final, desejada, querida, aspirada, mas para a combinação fatal, fatal e amada, o *amor fati*.”²⁵

²⁵*Ibid.*

2. O LEÃO, OU SOBRE A DESTRUIÇÃO ATIVA

2.1 A vontade de potência:

abrigo para indigentes¹

você ainda não viveu
até estar em um
abrigo para indigentes
como nada exceto uma
lâmpada
e 56 homens
espremidos juntos
em colchonetes
e todos
roncando
ao mesmo tempo
e alguns desses
roncos
tão
profundos e
pesados e
inacreditáveis –
desprezíveis
ranhosos
assobios
sub-humanos
sombrios
vindos do próprio
inferno.

você quase
perde a cabeça
sob estes
sons
mortais

e os
odores
misturados:
rígidas
meias sujas
cuecas
mijadas e
cagadas

e sobre isso tudo

um ar circula
lentamente
como se emanasse de
latas de
lixo
abertas.

e aqueles
corpos
no escuro

gordos e
magros
e
curvados

alguns
aleijados
mutilados

alguns
dementes

e o pior de
tudo:
a completa
ausência de
esperança

isso os
amortalha
encobre-os
totalmente.

não é
suportável.

você se
levanta

vai para fora

¹ Bukowski. *flophouse*. In.: run with the hunted. HarperCollins, 2003, p.107

caminha pelas
ruas

sobe e
desce
calçadas

prédios velhos

dobra a
esquina

e de volta
à
mesma
rua

pensando

aqueles homens
foram todos
crianças
um dia

o que aconteceu
com
eles?

e o que terá
acontecido
comigo?

está escuro
e frio
aqui
fora

Só encontramos as verdades aí onde elas estão,
na sua hora e no seu elemento. (Deleuze)¹

Nem é preciso muito esforço para reconstituir o cenário desolador do abrigo para indigentes, casa de repouso e de tormentos para Bukowski: suas poucas palavras, como que já nos dando o contorno e dimensão exatas dessa visão infernal, suscitam assim um outro pensamento a quem quer tentar compreender por que forças o poeta fora capaz de sustentar-se, sem desviar o olhar, neste perturbador cenário. Ou talvez a questão possa ser colocada de outra maneira, já que ‘suportar’ aqui não é palavra que deva ser lida como simples disposição de querer ou não querer estar neste ou naquele lugar — não se tratava mais, por assim dizer, de uma inclinação sensível do espírito, tanto quanto era a realidade de sua própria carne — e a de seus 56 companheiros de quarto — aquela que como evidência bruta aos olhos não se poderia negar. Por entre os devires da vontade no corpo, o ressentimento apareceria, neste caso, como possibilidade real da experiência vivida no abrigo e se apresentaria quiçá por meio de uma indisposição, de uma recusa, de um sentir sem agir, em suma, por qualquer uma das vias em que a vontade de negar pudesse se manifestar vigorosamente como vontade dominante. Contudo, já não era mais por este caminho que seguia a filosofia-corpo de Bukowski. Num outro momento tentávamos reconstituir por um exercício reflexivo as possibilidades do olhar apreender um mesmo fenômeno pelo que ele apresentava de contraditório ou de paradoxal, e este exercício nos será útil agora na medida em que, para o corpo, as consequências de uma ou outra disposição irão diferir por completo. Pois se sobre aquilo que lhe desperta atenção o olhar vislumbra contradições, ele assim faz o corpo sofrer, impele-o, conseqüentemente, ou a fugir ou a tentar resolver. Por outro lado, a perspectiva do paradoxo é em certo sentido ‘generosa’ com o corpo: trabalhando no nível da diferença, permite aos olhos que repousem o olhar mesmo sobre as imagens mais atormentadoras, ao lhes fazer resistir ali onde a fuga seria mais humana e necessária — neste dar ao corpo a vontade de insistir e de fazê-lo reconhecer a fatalidade dos dados outrora lançados. Bem se vê que, em semelhantes

¹ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.52

condições, “ir até o fim” possa significar tão somente a vontade que faz o corpo permanecer no mesmo lugar.

Os roncoss e assobios de uma pequena multidão de homens, uma sinfonia desarmônica, atordoante, múltipla. Reverberando naquele espaço coletivo, no entanto, essa música cruel falava de uma necessidade que os colocava todos sob o mesmo teto e mantinha insone, entre adormecidos e desmaiados, Bukowski de olhos abertos. E a despeito de uma fraca luz que se mantinha acesa, seus olhos enxergavam somente a escuridão; mas neste invisível a pluralidade se fazia escutar, na sensação provável de alguém mergulha no universo do indiferenciado, de um navegante solitário em alto-mar que por este mesmo motivo sente-se — ainda que seus pés estejam firmes na jangada — sufocado ao ver-se em meio a um caos de forças que o supera infinitamente, que o anula. Na densidade quase absoluta dessa escuridão, os olhos captavam rasgos desse claustrofóbico sentimento que em toda sua clareza não poderia ser facilmente suportado: com efeito, sentir-se como que uma gota no oceano e ascender a toda potência negativa deste pensamento não difere da sensação de ver-se reduzido, esmigalhado, tornado múltiplo. E a vida, no entanto, parece querer privar-nos desta imagem, poupando-nos da violência de nos mergulhar em um cenário em que todas as referências da normalidade do corpo gradualmente se apagam. Talvez isso se deva ao fato de que não são muitos os que são dotados de um estômago suficientemente forte para suportar sem nojo a potência dessa experiência; talvez, num nível intelectual, seja de fato demasiadamente difícil lidar com a ideia de vermos aquilo que usualmente tomamos como manifestação maior da vida, o ‘Eu’ e todos os atributos que por aí nos conferimos, sendo diluído, fracionando-se ao ponto de não mais podermos reconhecer nosso próprio rosto nas trevas². De qualquer maneira, vemos aqui que na tensão provida pelo encontro do poeta com seus demônios nas misérias desoladoras do abrigo, algo se perdia num nível profundo e não sem grande violência; perdia-se a referência na segurança provisória da fictícia embarcação do

² Esse endeusamento da individuação, quando pensado sobretudo como imperativo e prescritivo, só conhece *uma lei*, o indivíduo, isto é, a observação das fronteiras do indivíduo, a *medida* no sentido helênico. Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o autoconhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do “conhece-te a ti mesmo” e “nada em demasia”, ao passo que a auto exaltação e o desmedido eram considerados como demônios hostis da esfera não apolínea, portanto com propriedades da época pré-apolínea da era dos Titãs e do mundo dos bárbaros. (*O nascimento da tragédia*, 2010, p.37-38)

“Eu” e lançava-se, ao mesmo tempo, um olhar realista e aterrorizado para o mar infinito do múltiplo. Múltiplo que falava das potência da vida, mas que, no mesmo sussurro lacerante anunciava a sentença de morte do corpo individual. Arriscamos assim na afirmação das potências ocultas liberadas por tal transmutação.

E como se espera de alguém que teve um dia difícil e que deseja o sono para, enfim, poder acordar na manhã seguinte aliviado das sensações que o atormentaram na noite anterior, não seria surpreendente, neste caso, que as forças reativas anulassem as vontades do corpo e lhe indicassem o caminho da tranquilidade e do repouso, velando-lhe o sono: conservando-o. Mas, no abrigo para indigentes, as mesmas forças que mantinham as pálpebras do poeta separadas, faziam de sua vontade uma capacidade de não se ressentir ante a multiplicidade que o engolia. Tal gesto, em sua sutileza, não implicava somente a recusa da inocência do sono, pois se fazia igualmente como adesão voluntária a uma violência contra si mesmo — e seguindo por essa esteira, pela vontade de autodestruir-se, pelo devir do um que se torna múltiplo, o poeta assenhorava-se de seu corpo fragmentário e afirmava em seu direito a estar desperto, a despeito da grande dor implicada neste gesto, o seu “sagrado sim” a todo sofrimento. “Todo o problema consiste, então, em encontrar uma saúde no sofrimento: ser sensível ao sofrimento do corpo sem adoecer”.³ Gesto paradoxal, deve-se notar, que abriga em si as potências de um *não* e de um *sim*. E se tentamos compreender o que a vontade quer ao engajar-se nessa dissolução de si, é possível que possamos escutar, em meio aos roncos e assobios sub-humanos, também as palavras de Nietzsche:

Quero cada vez mais aprender como belo aquilo que é necessário nas coisas: — assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor! Não quero fazer guerra ao que é feio. Não quero acusar, não quero nem mesmo acusar os acusadores. Que a minha única negação seja *desviar o olhar*! E, tudo somado e em suma: quero ser, algum dia, apenas alguém que diz Sim!⁴

Não foram os sintomas da vingança ou um espírito de ressentimento que nutriram a vontade de Bukowski quando confrontada pelas lancinantes forças que operavam

³ Lapoujade, D. O corpo que não aguenta mais. In: *Nietzsche e Deleuze*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p.81-90

⁴ *A gaia ciência*, 2012, p.166

sobre seu corpo no abrigo — mas o sofrimento apreendido como amor e necessidade, e a necessidade afirmada como destino. A despeito do grande sofrimento experimentado ali, seus versos não testemunham nem as lamúrias de um culpado, nem a histeria de um acusador. Pois neste devir que reconfigurava seu corpo não se tratava mais, por assim dizer, da afirmação de uma negação, e sim da negação da próprio negação, de um corpo que recolocava os sintomas escravos e reativos em seu devido lugar de baixeza e que dava voz à determinação senhoril do leão — na vontade de permanecer desperto, nas forças que não impeliam Bukowski a desviar o olhar, mas que, ao contrário, forçavam-no em direção a um novo e insuspeito limite: um devir ativo. É como pudéssemos escutar nesta dupla negação os ecos de algo que se afirmava por entre seus versos: “estou aqui e este aqui é tudo o que há”, ou ainda, indo um pouco mais além: “estou aqui, e com isso de que já não posso me desvencilhar, crio para mim um novo corpo”.

No escuro em que pouco se vê, o corpo operava suas metamorfoses e, de maneira ainda incipiente, as reações cediam lugar para uma vontade de agir. Da criatura que caminhava pesadamente por entre as paragens do niilismo, identificando na vida o valor de nada, acompanhamos agora o lento desabrochar de uma vontade agressiva a lutar contra as forças reativas do próprio corpo e que fazia do valor de nada de seu deserto terreno fértil para surgimento da vida nova. Tal valor de nada, a princípio, era próprio do estado de cegueira parcial que oprimia a vontade do poeta, destituindo-o da clareza certa de corpos e objetos, turvando os contornos, apagando as medidas, confundindo os corpos, privando-lhe a tal ponto do sentido da visão que talvez o homem se tornasse incapaz de perceber os sentidos sutis que se ocultavam por entre as trevas do quarto do abrigo. Seria mesmo esperado que de tal experiência escutássemos o grito de ódio de algum sobrevivente ressentido, ou o dedo em riste de alguém que acusa. Mas nos caminhos deste devir ativo, o embate de forças se fazia no corpo do poeta, apontando-lhe outras possibilidades de sentir-pensar. Em outras palavras, a despeito das armadilhas que se configuravam para a vontade naquele cenário infernal, o corpo recusava-se a deixar de experimentar a tensão de forças que, por um mesmo lance, lhe oprimiam

e revelavam novas potências. “A potência de um corpo (aquilo que ele pode) se mede pela sua exposição aos sofrimentos ou às feridas”⁵. E mais uma vez, na fatalidade dos dados lançados, na vontade de manter de toda a carga intensiva do conflito necessidade-acaso, ouvimos a voz de Bukowski a reclamar para si mesmo o direito àquela luta que era a única que valia a pena:

O que é o corpo? Nós não o definimos dizendo que é um campo de forças, um meio provedor disputado por uma pluralidade de forças. Com efeito, não há “meio”. Não há quantidade de realidade, toda realidade já é quantidade de força. Nada mais do que quantidades de força “em relação de tensão” umas com as outras. Toda força está em relação com outras, quer para obedecer, quer para comandar. O que define um corpo é esta relação entre forças dominantes e forças dominadas. [...] Duas forças quaisquer, sendo desiguais, constituem um corpo desde que entrem em relação: por isso o corpo é sempre o fruto do acaso, no sentido nietzscheano, e aparece como a coisa mais “surpreendente”, muito mais surpreendente na verdade do que a consciência e o espírito.⁶

Devemos evitar, portanto, pensar um corpo como carne morta que ocupa lugar no espaço. Pois “não se trata de um lugar ou de um cenário previamente constituído onde a relação de forças teria lugar. São as relações de força que criam o meio ou o cenário.”⁷ E, com efeito, seria difícil imaginar um cenário que se deixasse constituir por maior tensão entre forças diferenciais a que poderíamos tentar enumerar: tensão entre o que aparece como sendo da ordem do individual-apolíneo e o que se manifesta coletivamente, entre as condições do humano e do sub-humano, entre a vontade de luz da consciência e a realidade das trevas do corpo, o sono e a vigília, o dentro e o fora e por aí seguimos. E nesta festividade dionisíaca do excesso e do desmedido, por este “fluxo constante de forças diferentes em relação dis-funcional com outros corpos”⁸, a verdade do corpo se mostrava aos olhos do poeta por seu elemento de inacabamento, de incompletude.

Sem que sejamos de todo capazes de concluir quais dessas forças se apresentavam efetivamente como dominadas e quais eram as dominantes, ainda assim nos é possível reafirmar, pensando no termo utilizado por Deleuze-Spinoza,

⁵ Lapoujade, D. *Ibid.*

⁶ Nietzsche e a filosofia, 1973, p.21

⁷ Esperón, J. *O corpo como unidade de dominação. A compreensão deleuziana do elemento trágico da filosofia de Nietzsche*. In: Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – 2º semestre de 2013 – Vol. 6 – nº 2 – p.14-28

⁸ *Ibid.*

o corpo que se configura neste espaço de maneira ‘surpreendente’: surpreendente sim, sobretudo porque nessa tensão de forças que sustentava as paredes do abrigo para indigentes (no embate entre o querer enxergar e a escuridão, entre a vontade de potência e a realidade que negava sua manifestação) o ressentimento, como dizíamos, despontava como possibilidade quase natural e como sintoma para este corpo cego. Todavia, era precisamente neste devir cego que o corpo castrado e mutilado do sentido da visão recusava-se, surpreendentemente, ao ressentimento e à vontade de dialetizar com o sentido daquela experiência. Bukowski não se colocava num fora e tampouco preservava seu dentro. Percebemos aqui a manifestação de uma vontade de fazer o íntimo coexistir com o coletivo, do um e do múltiplo forçosamente colocados na relação eterna de um devir, ambos se contaminando e transformando os sentidos nas duas direções. Sem que pudesse enxergar as paredes que davam contorno ao quarto coletivo e ou sequer conhecer a real dimensão do lugar, o poeta dispunha ali somente dos ouvidos que escutavam a música do caos e das narinas que captavam o odor de corpos humanos tornados latas de lixo. A sensibilidade e o pensamento buscavam assim novas referências: a escuridão e a vontade faziam sua violência ao corpo reorientando-o, lhe reconfigurando para uma abertura em direção a formas desconhecidas de tocar o sensível do mundo. Ora, sem o amparo da visão e desprovido de sua capacidade de atribuir limites e aparências, o mundo deixava de ser percebido pela estabilidade e pela segurança das formas. A própria ideia de unidade e de individuação pareciam assim seriamente abaladas nessa nova perspectiva. Por outras palavras, aqui já somos capazes de perceber como o golpe que se auto infligiu Bukowski nessa vontade de permanecer no abrigo para indigentes foi um movimento em dois sentidos: se por um lado, neste aspecto de despedaçamento, lhe violentava provocando a perda de algumas das ‘capacidades normais’ do corpo, por outro indicava a abertura a sensibilidades ligadas a novas potências do corpo. Do esvaecimento do um à entrega e dissolução no múltiplo; da referência estável e ilusória da visão, ao descontrole e mergulho no mar infinito dos sons e dos cheiros.

E, no entanto, como poderíamos chegar a apontar potência nestes movimentos que contestam as possibilidades e certezas do ‘Eu’? Não estaríamos neste caso caminhando em sentido oposto ao senso comum, que parece ter uma noção de poder quanto mais este se encontre referido a uma personalidade, a um centramento, a um controle capaz de dar um sentido prévio e rigoroso a todas as intensidades que afetem um corpo? Como poderíamos, em outras palavras, dizer que justo neste movimento — de perda da referência de si — o corpo manifeste sua vontade de potência? Sobre este ponto é preciso ter em mente que a noção de poder sustentada por Nietzsche e delimitada por Deleuze sempre aparece associada ao conceito de vontade, de forma que, neste caso, a própria noção de vontade de potência não poderia ser dita como uma ideia fechada em si mesma ou como um exercício de austeridade e dominação sobre as forças que se encontram fora do corpo. Pelo contrário, é neste encontro da vontade com as potências da vida, muitas delas relacionadas justamente a essa perda de controle no exercício de dissolução junto ao indiferenciado dionisíaco, que o conceito de poder se apresenta em Nietzsche, de forma que o próprio termo talvez deva ser pensado menos como um substantivo do que como um verbo:

Tudo se passa como se a essência da vontade nos colocasse numa situação que não pode ser vivida, insuportável e enganadora. E isso se explica facilmente: ao fazerem da vontade uma vontade de potência no sentido de ‘desejo de dominar’, os filósofos divisam o infinito nesse desejo; ao fazerem do poder objeto de uma representação, divisam o caráter irreal de tal representado; ao engajarem a vontade de potência num combate divisam a contradição na própria vontade.⁹

Os filósofos que se aproximaram deste conceito de vontade (e aqui Deleuze refere-se sobretudo a Kant e Schopenhauer) colocaram a contradição na vontade e também a vontade na contradição. É este o motivo que faz com que, para Deleuze, a essência da vontade seja sempre descoberta com tristeza e desânimo, de forma que, segundo o filósofo, todos os que descobriram a essência da vontade numa vontade de potência, ou em alguma coisa análoga, “não param de gemer sobre sua descoberta”¹⁰. Por isso tais filósofos, embalados pela conclusão da qualidade negativa da vontade e de sua capacidade destrutiva quando engajada no poder,

⁹*Ibid.*, p.40

¹⁰*Ibid.*

desejaram encontrar para a vontade uma limitação, fosse ela de ordem racional, contratual ou ainda mística e religiosa. E, no entanto, eram mais uma vez a escuridão e a cegueira que tornavam impossível a Bukowski fazer daquele poderoso devir em que se encontrava qualquer coisa de próximo a algo que pudesse ser representado, dominado ou mesmo (re)conhecido. Nas misérias daquele cômodo ruíam toda a segurança e controle garantidos pelo “mundo das aparências”¹¹ e a despeito das lacerações que se operavam, da dor e do sofrimento coletivo experimentados, arriscamo-nos na ideia dionisíaca de que estes, não sendo sentidos como pesar, afirmavam-se enquanto sintomas de uma certa *alegria*. Pois, pela potência da vontade que ali se descobria, Bukowski começava a fazer sua *arte*.

Nas páginas iniciais de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche faz referência a uma passagem de Schopenhauer em que ele “[...] nos descreveu o imenso *terror* que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da individuação, em algumas configurações, parece sofrer uma exceção.”¹² Não é difícil deduzir que o poeta deva ter se aproximado de tal sentimento de imenso terror em sua experiência no abrigo para indigentes, bem como o paralelo que, como Nietzsche, assinalamos entre a perda de referência na aparência e o enfraquecimento daquilo que o filósofo denomina princípio de individuação: o ‘Eu’ se esvai neste devir-cego, mas se esvaem também todos os contornos e limites das coisas e corpos que o circundam.¹³ O devir de tal estado apolíneo, para Nietzsche, materializa-se pela *experiência dionisíaca do múltiplo*, experiência que, para além do exclusivo vislumbre do estado de terror, é igualmente sentida como vigorosa alegria, conforme as palavras do filósofo:

¹¹ “[...] poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do princípio de individuação, cujos gestos e olhares nos falam de todo prazer e de toda sabedoria da ‘aparência’, juntamente com sua beleza.” (*O nascimento da tragédia*, 2010, p.27)

¹² *Ibid.*

¹³ Sobre este ponto, se ousarmos fazer uma interpretação metalinguística acerca da escrita de Bukowski, poderíamos talvez apontar a notável recusa do escritor em valer-se da metáfora enquanto recurso, determinação de uma vontade que, parece-nos, se coloca para além do representável e que encontra a potência das coisas em seu próprio elemento, ali onde elas estão.

Se a esse terror acrescentarmos o delicioso êxtase que, à ruptura do princípio de individuação, ascende no fundo mais íntimo do homem, sim, da natureza, ser-nos-á dado lançar um olhar à essência do *dionisíaco*, que é trazido a nós, o mais perto possível, pela analogia da *embriaguez*. [...] o subjetivo se esvanece em completo auto esquecimento.¹⁴

A essência de Dionísio aparece-nos, dessa forma, pela aproximação dos estados de embriaguez e auto esquecimento, num movimento em que se tornam indissociáveis terror e alegria, dentro e fora, o um e o múltiplo. E por esta perda de subjetividade, “nos encontramos aqui diante de um corpo sem agente”.¹⁵ O que não se pode deixar de notar é que, curiosamente, este é um dos raros poemas em que Bukowski não faz sequer uma única menção a seu frequente hábito de se embriagar, quiçá porque a atmosfera do lugar já cumprisse suficientemente bem este papel ...

Foi no abrigo para indigentes que a vontade e corpo de Bukowski, já sem os limites e medidas da visão, afundavam no auto esquecimento dionisíaco e o *desmedido* revelava-se então como a verdade, como paradoxo e gozo nascido das dores que falavam por si do coração das trevas. O êxtase do estado dionisíaco experimentado pela aniquilação das usuais barreiras e limites da existência na vivência do múltiplo — experiência de se tornar aqueles 56 homens, bem como suas cuecas e meias sujas — fazia emergir a potência de todos aqueles elementos da realidade cotidiana e que, apesar disso, não poderiam deixar de ser sentidos como uma espécie de náusea ou uma disposição ascética e negadora da vontade. Na consciência da verdade que ele ali contemplava, o poeta via por toda parte apenas o aspecto horroroso e absurdo da existência — e isso o enojava. Ouvimo-lo com efeito dizer que tudo aquilo não era suportável. E nessa atmosfera de insuportáveis sensações, o corpo barrava surpreendentemente o fluxo de sofrimentos e deixava manifestar em si a vontade de agir: o poeta cego, apesar do cansaço e da aniquilação que violentavam seu corpo, levantava-se e deixava com que as pernas escolhessem o rumo que tomariam pelas ruas.

Detemos nossa reflexão sobre o paradoxo deste ponto (sobre como o que é da ordem do insuportável pode chegar a se afirmar enquanto atividade) porque ele, na

¹⁴ *O nascimento da tragédia*, 2010, p.27

¹⁵ Lapoujade, D. O corpo que não aguenta mais. In: *Nietzsche e Deleuze*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p.81-90

capacidade de ilustrar um momento de inflexão das forças que operam sobre o corpo, revela as diferentes possibilidades e caminhos que uma vontade pode percorrer quando colocada nestes extremos, nestes limites de transmutação que poderíamos bem metaforizar pelas figuras do fio da navalha ou de alguém que se coloca a caminhar numa corda estendida sobre o abismo¹⁶. Não sem uma grande violência sobre o corpo, ali o niilismo era vencido e aquele que antes caminhava pelo deserto tornava-se, precisamente, o próprio deserto; ali todo sofrimento deixava de ser sentido para ser abraçado, abandonava sua externalidade para ser tornado corpo. E o júbilo por tais metamorfoses, o gozo dionisíaco de que nos fala Nietzsche e que não podemos ainda vislumbrar de todo neste poema, pressentimo-lo, contudo, neste ponto em que reação que deixa de ser acionada e cede lugar para a atividade. E então “aqui”, diz Nietzsche, “neste supremo perigo da vontade” aproximava-se a *arte*, com seu poder “transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência”.¹⁷

Neste momento seria difícil apontar o sentido das potências de transformação liberadas por tais “metamorfoses do espírito” a que nos referíamos; mas é fundamental que nos detenhamos em um ponto obscuro e enganoso sugerido por tal proposição nietzschiana, a que parece estabelecer uma relação entre um niilismo levado ao ponto extremo de um profundo sentimento de nojo da existência, e a arte que aparece como uma espécie de ‘feiticeira da cura’ para este estado de convalescência. Pois à primeira vista poderia parecer verdadeiro que a relação entre os termos colocada por Nietzsche apontasse para o exercício dialético em que a arte seria a síntese resultante da contradição entre as vontades do corpo e as forças reativas que nele operam. Se o sentido estabelecido por Nietzsche seguisse por aí, então estaríamos recolocados na velha constelação aristotélica da arte pensada como catarse, como remédio ou cura sublime para as desgraças do corpo e do mundo.

Mas se desejamos escapar da armadilha criada pela tensão entre tais termos, então é fundamental que nos atentemos para o fato de que, tanto para Bukowski

¹⁶ “Quando uma pessoa chega à convicção fundamental de que *tem* de ser comandada, torna-se ‘crente’; inversamente, pode-se imaginar um prazer e força da autodeterminação, uma *liberdade* da vontade, em que um espírito se despede de toda crença, todo desejo de certeza, treinado que é em se equilibrar sobre tênues cordas e possibilidades e em dançar até mesmo à beira de abismos. Um tal espírito seria o *espírito livre* por excelência.” (*A gaia ciência*, 2009, p.215)

¹⁷ *O nascimento da tragédia*, 2010, p.53

quanto para Nietzsche, a potência artística não é milagre, não é remédio e tampouco deve ser lida como uma espécie de revelação metafísica que traz as boas novas de um futuro promissor e pacificado. O “supremo perigo da vontade”: estes lugares insuspeitos em que o corpo se coloca à prova e nos quais aflora a máxima tensão entre o sim e o não como germe da potência criativa, tensão essa sempre recolocada e reafirmada, sempre disposta a um novo devir. Não resultando assim de uma disposição intelectual para o esclarecimento (a ‘cura’), ou de um meio que possibilitasse o arrefecimento das tensões, a arte se faz como condição e matéria do corpo em seus paradoxos, ou melhor dizendo, *a arte aparece como atividade deste corpo limite*. Trata-se de uma perspectiva que se distancia, portanto, da atribuição de poderes moralizantes para a arte, moralizante no sentido de algo que se situasse externamente ao corpo e com capacidades para lhe indicar os caminhos seguros que o resgatasse dos abismos sórdidos da existência. Pela perspectiva da arte, o *amor fati*, de que falávamos anteriormente aparece assim em sua relação com o eterno retorno: o mesmo lance de dados afirmado infinitas vezes em um devir.

Pois, independente das capacidades e poderes que Bukowski ou Nietzsche atribuísem à arte de maneira geral,¹⁸ parece claro que para ambos o gesto artístico, uma vez situado para além das fronteiras do bem e do mal, teria como primeira de suas condições a *vontade de permanecer* nestes pontos fronteirios da periferia em que o corpo, levado aos limites de negatividade, aprendesse a resistir e a afirmar-se por um outro sentido que não o da negação. Com isso queremos dizer que nos aproximamos de uma concepção de arte que, em franca oposição às medidas frias de um *savoir faire*, se relaciona intimamente com a noção de *trabalho*, no sentido de uma atividade que não seria de todo possível sem que corpo comparecesse e se arriscasse, sem que o corpo fizesse de si, a um só tempo, meio e objeto para a arte. Talvez tenhamos neste ponto um forte indício das forças que orientaram Bukowski a produzir sua escrita quase sempre a partir do recurso da auto ficção: forma radical de tornar indissolúvel a aproximação entre as potências da arte e da vida, ou ainda meio de fazer da experiência elemento de atividade para o corpo, e do corpo a abertura para novas experiências:

¹⁸ Neste momento optamos por ater nossa discussão mais às condições do fazer artístico do que propriamente a suas capacidades e potências. Entraremos mais a fundo nesta segunda discussão nos tópicos e capítulos subsequentes.

“O que é ativo? Tender ao poder.” Apropriar-se, apoderar-se, subjugar, dominar são os caracteres da força ativa. Apropriar-se quer dizer impor formas, criar formas explorando as circunstâncias. [...] Em Nietzsche chama-se “nobre” a energia capaz de transformar. O poder de transformação, o poder dionisíaco, é a primeira definição da atividade.¹⁹

Neste tender ao poder é que a vontade de Bukowski revelava o que tinha de surpreendente: ela se apropriava das circunstâncias pela potência de um certo “ir até o fim” capaz de reorientar as forças reativas configuradas nos sintomas da fraqueza e do nojo — sintomas de uma vontade que quer se tornar progressivamente mais íntima, isolada, fechada sobre si — em forças ativas que recolocavam o corpo de pé e que o faziam caminhar para fora, pelas ruas. É somente enquanto atividade, enquanto trabalho, que poderíamos pensar essa incipiente noção de arte de uma forma igualmente oposta ao que é da ordem do sublime metafísico e àquilo que se apresenta enquanto ressentimento; e é somente pelas violentas metamorfoses que ela opera — de um corpo que afirma a negação por uma vontade de se auto preservar a um estágio em que a vontade empenha radicalmente o corpo em negar a negação, em uma auto destruição dionisíaca — que podemos compreender de que maneira a atividade carrega em si, pelas concepções de Nietzsche e Bukowski, os germes da criação.

Não seria de todo descabido que se apontasse os aspectos reativos dessa vontade que faz o corpo levantar e caminhar para fora, já que, pelo gesto de afastamento que encerra, talvez aí se pudesse identificar qualquer coisa que se assemelhasse a um ímpeto de fuga, qualquer coisa de beirasse os odores mórbidos de um querer-se recluso, de um querer-se isolado daquilo que faz sofrer. Contudo, se este fosse o caso do poeta no abrigo para indigentes, então facilmente o identificaríamos pelos desdobramentos de uma vontade de apaziguar as contradições que dilaceravam o corpo; mas parece que, em seu ir e voltar pelas calçadas e prédios velhos da cidade, a vontade de Bukowski já caminhava por um

¹⁹ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.21-22

outro sentido. Com efeito, talvez aquele aspecto mais tenebroso que pontuara acerca das trevas que encobriam os seus companheiros de quarto — a “completa ausência de esperança” — Bukowski pudesse dizer de si mesmo e da experiência que tivera no abrigo para indigentes, pois algo inegavelmente profundo havia ocorrido: tal experiência lhe negaria, como negara a todos os demais, a possibilidade de uma certa inocência para que lhe autorizasse o esquecimento ou a ignorância do que ali se passara. O poeta seguia para as ruas somente para descobrir que nenhuma brisa da noite, nenhuma inocência do luar aliviariam a desolação daquele sentimento que o consumira mas que, em certo sentido, aproximava-o também de uma espécie de *conhecimento trágico* sobre a vida:

[...] o homem nobre e dotado, ainda antes de chegar ao meio de sua existência, tropeça, e de modo inevitável, em tais pontos fronteiros da periferia, onde fixa o olhar no inesclarecível. Quando divisa aí, para seu susto, como, nesses limites, a lógica passa a girar em redor de si mesma e acaba por morder a própria cauda — então irrompe a nova forma de conhecimento, *o conhecimento trágico*, que, mesmo para ser apenas suportado, precisa da arte como meio de proteção e remédio.²⁰

Bukowski nos diz logo nas primeiras linhas do poema “você ainda não viveu/ até...”, delimitando para este ‘viver’ uma espécie de conhecimento que se paga com o corpo neste inevitável tropeçar pela perda de todas as esperanças, que se paga pela revelação terrível e trágica a que Nietzsche faz referência de que não existe fuga, sono ou fechar de olhos possível para evitar que a vida se manifeste em todas as suas potências, mesmo as mais dolorosas e devastadoras delas, mesmo aquelas a que algum espírito mais delicado ou simplesmente humano, demasiado humano, desejasse não conhecer. A vida como evidência bruta, a arte como o lugar do corpo em meio a essa inescapável e violenta crueza: belo e sublime são categorias de todo subvertidas por este pensamento. E o *amor fati*, que em Bukowski não se confunde em absoluto com um apelo masoquista à dor ou com um prazer ante ao sofrimento, aparece-nos assim como a compreensão da força necessária para suportar semelhante destino, o destino dos nobres e conhecedores, o destino dos artistas.

Sem que pudessem apaziguar a contradição sentida em face de todo o absurdo do cenário do abrigo, tal gesto, o de se levantar e caminhar pelas ruas da cidade de que falávamos, operava assim em sentido contrário ao de uma fuga: intensificava

²⁰ *O nascimento da tragédia*, 2010, p.93

ainda mais o peso da experiência em revelações difíceis em forma de tropeços, deixava claro a profundidade das marcas indeléveis no corpo e mostrava por fim, como relevo devastador, que dentro e fora compunham-se agora de uma mesma atmosfera. Neste caminhar e estar de volta à mesma rua, neste “está escuro/ e frio aqui/ fora”, ouvimos o doloroso pesar de alguém consciente de que já não havia fuga possível...

Se todo o mais eram trevas, parece-nos claro, contudo, que pelos sentidos que a vontade de Bukowski assumia a partir dessa devastadora experiência no abrigo, havia um poderoso elemento de criação em questão, elemento este que, como dizíamos, evitava que as forças que ali se achavam presentes se configurassem nos sintomas do ressentimento e da vingança e que davam ao corpo a possibilidade de colocar-se no caminho da diferença:

[...] um outro sentido ao pensamento? Um pensamento que iria até o fim do que a vida pode, um pensamento que conduziria a vida até o fim do que ela pode. Em lugar de um conhecimento que se opõe à vida, um pensamento que *afirme* a vida. A vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida. Ambos iriam no mesmo sentido, encadeando-se e quebrando os limites, seguindo-se passo a passo um ao outro, no esforço de uma criação inaudita. Pensar significa *descobrir, inventar novas possibilidades de vida*.²¹

Toda noção de criação e de arte que defendemos aqui se confunde, neste momento, com essa outra imagem do pensamento (notavelmente não dialética, religiosa ou moral) proposta por Deleuze, metamorfose que a princípio se faz pela vontade de não contrapor-se à vida e, em seguida, pela disposição de recriar lhe sobre outras possibilidades. A potência deste pensamento é o da transformação de um sentido das forças reativas em um corpo pela vontade que se assenhora dessas forças para lhes impor novas e inusitadas formas²²: atividade que faz do peso do mundo motivo de movimento errante pelas ruas — talvez, como nos passos iniciais de uma dança — e que faz do sentido essencialmente negativo de todo sofrimento matéria-prima para a um futuro gesto afirmativo, para a arte.

²¹ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.48

²² Na primeira parte deste capítulo, ainda atentos à nossa discussão sobre o ‘corpo’, não desdobramos a noção de ‘arte’ em suas relações com outra grande categoria trabalhada por Nietzsche, a ‘cultura’. Faremos isso na segunda parte deste mesmo capítulo.

E, ainda que não nos seja possível deduzir de tal experiência aquilo que Nietzsche aponta como sendo o júbilo dionisíaco ou a alegria trágica, o que aqui dificilmente se poderia negar, contudo, é que a vontade do poeta mutilava-se e reinventava-se ali a partir de uma nova determinação: uma experiência apreendida pelas sensações do corpo (visões, ruídos e cheiros) quando as trevas da consciência nada mais poderiam dizer do que se passava ali; de uma vontade de assenhorar-se das circunstâncias que o afetavam (do viver no deserto para *tornar-se o deserto*), pela negação do fechar os olhos — pela negação de todo instinto de fuga — e do reencontro que por aí se afirmava do um com o múltiplo, do dentro com o fora. E se a despeito de todas essas lacerações dionisíacas a vida permanecia constante como fora outrora — na estabilidade das paredes do abrigo e no retorno garantido para as mesmas ruas, a vida seguia indiferente à revolução que se operava em seus meios —, certamente o poeta não poderia mais, a partir dali, dizer-se o mesmo: “o que aconteceu/ com/ eles?”, ele se questiona, “e o que terá/ acontecido/ comigo?”. Na criação para si de um novo corpo e na potência embriagante desses versos que manifestam a impossibilidade absoluta de julgar a vida, evidencia-se uma afinidade profunda entre Bukowski e o deus trágico de Nietzsche:

[...] agora Dionísio captou precisamente o sentido e o valor de suas próprias metamorfoses: ele é o deus para quem a vida não é para ser justificada, para quem a vida é essencialmente justa. Ele afirma até mesmo o mais áspero sofrimento. Compreendamos: ela [a vida] não resolve a dor interiorizando-a, afirma-a no elemento de sua exterioridade.²³

²³*Ibid.*, p.10

2.2 A crítica:

O Gênio das Multidões¹

Há suficiente ódio, traição
 violência,
 Absurdo no ser humano
 médio
 Para suprir qualquer exército a qualquer
 dia.
 E Os Melhores No Assassinato São Aqueles
 Que Pregam Contra Ele.
 E Os Melhores No Ódio São Aqueles
 Que Pregam AMOR
 E OS MELHORES NA GUERRA
 — FINALMENTE — SÃO AQUELES QUE
 PREGAM
 PAZ

Aqueles Que Pregam DEUS
 PRECISAM de Deus
 Aqueles Que Pregam PAZ
 Não Têm Paz.
 AQUELES QUE PREGAM AMOR
 NÃO TÊM AMOR
 CUIDADO COM OS PREGADORES
 Cuidado Com Os Conhecedores.

Cuidado
 Com Aqueles
 Que Estão SEMPRE
 LENDO
 LIVROS

Cuidado Com Aqueles Que Ou Detestam
 A Pobreza Ou Dela Se Orgulham

CUIDADO Com Aqueles Que Elogiam Facilmente
 Pois Eles Necessitam de ELOGIOS Em Troca
 CUIDADO Com Aqueles Que Censuram Rapidamente:
 Eles Têm Medo Daquilo Que Não
 Conhecem

Cuidado Com Aqueles Que Procuram
 Multidões; Eles Não São Nada
 Sozinhos

Cuidado
 Com O Homem Médio
 Com A Mulher Média

¹ Bukowski. *The Genius of the Crowd*. In.: *The Roominghouse Madrigals*, 2002, p.31

CUIDADO Com O Amor Deles

O Amor Deles É Médio, Procura
Mediocridade
Mas Há Gênio No Ódio Deles
Há Gênio Suficiente No Ódio
Deles Para Matá-lo, Para Matar
Qualquer Um.

Não Desejando A Solidão
Não Compreendendo A Solidão
Eles Irão Tentar Destruir
Qualquer Coisa
Que Seja Diferente
Deles Mesmos

Não Sendo Capazes
De Criar Arte
Eles Não Irão
Compreender A Arte

Eles Irão Considerar O Fracasso Deles
Como Criadores
Como Sendo Um Fracasso
Do Mundo

Não Sendo Capazes De Amar Plenamente
Eles Irão ACREDITAR Que Seu Amor É
Incompleto
E ENTÃO ELES IRÃO
ODIÁ-LO

E O Ódio Deles Será Perfeito
Como Um Diamante Brilhante
Como Uma Faca
Como Uma Montanha
COMO UM TIGRE
COMO Cicuta

A Sua Melhor
ARTE

os mais fortes entre os estranhos²

você não os verá com frequência
pois aonde quer que esteja a multidão
eles
não estarão.

esses excêntricos, não
são muitos
mas deles
vêm
as poucas
boas pinturas
as poucas
boas sinfonias
os poucos
bons livros
e outras
obras.

e dos
melhores entre
os estranhos
talvez
nada.

eles são
suas próprias
pinturas
seus próprios
livros
sua própria
música
a sua própria
obra.

às vezes eu penso
tê-los
visto – digamos
um certo
velho
sentado em um
certo banco
de uma certa
maneira

ou
o vislumbre de um rosto
passando pelo outro
lado
num automóvel
apressado

² *Idem. the strongest of the strange. In.: Septuagenerian Stew, 2003, p.202*

ou
por um certo movimento
das mãos
de um empacotador ou
empacotadora
enquanto apanha
as compras
do supermercado.

às vezes
pode ser até mesmo alguém
com que você vive
já por algum
tempo —
você irá
perceber
um
rápido clarão no
olhar
nunca antes
visto.

às vezes
você somente se dará conta
da existência
deles
repentinamente
por
uma vívida
lembança
alguns meses
alguns anos
depois de terem
partido.

eu me lembro
bem de
um deles —
ele tinha por volta
de 20 anos
bêbado às
10 da manhã
admirando
um espelho
quebrado
em Nova Orleans

o rosto sonhando
contra as
paredes do
mundo.

pra onde fui eu?

Nós negamos e temos de negar, pois algo em nós está *querendo* viver e se afirmar, algo que talvez ainda não conheçamos, ainda não vejamos! — Estou dizendo isso em favor da crítica.
(Nietzsche)³

Não se pode dizer que Bukowski seja praticante de um estilo literário reconhecidamente político, ao menos não pelas formas usuais pelas quais se compreende as noções de política e de engajamento. A despeito de seu consagrado estilo auto ficcional, seja na prosa ou poesia, suas palavras e versos não se dispõem a um diálogo ou a referências direcionadas junto ao turbilhão dos grandes acontecimentos políticos que sacudiram os Estados Unidos e o mundo nos anos em redor da primeira metade do século XX. Essa dimensão de sua escrita, que por ora poderíamos designar por uma espécie de traço ‘apolítico’, é sentida de forma ainda mais vertiginosa quando, sem muito esforço de nossa memória, enumeramos alguns dos episódios que marcaram o contexto sócio-político daqueles anos em que o poeta viveu: nos referimos, dentre os mais óbvios, à depressão econômica de 1929, à ascensão do nazismo na Alemanha (terra natal de Bukowski), à inigualável violência da 2ª guerra mundial, ao extermínio massivo de judeus na Europa, à explosão das bombas atômicas, ao início, meio e fim da Guerra Fria, à guerra no Vietnã, aos movimentos de contestação negro, feminista, hippie etc... Com efeito, algum desavisado curioso que decidisse por debruçar-se sobre obra de Bukowski na esperança de localizar ali um testemunho vivo e atento sobre o peso dos acontecimentos que atropelaram todos aqueles anos, se sentiria terrivelmente frustrado com as talvez dez ou doze páginas obtidas em que estariam registradas nada além de referências esparsas, citações distantes, alusões meramente referenciais. Nunca uma análise detida, nunca um ponto de vista crítico de alguém que, tendo efetivamente vivenciado boa parte das agitações daquele contexto, tomasse ou sentisse a necessidade de tomar partido, ou de alguém que se colocasse

³Bukowski. *The Genius of the Crowd*. In.: run with the hunted. HarperCollins, 2003, p.185. *Idem*. *the stongest of the strange*. In.: septuagenerian stew. HarperCollins, 2003, p.202
A gaia ciência, 2012, p.184

do ponto de vista de quem julga e participa ativamente, de alguém que desejasse se posicionar.

Ao contrário, o posicionamento, se é que poderíamos dizê-lo, se situa nas distâncias marginais dos bares, ruas, becos sem saída, nos abrigos para indigentes. Quanto ao epicentro do terremoto, o olhar do poeta parece passar distraído por essas tormentas, como se houvesse percorrido todos aqueles episódios com tamanha displicência ao ponto de que esta poderia facilmente ser confundida ou com um certo ar de arrogância (como alguém que declara: “nada disso me afeta”), ou quiçá de ingenuidade (“não percebo nada disso”), ao lhes demonstrar pouco ou nenhum interesse real, ao menos não em termos do que nos legou em registro sua literatura. Tal postura de indiferença — e devemos destacar de aparente indiferença — passa como a de uma testemunha distraída a quem, por não haver enxergado necessidade ou sentido nos atos mais sórdidos de um crime, julgasse tais pontos apenas como detalhes irrelevantes da cena descrita, desconsiderando assim a necessidade de uma reflexão um pouco mais profunda e detida acerca das minúcias do caso.

Haverá com efeito, dentre os intelectuais e escritores do século passado, alguém que tenha levado tão adiante a vontade de silenciar-se e de se distanciar com tanta veemência de tudo aquilo que fora considerado sério, importante, merecedor, enfim, de ao menos uma dose de reflexão? E se insistimos neste ponto é precisamente porque nos parece tratar-se do caso não de uma displicência, mas de uma *vontade de negar*. Assim, em nossa ambição de acompanhar os caminhos do corpo e da vontade do poeta, é necessário que levemos também este pensamento um pouco à frente, para que possamos vislumbrar o que nele há de surpreendente e revelador. Pois não seria o caso de dizer que deixando passar desapercibida a omissão de Bukowski quanto a todos esses episódios envolveram os crimes do Estado, estaríamos nós mesmos incorrendo em erro, ao silenciarmos acerca do valor dos não ditos de sua obra? E não por outro motivo sentimos a necessidade de interrogar se seria demasiado ousado interpretar estes espaços vazios de sua obra não como uma inércia ou falta de sensibilidade, mas ao contrário, como uma recusa, uma determinação potente: um forte e violento *desprezo* por tudo aquilo que se situava no âmbito da política oficial. E se houver alguma verdade em tal intuição, então não haveria também aí, precisamente nisto que o pensamento do poeta oculta,

algo que nos diz de sua vontade? Aqui mais uma vez a sabedoria de Zaratustra vem em nosso auxílio:

Estado? Que é isto? Pois seja! Abri bem os ouvidos, porque agora, vou dizer-vos a minha palavra sobre a morte dos povos. Chama-se Estado o mais frio de todos os monstros frios. E, com toda frieza, também mente; e esta mentira sai rastejando de sua boca: “Eu, o Estado, sou o povo!” [...] Estado, chamo eu, o lugar onde todos, bons ou malvados, são bebedores de veneno; Estado, o lugar onde todos, bons ou malvados, se perdem a si mesmos; Estado, o lugar onde o lento suicídio de todos chama-se — “vida”! [...] Olhai esses supérfluos! Estão sempre enfermos, vomitam fel e lhe chamam “jornal”. Devoram-se uns aos outros e não podem, sequer, digerir-se. [...] Fugi do mau cheiro! Fugi da idolatria dos supérfluos! [...] Onde cessa o Estado, somente ali começa o homem que não é supérfluo — ali começa o canto do necessário, essa melodia única e insubstituível.⁴

A bem da verdade, se para se tornar ‘merecedor’ da alcunha de ‘escritor’ à época fosse necessário mostrar-se erudito, opinativo, engajado, então já por aqui Bukowski pode ser considerado um mestre da subversão, alguém que, tendo conduzido nos limites da seriedade a proposição nietzscheana de que onde “cessa o Estado, somente ali começa o homem”, fora capaz de afirmar o valor por outras vias, em lugares e corpos banais, longe portanto do escopo institucional da ‘grande política’. E no entanto, a despeito do que possa ser sugerido pelo ponto de vista analítico que adotamos até este ponto em nosso texto, a escrita de Bukowski não pode e não deve ser lida como um exercício auto referenciado, como prática a girar ao redor de si mesma, visto que ela não somente se comunica com um fora bem como se materializa fundamentalmente, como tentávamos mostrar nos tópicos anteriores, a partir da relação de forças que este fora constitui. Ela se dá, por assim dizer, nessa relação de tensão entre o corpo e a cultura levada aos limites do imaginável e do suportável e, por este mesmo motivo, ela se realiza plenamente enquanto exercício crítico. Seria este o germe de uma escrita-pensamento baseada nos alicerces do anarquismo? E, como dizíamos, visto que a escrita de Bukowski passa ao largo de tudo aquilo que se delineia pelo rótulo da ‘grande política’, a questão que nos cabe neste ponto é a de explorar os valores pelos quais ela se afirma, com os quais ela se comunica e, mais do que isso, a quem ou ao que o poeta dirige a ira desconstrutiva de suas marteladas — quais os valores, em suma, ele pretende

⁴ Assim falou Zaratustra, 1998, p.66-67

dinamitar. Pois, ainda que o elemento da crítica corra o risco de passar como uma sutileza ou algo de menor importância na obra de Bukowski, é marcante e mesmo notável que a acidez em sua vontade de destruição não se dirija somente contra seu corpo, mas, e sobretudo, contra o mundo que o pariu. Perceber-se-á que havia gênio também em sua fúria...

O homem habituado a frequentar o mundo nos lugares em que este se apresenta mais sujo e sórdido, nos lugares em que a miséria se dá como condição e flagrante contradição, quando disciplinado em sua vontade de “ir até o fim” e sem desviar o olhar, aprende a enxergá-lo e avaliá-lo a partir de uma perspectiva das profundezas. O olhar deste ‘homem do subsolo’ é um olhar a um só tempo imanente e crítico, visto que julga, mas ao fazê-lo, ainda que se coloque nas distâncias necessárias a toda avaliação, não o faz como uma criança curiosa que, valendo-se de uma lupa ou de qualquer outro instrumento científico (microscópios, discursos acadêmicos, teorias previamente digeridas), se põe a observar o comportamento errático do universo dos insetos, aos quais passa nesse gesto a se sobrepor e contrapor. No papel de crítico, a inversão que Bukowski efetua é clara, já que, se o que lhe interessa é conhecer os insetos, então ele se coloca em posição ainda mais inferior à dos insetos; pela mesma via, se quer ter condições de julgar a vida dos ratos, então ele se faz rato, torna-se frequentador dos esgotos, coloca-se, em outras palavras, sempre em meio e sempre mais abaixo daqueles a quem observa.⁵ Neste canto escuro do bar, lugar privilegiado em que a densidade da escuridão é atravessada por rasgos de luz, a crítica imanente se realiza pela perspectiva do corpo que frequentando e bebendo coloca-se dentro, mas que encontra seu fora também na potência das distâncias de uma avaliação⁶. Sobre o rebaixamento da perspectiva

⁵ E este movimento se encontra em Deleuze, talvez acrescido: seu estoicismo exige que estejamos à altura do acontecimento. É preciso igualar o desigual da diferença (o que não quer dizer igualá-lo), igualar o que nos acontece. É esta toda a questão: como estar à altura do mais sutil ou do mais baixo, à altura do protoplasma ou do embrião, estar à altura de seu cansaço ao invés de ultrapassá-lo em um endurecimento voluntarista, ou seja, estar à altura do Corpo-sem-órgãos, embrião ou larva. Ser forte consiste primeiro em estar à altura de sua fraqueza. (Lapoujade, D. O corpo que não aguenta mais. In: *Nietzsche e Deleuze*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p.81-90)

⁶ A genialidade de Kant, na *Crítica da Razão Pura*, foi a de conceber uma crítica imanente. A crítica não deveria ser uma crítica da razão pelo sentimento, pela experiência, por qualquer instância

de análise a um nível de inferioridade de que falávamos, é preciso destacar que trata-se de inferioridade somente em relação à posição que o observador ocupa, nunca um rebaixamento em termos de valor. Pois pelos mesmos lances em que efetua seu devir-inseto, devir-rato, devir-homem o ‘homem do subsolo’ afirma também o que há de mais sagrado em suas distâncias: a *diferença*, ao não se confundir, portanto, com aqueles com os quais trava relação — a tensão entre o um e o múltiplo sempre recolocada em seu eterno retorno. Não por acaso no poema acima podemos distinguir dois tipos bem delimitados, um que fala pela vontade de senhor de avaliar e de dar nomes, e os demais, escravos referidos à figura do ‘homem médio’ e sobre os quais recai como uma lâmina a agressividade do julgamento.

E há uma sutileza em tal distinção dos tipos: ao fazê-lo Bukowski consegue esquivar-se da armadilha intrínseca a este tipo de exercício, ao não se pautar justamente nos preceitos da moral escrava ao quais sua vontade desejava se contrapor. Antes do golpe da martelada, ele se investe, por assim dizer, de uma certa nobreza de espírito, nobreza esta que fora adquirida, quiçá, das mãos e pés calejados pelas distâncias infinitas percorridas em suas perambulações em meio ao deserto do mundo dos homens; alguém que — havendo experimentado durante longos anos e com a própria carne a ferrugem das engrenagens de um sistema que aprisionava os homens em relações de trabalho mecânicas e doentias, e que, não obstante, criava valores no intuito de reproduzir e aliviar o peso dessas mesmas engrenagens — conhecia, de um ponto de vista dolorosamente privilegiado, os dois lados da moeda. Na imanência de sua crítica e posição, o poeta aprendia a enxergar as forças reativas em operação: observava a cor cinza dos valores que formatavam as grades invisíveis da moral escrava, sabia das armadilhas e mentiras que se auto reproduziam naqueles meios e reconhecia ali, dentre outras finalidades, a morbidez de uma em especial que lhe chamava a atenção — o propósito sistêmico de esvaziar os homens de sua vontade em buscar a *diferença*, de torná-los, enfim, reativos e homogêneos.

exterior. [...] não se deveria procurar na razão erros vindos de fora, corpo, sentidos, paixões, e sim ilusões provenientes da razão como tal. [...] Kant concluiu que a crítica deveria ser uma crítica da razão pela própria razão. [...] E, de fato, Kant não realiza seu projeto de crítica imanente. A filosofia transcendental descobre condições que permanecem ainda exteriores ao condicionado. Os princípios transcendentais são princípios de condicionamento e não de gênese interna. [...] Só a vontade de poder como princípio genético e genealógico, como princípio legislador, é capaz de realizar a crítica interna. Só ela torna possível uma transmutação. O *filósofo-legislador*, em Nietzsche, aparece como o filósofo do futuro; legislação significa criação de valores. (*Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.44)

Ademais, Bukowski pressentiu que era justamente por este sentimento de diferença que ele talvez pudesse outorgar-se uma nobreza de espírito, nobreza esta que ele identificava imediatamente com atividade de um escritor, pelo aristocrático direito de dar nomes, de criar valores, um lugar em que ele poderia rugir, como o leão tornado senhor de seu deserto, “*Eu sou bom, portanto tu és mau*”.

[...] quem [...] *começa* por dizer: “Eu sou bom” [...] não é aquele que se compara aos outros, nem quem compara suas ações e suas obras a valores superiores ou transcendentais [...] Aquele que diz “Eu sou bom”, não espera ser chamado de bom. Ele se chama assim, ele se nomeia e se diz assim, na própria medida em que age, afirma e goza. Bom qualifica a atividade, o gozo que se experimentam em seu exercício: uma certa qualidade da alma, “uma certa certeza fundamental que tinha alma possui a respeito dela mesma, alguma coisa que é impossível de procurar, encontrar e talvez mesmo perder”. O que Nietzsche chama frequentemente *a distinção*.⁷

Ainda que as palavras de Deleuze sejam claras por si mesmas, destacamos, observando o risco de nossa redundância, o brilhante valor teórico desse trecho pela enunciação dos conceitos de *bom* e *mau* em Nietzsche que ela sintetiza. Explicitamente temos que a ideia bom (termo que qualifica aquilo que é nobre, elevado, alegre) é uma decorrência de toda vontade de afirmar a diferença, e que se efetua por meio de uma atividade e que goza, por fim, em seu direito de fazê-la. Mau ou ruim, por outro consequência, é o termo que oferece sustentação à moral escrava e dialética e diz daquilo que se coloca através da vontade de negar, ao substituir o princípio da atividade pelo da reação, o princípio da diferença pelas noções de identidade e de reprodução. A respeito de tal distinção, Deleuze diz: “*Tu és mau, portanto eu sou bom*: esta é a fórmula fundamental do escravo, ela traduz o essencial do ressentimento do ponto de vista tipológico”, e acrescenta, “a moral dos escravos para nascer precisa sempre e antes de mais nada de um mundo oposto e exterior”⁸. O escravo é aquele que, *a priori*, precisa colocar que o outro é mau. Seguindo a linha dessas definições, não é difícil deduzir que o ódio é o sentimento que traduz a forma de relacionamento escrava na figura do homem médio⁹, tipo

⁷ Nietzsche e a filosofia, 1976, p.56

⁸ *Ibid.*

⁹ [...] o que é “sim” do ponto de vista das forças ativas torna-se “não” do ponto de vista das forças reativas, o que é afirmação de si torna-se negação do outro. [...] As forças ativas são nobres, mas encontram-se diante de uma imagem plebeia refletida pelas forças reativas. [...] “*Diferença gera ódio*”. [...] A “*mediocridade*” de pensamento que Nietzsche denuncia remete sempre à mania de interpretar ou de avaliar os fenômenos a partir de forças reativas [...] (*Ibid.*, p.28, grifo nosso)

cuja fraqueza se denuncia sobretudo pela perpétua inclinação a imputar erros, acusar, atribuir responsabilidades, servindo-se do rancor como se fosse instrumento de ataque e de defesa para com o mundo que o contraria.

A vontade do poeta situa-se em um outro lugar, suas palavras aqui não estão infladas por tal sentimento de ódio, mas por uma disposição francamente agressiva. Sim, como o ‘homem médio’, a quem se opõe, o nobre igualmente sai à caça de seus adversários, mas também aqui o *amor fati*, o amor pelo destino, o instruiu a uma espécie de respeito por seus inimigos, de tal maneira que ele vem a se servir desse meio somente para assim poder afirmar-se com mais alegria. “Este é o estatuto da *agressividade*: ela é o negativo, mas o negativo como conclusão de premissas positivas, o negativo como produto da atividade, o negativo como consequência do poder de afirmar”.¹⁰ Ainda que aparentemente sutil, há com efeito um abismo que separa os sentidos atribuídos à agressividade e ao ódio nesses termos colocados por Deleuze. Expliquemo-nos seguindo os versos de Bukowski: no coração do homem médio habita o verme da miséria, e apesar das difíceis conotações histórico-sociais que tal palavra carrega, devemos destacar que, para Bukowski, a miséria guardava pouca ou nenhuma relação com questões de ordem material.¹¹ Seu sentido deve ser interpretado a partir de um *generalizado sentimento de insuficiência e de medo* (os miseráveis são aqueles que não são capazes de amar plenamente e também aqueles que temem o que não conhecem) a tal ponto que os escravos só poderiam conceber uma imagem deles mesmos a partir de uma contraposição violenta daquilo que diferisse de seus padrões de segurança e de normalidade. Não por acaso a censura lhes vem socorrer como ferramenta da maior utilidade: afastando e obliterando tudo que se apresentasse pela vertiginosa e assustadora grandeza de um ‘estranho’, garantindo a continuidade do ordinário.

Ora, não nos será difícil deduzir a maneira pela qual as forças que operavam sobre o corpo do poeta — na radicalidade de experiências como aquela do abrigo

¹⁰ *Ibid.*, p.57. – Deleuze prossegue neste raciocínio: “O homem do ressentimento precisa conceber um não-eu, em seguida opor-se a esse não eu para colocar-se enfim como si. Nós já sentimos sob que forma o silogismo do escravo teve tanto sucesso em filosofia: a *dialética*. A dialética como ideologia do ressentimento.”

¹¹ Parece-nos que essa ideia tem um valor bastante claro para Bukowski. Percebemo-la com mais evidência no romance *Hollywood* em que, a despeito de referir-se a um período de sua vida em que não mais frequentava o submundo de Los Angeles, e sim a abastada realidade dos grandes mecenas, artistas e diretores de cinema, expõe com franqueza e humor o sentido de uma flagrante *decadência* que também ali se faz presente.

para indigentes — situavam-no em lugar diametralmente oposto a estes. Pois a insuficiência é sintoma das vontades fracas, daquelas que, por nunca terem se determinado a seguir até o fim, acostumaram-se a satisfazer-se em um universo restrito de utilidades, vantagens e de pequenas compensações¹². O medo, a sua vez, é igualmente característico desses tipos desabitados ao vazio do silêncio e da solidão, dos que, acostumados a enxergar o mundo somente a partir dos olhos da estabilidade segura das imagens e dos corpos, repelem as trevas ao ponto de chegarem à necessidade de desenvolverem para si um meio de reagirem a qualquer coisa que os exponha, ainda que momentaneamente, à corrosiva verdade de sua impotência. Em outras palavras, a miséria do homem médio situa-o em meio àqueles que, não tendo sido capazes de abraçar a dor ou de identificar nas experiências de sofrimento potências e devires, condicionaram-se a ver o sofrimento sempre como algo de fundamentalmente negativo, afirmando, portanto, a necessidade da reação como vontade de defesa de seus corpos delicados que, por todas as vias, desejam não ser tocados pelo que vem de fora, pelo que é estranho.¹³ Por isso protegem-se; por isso fizeram da segurança de seus corpos e propriedades um valor absoluto — pelo pessimismo de suas vontades, negavam o destino, mas, pela fraqueza de seus estômagos, negavam também o acaso: a vertigem de todos os abismos do múltiplo lhes cheira terrivelmente mal, sentem náuseas constantes quando não se encontram em terra firme. E por isso, finalmente, inventaram para si uma religião e clamam: “devemos fazer de nosso medo um ídolo e devemos chamá-lo de Deus”.¹⁴

Depositário das lamúrias e dos sacrifícios humanos a Deus na era moderna, o Estado assumiu para si, na condição de sintoma e de fenômeno, muitas das atribulações de seu falecido Pai celestial¹⁵, tornando-se, pela prática do crime oficial

¹² Uma coisa no mundo enoja Nietzsche: as pequenas compensações, os pequenos prazeres, as pequenas alegrias, tudo o que se concede uma vez, nada mais do que uma vez. (*Ibid*, p.33)

¹³ Trabalhamos aqui com o mesmo conceito de *devir-reactivo* apresentado no primeiro capítulo de nossa dissertação.

¹⁴ Frase retirada do filme *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman, no diálogo entre o cavaleiro Antonius Block e a Morte.

¹⁵ O livre pensador quer recuperar o conteúdo da religião mas nunca se pergunta se a religião não conteria precisamente as forças mais baixas do homem as quais se deveria desejar que permanecesse no exterior. *Por isso não é possível confiar no ateísmo de um livre pensador*: [...] “A igreja nos repugna, mas não o seu veneno...” O que caracteriza essencialmente o positivismo e o humanismo do livre pensador é o “fatalismo”, a impotência em interpretar, a ignorância das qualidades da força. Desde que algo aparece como uma força humana ou como um fato humano, o livre pensador aplaude. [...] Por não levar em conta as qualidades das forças o livre pensador está, por vocação, a

– a Guerra –, detentor da palavra final sobre a vida e a morte de seus súditos (“E Os Melhores No Assassinato São Aqueles/ Que Pregam Contra Ele”), pela posse dos mandamentos da Lei a voz soberana a decretar, em seu juízo do bem e do mal, os valores universais, tornando-se, enfim o pastor, o controlador absoluto das vontades dos escravos e ovelhas que voluntariamente concordaram em ceder-lhe todos os poderes. “Aqueles Que Pregam DEUS/ PRECISAM De Deus”, e os que a este respeito silenciam talvez tenham encontrado algum sentido na vontade de se recriarem como senhores de seus próprios corpos. Ainda assim, o ímpeto demolidor de Bukowski não se sustentaria sem que, pelo mesmo lance, se colocasse a serviço de uma construção. A destruição de todos os valores, quando já se encontra suficientemente distante da armadilha de um juízo niilista sobre a existência, não se dá sem a confecção de novos valores, pelo mesmo motivo que a agressividade, quando auto referida, torna-se gratuita, violência por violência, a inspirar-se nas potências negativas do ódio. A noção de negativo trabalhada neste ponto por Bukowski se dá em franca relação com este poder de afirmar apontado por Nietzsche e Deleuze, de onde se desdobram as potências artísticas no sentido de uma criação em que a vontade manifeste também *o que ela quer*. Seguindo por aí Deleuze alerta-nos sobre o seguinte ponto: “Não devemos nos enganar com a expressão: *o que* a vontade quer. O que uma vontade quer não é um objeto, um objetivo, um fim. [...] O que uma vontade quer, segundo sua qualidade, é afirmar sua diferença ou negar o que difere.”¹⁶ Encontramo-nos assim, pelos versos de Bukowski, numa forma de crítica que, sem se valer da criação como ferramenta para erguer muros e colocar estruturas de pé, serve-se antes do martelo e do fogo para derrubá-los e deixar que corram livres as potências dos corpos sem forma.¹⁷

serviço das forças reativas e traduz seu triunfo. [...] Ao livre pensador Nietzsche opõe o *espírito livre*. (*Ibid*, p.30, grifo nosso).

¹⁶ *Ibid*, p.38

¹⁷ Nietzsche nunca escondeu que a filosofia do sentido e dos valores deveria ser uma crítica. [...] na filosofia moderna a teoria dos valores gerou um novo conformismo e novas submissões. [...] a filosofia dos valores, tal como ele a instaura e a concebe, é a verdadeira realização da crítica [...] de fazer filosofia a “marteladas”. [...] O problema crítico é o valor dos valores, a avaliação da qual procede o valor deles, portanto, o problema de sua *criação*. (*Ibid*, p.1)

Antes de adentrarmos na discussão acerca do conceito de ‘diferença’ e das relações que ele estabelece com a criação artística, devemos desenvolver brevemente uma observação que, mesmo referindo-se apenas a uma sutileza de tom, muito tem a dizer sobre o valor da crítica para Bukowski. Em poucas palavras chamamos a atenção aqui para os sentidos não-moralizante e não-panfletário de sua crítica, já que seu alcance, em última instância, não é o de situar o bem e o mal para que assim pudesse chegar a um juízo de valor daquilo que deveria ser considerado certo ou errado. Percebemos, com efeito, que não é a indignação que dá o tom ao poema ‘O Gênio das Multidões’ e tampouco a desmesura da esperança de alguém que, por superestimar sua própria capacidade de identificar problemas, crê também, que com a mesma facilidade, poderia ditar-lhes todas as soluções. Assim, o tom do poema se faz sentir por uma certa calma, por uma certa nobreza de espírito que lhe confere a capacidade de se manter num estado de quase imperturbabilidade, numa serenidade pacientemente melancólica — porém nunca revoltada — a tal ponto que o poeta não pudesse ser considerado verdadeiramente oposto àquilo que avaliava.

O que há de trágico talvez na ideia do *amor fati* seja justamente essa compreensão de que a vida não deva ser julgada por um olhar que se detenha em sua superfície, visto que em cada uma das coisas, para cada fenômeno humano ou sintoma, o olhar trágico aprende a necessidade de avaliar reconhecendo em tudo sua devida profundidade — profundidades em alguns casos de fato tão insondáveis ao ponto de poderem ser apenas tocadas, e ainda assim levemente tocadas, pelas verdades que se julgasse ter a partir de um esforço de compreensão — em suas relações com uma infinidade complexa de forças. A desconstrução da ideia de uma Verdade una em prol da defesa de uma multiplicidade de verdades, de uma forma de avaliar pluralista, passa portanto como um gesto de humildade: de alguém que não desejasse reduzir, pela grosseria de julgamentos levianos, a riqueza do múltiplo pelo empobrecimento de perspectivas particulares. Assim sendo, por mais ácida que seja a crítica de Bukowski, suas palavras, despidas do tom escravo da indignação panfletária, não chegam, portanto, a ser um manifesto por um mundo melhor — pois também aqui a imanência da crítica, ou seja, a posição que seu corpo ocupa em relação ao conjunto avaliado, não lhe dá chances para que ele se situe num fora e tampouco as ferramentas para que pudesse julgar a vida a partir de uma superioridade metafísica. Sim, ele constata a natureza do câncer no homem, mas

sem incorrer no cinismo de se manter alheio a sua própria condição humana, sua crítica recoloca a tensão entre o eu e o fora, o um e o múltiplo, de forma a poder também reconhecer potências e devires nos corpos doentes e nas forças reativas que os subjugam. Somente pela recusa da síntese e pela insistência no paradoxo ele poderia encontrar um pensamento que se mantivesse digno das complexidades e dificuldades inerentes a todos os fenômenos humanos. Somente por aí poderemos compreender que a noção de gênio que ele atribuí às multidões não é nem de longe uma ironia, mas uma constatação, um reconhecimento das qualidades duras do adversário, o motivo de haver beleza e perfeição também em seu ódio e como este, a sua vez, pode chegar a ser arte.

As forças inferiores, apesar de obedecerem, não deixam de ser forças. [...] “Nenhuma força renuncia ao seu próprio poder [...] uma concessão, admite-se que a força absoluta do adversário não é vencida, assimilada, dissolvida [...]”. As forças inferiores definem-se como reativas, nada perdem de sua força, de sua quantidade de força, exercem-se assegurando os mecanismos e as finalidades, preenchendo as condições de vida e as funções, as tarefas de conservação, de adaptação e de utilidade [...] as *regulações* que exprimem todo o poder das forças inferiores e dominadas.¹⁸

Por outras palavras, não se pode julgar a força e a fraqueza assumindo como critérios os resultados da luta e do sucesso. Isto porque, acrescenta Deleuze a este pensamento, “é um fato que os fracos triunfam, é até mesmo a essência do fato.”¹⁹ Bem se vê que aqui encontramos outra vez diante das dificuldades de um paradoxo, no mesmo nível de tensão da incômoda e, não obstante, consagrada sentença de Nietzsche, de que “é preciso defender os fortes contra os fracos”²⁰. Mas como? Defender os fortes? Sim, mas somente porque a inversão operada por esta reflexão abre-nos à conclusão de que as forças inferiores vencem, encontram — a despeito da essencial fraqueza das vontades que constituem — os meios de poder para que possam elas próprias tornarem-se dominantes, para que assumam a posição de criadoras de valores e para que estes valores, enfim, investidos pelo ódio da fraqueza que os criou, legitimem a posição das forças inferiores a operar as

¹⁸ *Ibid.*, p.21

¹⁹ *Ibid.*, p.30

²⁰ *A vontade de potência*, 2011, p.465

guilhotinas de extirpação dos valores da nobreza, da solidão e da diferença²¹. Assim sendo, toda a questão da crítica de Bukowski parece situar-se nessa enorme dificuldade em tentar responder como podem as forças reativas triunfarem, ou ainda, por quais lastimáveis caminhos chegavam elas a subjugar quase toda atividade quando eram elas precisamente — fracas. Para Bukowski essa era uma questão de maior grandeza, o paradoxo que lhe vinha como pesadelo a tentar esmagar sua carne, a tentar reproduzir em seu corpo o mesmo mecanismo sem alma — serial e repetitivo — das máquinas que ele operava. Ele a pressentia na opacidade dos olhos de seus companheiros de trabalho, no murmúrio das ruas, no som das botas marchando para a guerra e dos sapatos que caminhavam para as fábricas. Ele a ouvia como eco remoto nas conversas de bar, nos ventos que sopravam de todos os cantos ditando e fazendo crer na moralidade sacra da obediência ao trabalho, na utilidade e virtude da acumulação, no valor supremo do patriarcado familiar e sua consequente santificação de toda a guerra — valores criados com tamanho primor, com tamanha sagacidade de gênio artístico, ao ponto de fazerem crer que de fato não haveria vida senão dentro desses mesmos valores. Assim não sem sofrimento Bukowski pôde intuir tragicamente que aonde quer que estivessem as multidões, aonde quer que estivesse garantido o consenso das grandes hordas, tais estruturas de consenso somente se sustentariam pelas vigas solidamente frágeis do ódio e da violência; ali se faria escutar a voz das mentiras esvaziando os homens de suas vontades, decompondo as forças ativas, privando os corpos de encontrar sua potência, anulando ou, por fim, fazendo passar como insanas quaisquer vontades que, resistentes, ainda desejassem afirmar sua diferença.

E mesmo tendo reconhecido a natureza profunda das violências cotidianas, como poderia a vontade do poeta desejar o fim de semelhantes contradições? Como poderia ele pregar a descida do paraíso à terra e a extinção de todos os sofrimentos quando reconhecia — tal qual uma pérola encontrada nas profundezas abissais do oceano — o valor para os seus devires de tudo o que lhe fora duro e difícil, daquilo que lhe havia colocado de olhos abertos em face da estranheza assustadora do abjeto e do múltiplo, do que lhe havia ensinado a manter-se firme mesmo diante do que

²¹ O perecimento e a degenerescência das *espécies solitárias* é muito maior e mais terrível: têm contra si os instintos de rebanho, a tradição dos valores [...]. Os mais *fortes* devem ser aferrolhados o mais solidamente possível, vigiados e aprisionados: assim o quer o instinto de rebanho. Precisam submetê-los a um regime de subjugação de si mesmos, de reclusão ascética ou impor-lhes o “dever” no trabalho que desgasta. (*Ibid.*)

era incerto, do que era terrível, o valor, enfim, da crueldade a lhe guiar como mestre pelos escuros caminhos de todas essas experiências limite? Por isso ele já não poderia se situar nem entre aqueles que odiavam a pobreza e nem entre os que dela se orgulhavam. Aqui, mais uma vez, a vontade do poeta parece investida pela observação nietzschiana de que “por mais estranho que possa parecer, tudo o que existe e sempre existiu sobre a terra em questão de liberdade, fineza, audácia, dança e segurança magistral, jamais pôde florescer a não ser sob a tirania das leis arbitrárias.”²² Por certo não haveria beleza no homem sem as cicatrizes que lhe davam as feições do rosto. A violência de tais marcas não era apenas necessária, era mesmo aos olhos do poeta e do filósofo, e por mais difícil ou estranho que fosse reconhecê-lo, desejável:

Pensar depende das forças que se apoderam do pensamento. Enquanto nosso pensamento é ocupado pelas forças reativas, enquanto encontra seu sentido nas forças reativas, é preciso confessar que não pensamos ainda. [...] Pensar, como atividade, é sempre um segundo poder do pensamento, não o exercício natural de uma faculdade, mas um extraordinário acontecimento no próprio pensamento, para o próprio pensamento. [...] É preciso ainda que ele seja elevado a essa potência, que se torne “o leve”, “o afirmativo”, “o dançarino”. Ora, *ele nunca atingirá essa potência se as forças não exercerem uma violência sobre ele*. É preciso que uma violência se exerça sobre ele enquanto pensamento, é preciso que um poder *force-o a pensar*, lance-o num devir-ativo. Tal coação, tal formação, é o que Nietzsche chama “Cultura”.²³

Dentro de tal concepção, a arte não seria possível, como um segundo poder do pensamento, sem que todos os elementos da cultura — pensada como violência seletiva — impelisses o homem a chegar até ali, nos lugares extremos em que ele se perde para reencontrar-se novamente nas potências de um devir, ali onde “atuam as forças que fazem do pensamento algo ativo e afirmativo”, aonde “vivem e levantam-se as verdades mais altas e mais profundas”²⁴. Compreende-se, portanto, que para Nietzsche a noção de ‘cultura’ longe de ser um meio de reafirmação dos valores oficiais do Estado, realiza-se como consequência imediata da violência e do ódio instaurados em seu seio. Violência tanto mais desejável, como dizíamos, pela contrapartida que oferece ao tipo escravo do ‘homem médio’ pela figura dos ‘mais fortes entre os estranhos’ a que somos apresentados Bukowski. Nesse sentido, a

²² *Além do bem e do mal*, 2008, p.111

²³ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.51

²⁴ *Ibid.*

noção de cultura sustentada por Nietzsche assemelha-se grosseiramente à imagem de uma grande peneira que, em função dessa sua capacidade seletiva, separa o ouro outrora diluído em meio a falta de valor de todas as outras pedras com as quais se encontrava. É por aí que Deleuze pontua que “a atividade genérica da cultura tem um objetivo final: formar o artista, o filósofo. Toda sua violência seletiva está a serviço desse objetivo.”²⁵

Na tentativa de tipificarmos o homem médio, apontávamos como principal sintoma de sua vontade uma estruturação a partir de bases fundamentalmente reativas, pelos sentimentos de insuficiência e de medo. Seguindo este pensamento, devemos nos perguntar agora quais eram os sintomas da vontade que Bukowski identificava entre os seus ‘estranhos mais fortes’, aqueles que poderiam ser ditos os filhos bastardos da cultura. É notável que ele os apresente primeiramente pelos traços da distinção e da discrição, cujo ímpeto de agressividade é atestado pelo vigor de uma vontade silenciosa, mas constante e determinada, de se assenhorearem de seus próprios desertos e assim poderem afirmar a distância que os separa das multidões. Mas é natural que nos indaguemos neste ponto: de que maneira a vontade de afirmar a diferença se relaciona com as noções de atividade e de criação? Ao lhes fazer referência talvez Bukowski pudesse ter se pressentido o sopro das palavras de Nietzsche: “do alto deste sentimento de distância, arrogam-se o direito de criar valores ou de determiná-los: que lhes importa a utilidade?”²⁶ É na esteira deste pensamento que Nietzsche situa a genealogia dos valores do ‘bom’ e do ‘ruim’: o que é ‘sim’ do ponto de vista das forças ativas torna-se ‘não’ do ponto de vista das forças reativas, o que é afirmação de si torna-se negação do outro na moral escrava.²⁷ O bom é afirmado no cerne de uma moral aristocrática que, suficiente em si mesma porque plena, retira de sua capacidade de afirmar todo o peso da velha moral do certo e do errado que a arrastaria para os ralos mórbidos da culpa e do ressentimento. Livre do peso e da lassidão das políticas do ódio, ensaiam com

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Genealogia da moral*, 2012, p.13

²⁷ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.28

leveza estes estranhos os primeiros passos de sua dança, aprendem a deixar o corpo se retorcer e se reposicionar, esvaziam de si toda mecanicidade estéril e, com delicadeza, deixam a vida entrar mesmo por entre as frestas mais difíceis. E, assim, o que antes era ‘não’ torna-se a alegria de um ‘sim’, o que antes era a melancolia da morte e a histeria da violência torna-se vida simplesmente.

Em primeiro plano está o sentimento de plenitude, do poder que quer transbordar, a felicidade da tensão elevada, a consciência de uma riqueza que quer dar e presentear — também o homem nobre ajuda o infeliz, mas não, ou quase não, por compaixão, senão mais por um ímpeto nascido do excesso de poder.²⁸

Um gozo, uma satisfação consigo mesmo afirmada do alto de um vigoroso sentimento de *plenitude*, de alguém que fosse capaz de honrar tudo aquilo que encontra em si mesmo e por si mesmo. Com efeito, o que dá à criança a chance de alegrar-se tão facilmente não é tanto a inocência de uma faculdade de esquecimento quanto o gozo nascido de descoberta de novas capacidades. A alegria decorre desse sentido da descoberta de improváveis potências no corpo. E por aí teremos uma ideia da força desses estranhos, de sua capacidade de serem suas próprias pinturas, seus próprios livros, sua própria música, a sua própria arte. A melhor representação da arte como atividade nos vem agora, com o perdão da simplicidade da imagem, como se fosse uma taça que, no limite de sua potência, quer transbordar. E do que transborda apreendemos fragmentos, esboços de forças e de vidas poderosas investidas por essa saúde do corpo feita a partir de novos valores. Quanto ao elemento crítico e destrutivo de que se constituem esses valores, aos nobres não lhes interessa saber se serão estes os frutos para o pensamento das possibilidades de uma outra sociedade ou, como diria Deleuze, “na crítica não se trata de justificar, mas sim de sentir de outro modo: uma outra sensibilidade.”²⁹ Pois que lhes importa, aos artistas, a utilidade?

²⁸ *Além do bem e do mal*, 2008, p.212

²⁹ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.45

3. A CRIANÇA, OU SOBRE A TRANSVALORAÇÃO

3.1 “Nós, os artistas!”:¹

a palavra²

havia o Auden, não me lembro
em que quarto pequeno eu o li
a primeira vez

e havia o Spender e eu não sei também qual era o quarto pequeno
e havia o Ezra
e me lembro daquele quarto, aquele com uma tela rasgada pela qual as moscas atravessavam
e foi em Los Angeles
e a mulher vinha me dizer, “Deus do céu, você lendo esses

Cantos de novo!”
ela gostava do e.e. cummings
no entanto
ela o considerava muito bom e ela estava certa.

me lembro de quando eu li Turgenev,
eu tinha acabado de sair da bebedeira e estava vivendo sozinho
e concluí que ele era na verdade um filho da puta sutil e engraçado.

Hemingway eu lia em qualquer lugar,
algumas poucas vezes o relia e ele fazia eu me sentir corajoso
e forte
até que um dia

tudo isso passou para mim e pior do que isso,
Ernie se tornou um irritante.

minha fase de Jeffers foi em algum tempo
em Los Angeles, em algum quarto, algum emprego,
a mesma mulher estava de volta e ela dizia,
“Deus do céu, como você consegue ler essa merda?”

um dia quando ela já tinha ido eu achei um monte de revistas embaixo da cama.
as tirei dali
e descobri que os conteúdos eram todos sobre assassinato e todos sobre mulheres que foram torturadas, executadas, desmembradas e assim por diante com fotos sinistras em preto e branco.
aquilo não era para mim.

meu primeiro encontro com Henry Miller foi via brochura em um ônibus para o Arizona.
ele era ótimo quando falava da realidade
mas quando ele ficava etéreo

¹ O título deste capítulo refere-se tanto ao fragmento 59 de *A gaia ciência* de Nietzsche, quanto a um dos poemas de Bukowski (*we, the artists* —. Burning in Water, Drowning in Flame. HarperCollins, 2003, p.208), ambos com o mesmo título.

² Bukowski. *the word*. In: the last night of the earth poems. HarperCollins, 2002, p.387

quando se dava a filosofar
 ele se tornava tão seco e chato
 quanto
 a paisagem
 que passava.
 eu o deixei sobre a privada do
 banheiro masculino de uma
 parada
 de ônibus.

tive em mãos a *Viagem* de
 Céline
 e o li de uma vez
 enquanto comia bolachas na
 cama.
 fiquei lendo, comendo as
 bolachas e lendo, lendo,
 rindo pra caramba,
 pensando, finalmente eu
 encontrei um homem
 que escreve melhor do que
 eu.
 terminei o livro e então
 tomei um tanto de água.
 as bolachas incharam
 dentro de mim
 e eu tive a pior
 dor de estômago
 da minha
 vida.

eu estava morando com
 minha primeira
 esposa.
 ela trabalhava na delegacia de
 polícia de L.A.
 e ela voltou para me
 encontrar retorcido
 e gemendo.

“Nossa, o que aconteceu?”

“Eu acabo de ler o maior
 escritor
 do mundo!”

“Mas você me disse que era
 você.”

“Sou o segundo, querida . . .”

Li as Notas do subsolo de
 Dostoiévski
 numa pequena livraria de
 El Paso

depois de passar a noite
 num banco de praça
 durante uma tempestade
 de areia.
 depois de ler o livro
 eu soube que eu tinha um
 longo caminho
 a percorrer como
 escritor.

não sei aonde li
 T.S. Eliot.
 ele abriu uma pequena fenda
 que logo se
 fechou.

houve muitos quartos,
 muitos livros,
 D.H. Lawrence, Gorky,
 Aldous Huxley, Sherwood
 Anderson, Sinclair Lewis,
 James Thurber, Dos Passos,
 etc
 Kafka.
 Schopenhauer, Nietzsche,
 Rabelais.
 Hamsun.

quando jovem
 eu trabalhava como
 despachante,
 ia pros bares à
 noite,
 entrava no alojamento,
 ia pra cama
 e lia os
 livros.
 eu tinha 3 ou 4 deles na
 cama comigo (que
 garanhão!) e então eu ia
 dormir.

a proprietária finalmente
 me disse, “Sabe, você fica
 lendo
 esses livros na cama e a cada
 hora mais ou menos um deles
 cai
 no chão.
 Você está tirando o sono de
 todo mundo!”

(eu ficava no 3º andar.)

que dias e noites foram

aqueles.

agora eu não consigo ler mais
nada,
nem mesmo o jornal.
e, obviamente, não suporto
tv exceto pelas lutas de
boxe.
sim, eu escuto algumas
notícias
no rádio do carro
enquanto dirijo pela auto-
estrada
e aguardo os
boletins de
trânsito.

mas sabe, minha antiga
vida de bibliófilo, ela
possivelmente impediu que
eu
matasse alguém,
eu mesmo
inclusive.
me impediu de ser um
industrialista.
ela me permitiu suportar
algumas mulheres
com as quais
a maioria dos homens jamais
conseguiria
viver.
ela me deu espaço, uma
pausa.
ela me ajudou a escrever
isto

(neste quarto,
como os outros quartos)

talvez para algum jovem
precisando
agora
de rir das
impossibilidades
que sempre estarão
aqui
quando nós já não
estivermos.

estilo¹

Estilo é a resposta para tudo.
Uma forma nova de abordar uma coisa maçante ou perigosa
Fazer algo maçante com estilo é preferível a fazer algo perigoso sem estilo
Fazer algo perigoso com estilo é o que eu chamo de arte

Touradas podem ser uma arte
Boxe pode ser uma arte
Amar pode ser uma arte
Abrir uma lata de sardinhas pode ser uma arte

Não são muitos os que têm estilo
Não são muitos os que conseguem mantê-lo
Eu vi cães com mais estilo do que homens,
embora não muitos cães tenham estilo.
Gatos o têm em abundância.

Quando Hemingway estourou seus miolos na parede com uma espingarda,
aquilo foi estilo.
Ou às vezes as pessoas te mostram estilo
Joana D'Arc tinha estilo
João Batista
Jesus
César
García Lorca.

Conheci homens na cadeia com estilo.
Conheci mais homens com estilo na cadeia do que fora dela.
Estilo é a diferença, uma forma de fazer, um jeito de ser feito.
Seis pássaros em silêncio numa poça d'água,
ou você, nua, caminhando para fora do banheiro sem me notar.

¹ Bukowski. *style*. In.: Mockingbird Wish Me Luck. HarperCollins, 2002, p.156

o efeito da obra de arte é *provocar o estado adequado a criar a obra de arte*: suscitar a embriaguez...
(Nietzsche)²

Dentro do que se esperaria de um projeto de crítica literária fechado nos padrões de normalidade, há de se crer que o sujeito que o escreve comece por reportar-se aos sentidos que conseguiu extrair deste ou daquele texto, deste ou daquele autor. Quando age assim, o crítico de arte adota um ponto de vista meio reflexivo, meio consciencioso, um que toma como primeira e mais básica de suas premissas a sagrada separação entre o objeto artístico (que faz) e o corpo passivo (que lê), distinção a tal ponto levada a sério que por aí é possível acompanharmos o melancólico esvaziamento das potências da arte reduzidas agora aos velhos cacos das lições de moral ou ainda, na melhor das hipóteses, a uma boa dose de entretenimento. Giram em torno dessa constelação da crítica — de arte mas não artística — juízos de valor morais, visto que o valor que atribuem a determinada obra passa a ser função ou da vontade leiga de encontrar pela arte alguma satisfação pessoal (de onde escutamos “gostei” ou “não gostei deste livro”) ou ainda da vontade erudita de se comunicar com os grandes sistemas de valores (“nesta obra, o autor quis dizer que...” — e neste querer dizer há sempre um ímpeto de se aproximar do que é tolerado dizer nos limites da normatividade...). Mas, tal qual o corpo que lê, o livro e a letra podem igualmente encontrar a libertação de tais formas representativas cujo o propósito de fazer da arte um instrumento de notável impotência não deixa de se confundir com as premissas dessa forma de avaliar a partir das distâncias. Por outras palavras, vale aqui um pensamento sobre as faíscas que saltam quando leitor e livro rompem a vontade apaziguada das distâncias e procuram aproximar-se junto ao ponto de máxima tensão das forças, quando a leitura abandona a passividade da metáfora e da representação e reconcilia-se com a potência criativa da atividade: aquela que toma a palavra como fenômeno real. Seguindo por essa via, tomamos o direito de indagar se acaso tal hipotético crítico-ativo não estaria, por esse seu gesto de leitura, fazendo de sua vida obra de arte?

² *Vontade de potência*, 2011, p.436

Não estaria ele mesmo, por sua vontade, seguindo pelos caminhos de uma espécie de *devir-artista*?

Este pensamento nos incita a abandonar a perspectiva da leitura como reação abstrata para reconduzi-la a um plano físico de corporeidades. Pois, a rigor, o que é um livro senão um objeto de peso, volume, largura? O que é um livro senão um objeto feito para as mãos, para o toque que transmuta a sentença final de uma página em um novo começo na que a sucede? Objeto feito também para os olhos que captam a sonoridade silenciosa das palavras, deixando-as reverberar por dentro deste corpo que segura o livro, que sente seu peso sobre o colo, sobre o peito, com as mãos, desdobrando-se por meio de palavras no incômodo ou no prazer que incitam, fazendo com o corpo se mexa, que procure encontrar uma nova postura ou posição no espaço que se reconfigura a partir deste corpo. Assim, espaço, corpo e objeto se integram: deixam de ser pensados pelo elemento de incomunicabilidade que os isolava uns dos outros e *passam a coexistir como forças* capazes de, num tempo comum, afetarem-se e reorganizarem-se mutuamente.

Retomando a outra perspectiva da crítica-reativa de que falávamos, não é difícil compreender por que meios a consciência e a reflexão embutidas nas experiências de leitura sempre partem do que o corpo não pode, de sua limitação a dizer que o corpo não pensa, que só a cabeça e a alma o fazem, que o corpo não é capaz de acompanhar os sublimes desdobramentos de uma experiência com a arte, — que de tão sublimes devem ser elevados àquela categoria divinizada de coisas que, não tendo outra serventia senão a de provocar suspiros e admiração, devem ser colocadas em uma espécie de altar da alma, protegidas a todo custo da grosseria mundana que sente entalada na garganta a pergunta a que já não se pode silenciar: “afinal de contas, *do que a arte é capaz?*” Será que nela está mesmo contido o poder de operar transformações que sejam de uma outra ordem que não a meramente intelectual? A experiência de Bukowski com a literatura parece apontar para uma resposta afirmativa sobre este sentido. Talvez não seja outro o motivo que orientou sua vontade a fazer chegar até nós as potências de tais experiências não pela reflexão sobre determinado autor ou determinada obra, mas pelos quartos em que esteve enquanto os lia, ou seja, menos pelas lições que pôde extrair de seus autores do que pelos espaços que habitava seu corpo ao conhecê-los. Quanto aos quartos habitados pelo poeta em contato com a arte, estes também não eram cenários

previamente constituídos em que a relação de forças tinha lugar, pois eram essas próprias relações de força que criavam o meio e o cenário: os ‘Cantos’ de Pound feito moscas que atravessavam a rede da janela em dias quentes, ou o valentão Hemingway que levava o poeta a derramar seu próprio sangue nas brigas atrás dos bares, ou Henry Miller fazendo os olhos enxergarem a vida de uma forma um pouco mais seca e certamente menos interessante, ou ainda Celine que teve toda sua grandeza sentida como uma cruel dor de estômago.

Mas, quando assim pensada enquanto força capaz de operar transformações sobre outros corpos, não estaria a literatura, neste mesmo movimento, abandonando o seu estatuto de objeto para reivindicar também para si o seu reconhecimento como corpo? Pois “um corpo não se define pelo que é, mas sim pelo que pode; isso já é um quantum de forças em relação. Um corpo é um fluxo constante de forças diferentes em relação dis-funcional com outros corpos, mas sempre é uma totalidade inacabada e incompleta.”³ O inacabamento deste corpo literário atende pelo elemento de sua falta, pela necessidade de relacionar-se com outras forças, já que a obra solicita para si o leitor: um corpo diferente do seu, uma vontade que respira — e a faz respirar — em quartos e caminhos que ela nunca antes havia imaginado. E aonde quer que possamos localizar dois ou mais corpos em relação, ali situaremos também uma hierarquia de forças em ação, hierarquia que só se sustenta pelo ímpeto de uma das vontades em se fazer dominante, apropriando-se das demais, quando apropriar “quer dizer impor formas, criar formas explorando as circunstâncias.”⁴

E seguindo por aí estamos agora em melhores condições de avaliar a crítica de Bukowski a partir de seu elemento de atividade, de criação. Não eram fantasmas e nem livros que Bukowski tinha diante de si em seu exercício de leitura: eram homens, homens de carne e osso, de realidade, sintoma e de vontade próprias. Estes que por vezes faziam-se senhores da vontade do poeta, a quem ele tratava com distinção, prestando-lhes homenagens, distinguindo-os em meio à fraqueza das multidões, em meio ao ódio dos homens médios: eram eles os “mais fortes entre os estranhos”, as criaturas misteriosas e escassas de onde vinham as poucas boas

³ Esperón, J. (*O corpo como unidade de dominação. A compreensão deleuziana do elemento trágico da filosofia de Nietzsche*. In: Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – 2º semestre de 2013 – Vol. 6 – nº 2 – pp.14-28)

⁴ Nietzsche e a filosofia, 1976, p.21

pinturas, as poucas boas sinfonias, os poucos bons livros e outras obras. Dominavam-no já que era em meio a eles que Bukowski se sentia acolhido, pois também eles empreenderam viagens ao fundo da noite, foram perseguidos, satirizados, foram solitários — tornaram-se eles conhecedores do subsolo, do sofrimento, viram de perto a morte na clemência concedida no segundo derradeiro, enfrentaram a fome e o frio, mutilaram suas orelhas e corpos, caminharam junto aos homens por entre os lugares mais sórdidos e tenebrosos, ensandeceram-se: metamorfosearam-se até mesmo nas mais repulsivas criaturas. Os mais fortes: os que conheciam a vida em sua imanência, pela crueldade que a vida impunha sobre seus corpos. Os mais estranhos: resistentes camelos a caminhar nas paragens dos desertos, agressivos leões que, a despeito da dor, dispunham-se também a ir “até o fim” sem ódio, sem ressentimento, despidos da má consciência e do espírito de vingança. Os escritores: menos homens do que corpos em fragmentos, dilacerados, distintos em cada caso por seu estilo mas reconhecíveis por um traço comum que os aproximava: — essa inusitada e paradoxal capacidade de, dançando sobre todas as coisas, poderem afirmar a vida e se fazerem, assim, *artistas*, pois neles:

[...] a vida ultrapassa os limites que o conhecimento lhe fixa, mas o pensamento ultrapassa os limites que a vida lhe fixa. [...] a vida fazendo do pensamento algo ativo, o pensamento fazendo da vida algo afirmativo. Essa afinidade em geral, em Nietzsche, não aparece apenas como o segredo pré-socrático por excelência, mas também como a essência da arte.⁵

Seguindo Deleuze a arte aparece, portanto, como desdobramento dessa dupla afirmação: do pensamento que se afina com o que a vida tem de ativo somente para assim poder afirma-la eternamente em sua vontade. E se nos perguntamos em que consiste tal atividade, ouvimos novamente as palavras do filósofo: “o que é ativo? Tender ao poder. Apropriar-se, apoderar-se, subjugar, dominar são os caracteres da força ativa.”⁶, de tal maneira que na hierarquia em devir entre as forças de Bukowski e de seus artistas, a vontade do poeta fazia-se por momentos também dominante. Ele os explorava, abria-os para as circunstâncias que lhe foram peculiares, mostrava a eles os pequenos quartos em que dormiu, as mulheres com que se deitou, as cidades por onde passou, os bares, ônibus, os empregos... Enfim, como o jovem a

⁵ *Ibid.* p.48

⁶ *Ibid.*, p.22

quem Bukowski dirige as palavras finais de seu poema, fora ele mesmo, em uma outra época, este jovem que soube apropriar-se da vontade de seus artistas para criar para si um novo corpo: corpo que não desejava ver confundido com a miséria dos homens médios, que recusava a pecha do despachante, do industrialista, do assassino, do suicida — corpo que buscava por essa via afirmar sua diferença e encontrar para si o seu próprio estilo.

A propósito do estilo, quando Hemingway estourou seu cérebro na parede, aquilo foi estilo. E não nos deve causar estranheza o fato de gatos terem mais estilo que os cães, ou que os homens na prisão o tenham em maior abundância que os homens médios e livres. É que o estilo guarda suas afinidades com tais ímpetos de violência, como o sintoma de corpos inconformados e desajustados por seu constante devir e que, por esse mesmo motivo, não poderiam eles ter outra natureza que não respondesse pela vontade necessária de uma extrema agressão. Mas, se tal agressividade não se confunde com as políticas do ódio praticadas por escravos e homens médios, é porque como ilustram os casos de Hemingway, Van Gogh, Hamsun, John Fante, Artaud, a violência do estilo fora dirigida primeiramente contra suas próprias entranhas e miolos: inflados por aquele princípio que outrora tentávamos descrever, suas vontades os orientavam a, despencando pelo abismo, se autodestruírem ativamente, desejando ver a si mesmos superados, vencidos e negando portanto os elementos de sustentação do niilismo, cujo valor supremo foi e continua sendo a conservação de vidas num nível reativo. E na ação que desejavam empreender com seus corpos, no passo para o além que embaralhava os limites entre vida e obra, por essa vontade de seguir até o fim, vemos a aplicação pura e simples do princípio do eterno retorno — retomando: “o que tu quiseres, queira-o de tal modo que também queiras seu eterno retorno” — a reconciliar o acaso e a necessidade (o destino), as potências do múltiplo com as vontades do um, a encontrar novas e inusitadas formas para as mesmas forças. É neste gesto que reside a inversão dos valores, a seleção, pois aqui o ativo toma o lugar do reativo quando o niilismo é vencido por si mesmo pela vontade que leva o corpo a, agressivamente, negar tudo o que queira conservar a vida reativamente:

Um devir-ativo, não sendo nem sentido nem conhecido, só pode ser pensado como o produto de uma *seleção*. Dupla seleção simultânea: da atividade da força e da afirmação na vontade. Mas quem pode operar a seleção? Quem serve de princípio seletivo? Nietzsche responde: o eterno retorno.⁷

Pelos corpos destes artistas, a radicalidade do eterno retorno de suas vontades confunde-se com a necessidade de criar, já que é pela inversão operada pelo movimento criativo que as forças que sempre afetaram estes corpos encontram um novo sentido e, reorientadas por este devir, elas nos dão a chance de observarmos naqueles corpos o resultado da dupla seleção que efetua a aproximação entre a atividade e a afirmação de onde, segundo Deleuze, flui a potência artística: a vida fazendo do pensamento uma força ativa, o pensamento fazendo da vida uma vontade afirmativa. Pois “para tornar-se ativa, não basta que uma força vá até o fim do que ela pode, é preciso que faça daquilo que ela pode um objeto de afirmação.”⁸ Assim sendo, pelos desdobramentos propostos pela filosofia de Nietzsche e Deleuze, vislumbramos um conceito de arte que aparece em sua afinidade com as consequências de *um devir-ativo*.

A consanguinidade entre a atividade e afirmação proposta pela noção de um devir-ativo pode parecer evidente e mesmo natural, mas devemos, em todo caso, reiterar a ideia de Bukowski de que o casamento feliz entre a qualidade nobre da força e da vontade senhoril na afirmação é coisa das mais raras e que, destoando portanto dessa aparente obviedade, trata-se de um acontecimento extraordinário e sutil, significativo mas efêmero — a que por vezes temos a sorte de poder acompanhar nos erráticos passos de um caminhante solitário, ou de relance: no vislumbre de um rosto passando apressado no automóvel que segue na outra direção. E se afirmarmos que entre os ‘mais fortes dos estranhos’ situamos o que poderíamos considerar como a manifestação de *vontades vitoriosas*, isso sem dúvida poderia soar como um excesso de aclamação, — excesso, no entanto, que poderá ser perdoado se levarmos em consideração o fato de que a vontade destes artistas serve ao menos de testemunho sobre o sentido de umas poucas vidas complexas que souberam se alimentar, ainda que com frugalidade, por uma espécie de amor a tudo o que foi da ordem do plural, a tudo o que não pôde ser

⁷ *Ibid.*, p.33

⁸ *Ibid.*

dialeticamente reduzido por operações simplificadoras e de fácil solução: espíritos que souberam, em suma, que só haveria potência aonde o múltiplo se fizesse igualmente presente. Os ‘estranhos’, amantes das dificuldades e do infortúnio, souberam também afirmar o seu lance de dados e repelir com veemência o conjunto de valores reativos que pretendia acalmar suas vontades e aliviar o peso de suas cargas, separando-os do que podiam. O valor da sabedoria inconsciente de seus corpos é o reconhecimento de que todo movimento de avaliação, de crítica e de criação não poderia diferir em natureza da resistência proposta pelo gesto absolutamente físico do camelo, de dimensionar aquilo que carrega às costas. E assim esses ‘estranhos’ deram voz a uma forma de pensamento que não existiria sem o comprometimento prévio de seus corpos: essa era, afinal, a sua arte. É por esse sentido que afirmamos que tais vontades foram desde já vitoriosas, visto que elas se consagraram primeiramente como atividade pelo triunfo sobre o niilismo e suas formas — triunfo que por si só responde pela nobreza dessas vontades que, indo agressivamente até o fim do que podiam, souberam afirmar a vida.

Ao pontuarmos o elemento vitorioso dessas vontades, contudo, parece que procedemos descritivamente, como se o valor artístico de tais obras não pudesse falar por si mesmo. Mas se desejamos escapar do filosofar etéreo que levou Henry Miller a ser abandonado sobre a privada do banheiro masculino, devemos então encontrar na arte o sintoma que lhe permita ser pensada como vontade para além de constatações de ordem meramente descritiva. Em outras palavras, é necessário que nos interroguemos por qual sintoma podemos pressentir a real grandeza nas vontades desses artistas. Acaso não seria o senso estético, a vontade de tornar belo e de fazer com estilo, o seu verdadeiro sintoma?

[...] o “embelezamento” é a consequência da força *aumentada*. Podemos considerar o embelezamento como a expressão de uma vontade *vitoriosa*, de uma coordenação mais intensa, de uma harmonização de todos os desejos violentos, de um peso que exerce uma infalível ação perpendicular. A simplificação lógica e geométrica é uma consequência do aumento de força; por outro lado, a percepção de semelhantes simplificações aumenta o sentimento de força... Ápice da evolução: o grande estilo.⁹

⁹ *Vontade de potência*, 2011, p.432

Dentro da concepção genealógica de Nietzsche em sua referência à origem dos valores, é possível pensarmos que, assim como a dialética e o cristianismo antes de serem grandes sistemas filosófico-doutrinários manifestam-se primeiro enquanto sintomas do cansaço geral de corpos doentes — enfraquecidos pela doença do niilismo —, também a beleza tem algo a dizer de um estado de saúde transbordante e vigoroso. Situado na origem dos valores estéticos de uma obra de arte, o grande estilo é para Nietzsche menos uma matéria de deliberação de ordem intelectual do que a consequência natural da atividade e saúde de um corpo em que se manifeste este sentimento de força aumentada, essa precisão nos movimentos da mão que escreve, dos olhos e sentidos tornados aguçados para o que é da ordem do sutil e do invisível, enfim, a beleza na arte como simples desdobramento de um corpo inflado pela vontade de potência. É desse ponto de vista que Nietzsche formula suas teses acerca dos *estados fisiológicos da arte*: “estados que nos levam a *transfigurar* as coisas e lhes emprestar plenitude; então nossa imaginação trabalha sobre elas até que reflitam nossa plenitude e nossa alegria de viver.”¹⁰

A arte de Bukowski retoma com precisão quase certa aquelas palavras de Deleuze acerca das qualidades de um devir-ativo, quando nos diz que a qualidade distintiva de tal devir é que nele não basta que uma força vá até o fim do que ela pode, sendo fundamental neste caso que ela faça também do que ela pode objeto de afirmação. Em outras palavras, o devir ativo consiste em afirmar uma afirmação e a potência da inversão dos valores efetuada pela vontade de Bukowski é o da transformação do sentido de forças fundamentalmente reativas que operavam sobre seu corpo (a fome, a solidão, os subempregos, a troça...) para os sentidos da atividade, materializada pelo gesto da escrita. No entanto, há de se observar com cuidado o detalhe de sua escrita onde situamos a força e peculiaridade de seu estilo, a afirmação de sua diferença: este movimento que o levou à ação não é separável da afirmação que ele efetua sobre a qualidade de seus pares, os escritores e artistas. Vê-se, portanto, que aquela sua agressividade ativa que o conduzia à crítica aos valores reativos dos escravos e homens médios efetua, ao mesmo tempo, a

¹⁰ *Ibid.*, p.435

afirmação de outros valores — valores que ele contrapunha à lógica do trabalho e do consumo, à imbecilidade e mecanicidade da vida cotidiana, às políticas de violência do Estado em cuja gênese situava o ódio tipificado do homem médio — valores, enfim que, afirmados por um ponto diametralmente oposto ao da reprodução, orientavam-se a partir da construção da diferença. Ora, tais valores que sua atividade afirmava não eram outros que não os próprios *valores dos artistas*: o *sexo*, a *crueldade* e a *embriaguez*: as teses nietzschianas acerca dos estados fisiológicos da arte.

No ato sexual, “quando os sexos se acasalam: novos órgãos, novas faculdades, novas cores, novas formas”¹¹, a manifestação deste sentimento de força aumentada. E por aí vemos uma noção de arte que se afirma em sua íntima relação com as vontades dos corpos, no oposto do que poderia ser considerado uma operação “desinteressada”, já que

[...] ela não cura, não acalma, não sublima, não compensa, não “suspende” o desejo, o instinto, a vontade. A arte, ao contrário, é “estimulante da vontade de potência”, “excitante do querer”. [...] o sentido crítico desse princípio: ele denuncia toda concepção reativa da arte. [...] Mais do que nunca a questão de Nietzsche se impõe: Quem olha o belo de maneira desinteressada? A afirmação é o produto de um pensamento que supõe uma vida ativa como condição. [...] Segundo Nietzsche, ainda não se compreendeu o que significa a vida de um artista: a atividade dessa vida que serve de estimulante para a afirmação contida na própria obra-de-arte, a vontade de potência do artista enquanto tal.¹²

As forças da crítica reativa que se apropriam da arte para separá-la do ela pode, para reduzir-lhe a potência e lançá-la em um devir reativo (a arte que serve para acalmar as vontades), o fazem por meio deste lapso identificado por Nietzsche, quando ele nos diz que ainda não compreendemos o que significa a vida de um artista. E, se os artistas e sua atividade passam pela incompreensão, isso certamente não deve ser tributado ao acaso, pois aqui observamos como os critérios desse tipo de crítica revelam sintomas de uma natureza intrinsecamente dialética, pela insistência no critério de separação entre o artista e sua obra e pela recusa de associar os elementos da criação a uma vontade que os criou. Ora, desvinculada dessa vontade e recolocada na posição de um objeto na estante, a arte passa a habitar

¹¹ *Vontade de potência*, 2011, p.432

¹² *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.48

uma espécie de limbo metafísico em que se perdem todas as referências ao corpo e seus sofrimentos, em que nada mais se escuta acerca dos caminhos tortuosos percorridos por um corpo nas experiências de culpa, de ressentimento e de violência que desfiguram e que modelam sua vontade. E, esvaziada dessa potência viva, melancolizada ao ponto da sublime doença religiosa que acusa o corpo somente para em seguida poder negá-lo, os germes dessa doença chegam a contaminar no âmago um dos mais poderosos e significativos sentidos da arte, — a *alegria* de ser um corpo que goza de si.

Assim, afirmada enquanto corpo e vontade, a arte entra em relação com outros corpos e não é por outro o motivo que a questão de Nietzsche mostra-se tão atual: afinal, quem pode mesmo olhar o belo de maneira desinteressada? Que olhar poderia se relacionar com a beleza sem que assim se tornasse a causa de um certo ímpeto de movimentar as mãos, de coloca-las sobre o corpo que atrai para segurá-lo, para possuí-lo, para dominá-lo? Como estado fisiológico da arte, o sexo aparece aqui também como essa vontade de encontro com outros corpos, com outras cores — a vontade do plural, quando o plural é precisamente “estimulante da vontade de potência”, “excitante do querer”. O artista “ama, pois, o que é *distinto*”¹³, ama a diferença de que resulta toda pluralidade, pois ambas lhe “fazem recordar as extremas tensões de forças”.¹⁴ Em Bukowski essa vontade do plural situa-se em seu movimento em direção aos corpos ordinários e desajustados (bêbados, prostitutas, mendigos, caixas de supermercado...), corpos marginalizados; mas, para além desses encontros, pressentimo-la igualmente pelas mulheres que o poeta levava para a cama — nas mulheres e livros que ele levava para a cama.

Mas também o sexo esconde em si os seus paradoxos. Em sintonia com a agressividade inerente da vontade sexual de possuir outros corpos, de dominá-los, — pela vontade ‘angélica’ do amor reencontramos um outro estado mais sutil da arte: “Somos sutilmente enganados”, nos diz Nietzsche, “quando somos sutis, mas grosseiramente enganados quando somos grosseiros” e “sempre mentimos bem quando amamos”¹⁵. O amor guarda então suas afinidades com a vontade do falso, vontade que magnifica o mundo enquanto erro, que santifica a mentira, já que

¹³ *Vontade de potência*, 2011, p.436

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p.438

na consciência daquele que ama, a causa apaga-se e algo parece encontrar-se em lugar dela — um cintilar e um brilho de todos os espelhos encantados [...]: parece que nos transfiguramos, tornamo-nos mais fortes, mais ricos, mais perfeitos... Encontramos aqui a arte como função orgânica: encontramos-la encrustada no instinto angélico do “amor”; vemos nele o maior estimulante da vida — a arte é, portanto, de uma oportunidade sublime, até quando mente... Mas nos enganaríamos se nos detivéssemos ante sua força de mentir: faz mais que simplesmente imaginar: desloca até os valores. E não só desloca o *sentimento* dos valores; o que ama vale mais, é mais forte... Nos animais esse estado produz novas armas, novos pigmentos, novas formas e cores, mas antes de tudo novos movimentos, novos ritmos, novos sons de sedução e novos encantos.¹⁶

Controverso, o amante é aquele que sempre peca por excesso, em sua inclinação ao exagero investe voluntariamente no universo daquilo que ama com aromas e cores fantasiosas; o amante mente para si mesmo mas, ciente de antemão de seu autoengano, alegra-se com sua mentira e chega mesmo ao ponto de dela se orgulhar. Pois é mentindo que ele se mostra mais forte, já que, precisamente neste querer embelezar, sua vontade se mostra excessiva, segura de si, vitoriosa. Nas fantasias que o amante empresta ao mundo ele deixa transbordar suas tensões e potências internas e contamina a vida a seu redor com novas formas. Pensado enquanto atividade, o amor encontra seu sentido como uma doação desmedida, estado que somente os que gozam de uma certa plenitude podem alcançar. “O homem do ressentimento não sabe e não quer amar, mas quer ser amado”¹⁷, ao passo que o artista já “é bastante rico para isso; para desperdiçar sem tornar-se pobre...”¹⁸ Então o amante não se deixa limitar pela figura do sonhador ingênuo que habita um mundo paralelo de ficções e de aparências sem relações com um fora, pois ele é precisamente aquele em que a saúde e vontade proeminentes inevitavelmente extravasam para um fora, conferindo potência e sentidos para as coisas que encontra. Para além da fantasia, da mentira pela mentira, o artista-amante torna-se criador de valores, pois nele o poder do falso é

[...] elevado até uma *vontade* de enganar, vontade artística que é a única capaz de rivalizar com o ideal ascético e a ele opor-se com sucesso. [...] Aparência, para o artista, não significa mais a negação do real nesse mundo, e sim seleção, correção, reduplicação, formação. Então, verdade adquire talvez uma nova significação.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.56

¹⁸ *Vontade de potência*, 2011, p.431

Verdade é aparência. Verdade significa efetuação do poder, elevação ao mais alto poder.¹⁹

Seria difícil encontrar melhor definição para um artista do que aquela a que nos presenteia as palavras de Nietzsche: o artista é aquele que *faz valer mais aquilo que ele ama*.

Talvez agora estejamos em melhores condições de propor uma resposta àquele paradoxo que foi apresentado no início de nossa dissertação, e que, sendo de natureza difícil e complexa — como é o caso de Bukowski com a escrita artística — nos consumiu e nos conduziu até este ponto. Retomemo-la: como é possível que um corpo violentamente oprimido por toda sorte de forças reativas oriundas de uma condição de miséria venha a se configurar por uma vontade de afirmação pelas potências da arte? Para avançarmos aqui devemos nos deter no seguinte pensamento acerca da afirmação das diferenças: em quais limites o corpo esbarra quando se torna amante não só das forças ativas da vida (do amor, da arte e do sexo) mas igualmente de suas forças reativas, daquilo que, entre os estados fisiológicos da arte, Nietzsche distingue pelo termo *crueidade*?

A alegria na crueidade aponta para a capacidade limite de amar a pluralidade, a diferença. Falávamos outrora das qualidades paradoxais do sexo, situando como uma de suas facetas a vontade do encontro e do domínio e, pela perspectiva do amor, o tornar sagrado e potente aquilo que se ama. Mas quem poderia negar-lhe ainda uma terceira e terrível dimensão? Terrível porque no gozo frui-se também daquilo que nos escapa infinitamente, do que nos fragmenta, do que nos destrói — de tudo aquilo que, soprando como a brisa do hálito frio da morte, aponta para a total impossibilidade do ser: a fome, o tempo, o furo. Se se pode pensar o sexo como a alegria no encontro, então a crueidade talvez caminhe no oposto desse sentido, rumando invariavelmente para o amor ao que é da ordem do

¹⁹Nietzsche e a filosofia, 1976, p.48

desarmônico, para o que não fecha. Em seu comentário sobre a tragédia como forma de arte dionisíaca, Nietzsche diz

Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual — e não devemos todavia estarrecer-nos [...] dada a pletora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer [...] com cujo gozo procriador estamos fundidos.²⁰

No âmago dessa construção dionisíaca de crueldade, parece que nos aproximamos mesmo de uma noção de vida construída e afirmada no plano da multiplicidade. A imagem que Nietzsche pinta tem quase a precisão de um artista, ao conceber a existência como uma superabundância de formas e forças a se acotovelar por um pouco de ar, por um pouco de espaço, pela conquista ao direito de viver e de se afirmar. E o que é o múltiplo senão a vontade do mundo expressa em sua fecundidade, o devir que desfaz os laços do ser somente para, em seguida, atá-los novamente? De tal forma que, retomando a ideia de Nietzsche, se nos é em alguma medida possível pensar uma vida que afirme o seu amor à crueldade pela vontade de se ver fundida junto ao “gozo procriador” do mundo, então necessariamente essa vida orienta-se por uma determinada *vontade de recomeçar* — vontade que encontra na metáfora da criança de Zaratustra uma fiel representação.

A respeito de um homem que dissesse que a vida carece de sentido, suas palavras não poderiam ser mais claras quanto o sintoma de sua própria decadência. Diríamos também, sobre seu corpo, que este se encontra em um estado tão avançado de decomposição ao ponto que seus olhos se tornaram absolutamente incapazes de enxergar a verdade mais explícita e evidente em relação à vida: que o seu “mal” — se se pode com efeito dizê-lo — não é que lhe falte um sentido, mas, num ponto diametralmente oposto a este, que ela seja no plano da multiplicidade a materialidade de infinitos sentidos em devir. Não há vazio, pois pensar em vazio é proceder com niilismo na cegueira total dos sentidos do corpo; o que existe é o caos,

²⁰ *O nascimento da tragédia*, 2010, p.100

uma pluralidade infinita de forças, vontades e sentidos. O espírito da criança é este imbuído pela graça de saber que, precisamente a inexistência de *um* único sentido garante a alegria de que tudo ainda está por fazer. Nos jogos da criança o amor à crueldade de quem aprendeu a brincar com o caos na construção e na destruição — na escrita, o jogo de Bukowski, a vontade do recomeço expressa pela sabedoria do devir, *a miséria transmutada em humor*. Ele que, investido pela potência do novo, do recomeço, aprendeu a dançar perigosamente com a morte, ele que fez da brincadeira a sua arte: “em Nietzsche, nós os artistas = nós os procuradores de conhecimento ou de verdade = nós os inventores de novas possibilidades de vida.”²¹

Mais acima colocávamos a questão acerca das capacidades da arte e, por essa relação estabelecida com a crueldade das potências do múltiplo, chegamos na proposição artística ao devir. E visto ser da natureza de todo recomeço um peculiar gosto pelo incerto, uma simpatia ao que é da ordem do perigoso, aos abismos em que se avança sem retorno, parece-nos que somente aqueles que gozam com embriaguez da plenitude e da sua saúde de seus corpos poderiam, com efeito, assumir tais riscos. Ou, dito nas palavras de Bukowski, na arte trata-se, sobretudo, de fazer algo perigoso com estilo.

²¹ Nietzsche e a filosofia, 1976, p.48

3.2 O trágico:

estrondo¹

a ilusão é que você esteja
simplesmente
lendo este poema.
a realidade é que isto é
mais que um
poema.
isto é uma faca de
mendigo.
isto é uma flor.
isto é um soldado
marchando
sobre Madri.
isto é você em seu
leito de morte.
isto é a gargalhada de Li
Po
dos subterrâneos.
isto não é a porra de um
poema.
isto é um cavalo
adormecido.
uma borboleta no
seu cérebro,
isto é o circo
do diabo.
você não está lendo isto
numa página.
a página está lendo
você.
sentiu?
é como uma serpente. uma
águia faminta
sobrevoando o quarto.

isto não é um poema.
poemas são enfadonhos,
te fazem dormir.

estas palavras te arrastam
para uma nova
loucura.

você foi agraciado, você
foi empurrado para uma
uma área de luz
cegante.

um elefante sonha
com você
agora.
as curvas do espaço
se dobram e
riem.

você já pode morrer agora.
você pode morrer como
as pessoas foram feitas
para
morrer:
grandiosas,
triunfantes,
ouvindo a música,
sendo a música,
trovejando,
trovejando,
trovejando.

¹ Bukowski. *splash*. In.: Betting on the Muse. HarperCollins, 1996, p.13

Para o artista, representar as coisas terríveis e problemáticas é já um sinal de que possui o instinto de potência e grandiosidade: não as teme... Não há arte pessimista... A arte afirma. (Nietzsche)¹

O conceito de *afirmação* em Nietzsche é complexo e esconde sutilezas que poderiam passar despercebidas por algum entusiasta inflamado pelas possibilidades libertárias sugeridas por tal pensamento. A princípio ele nos apresenta um paradoxo bastante peculiar, pois no epicentro da enunciação da vida que o conceito promove ele demonstra também ser precisamente um vigoroso protesto contra uma das dimensões da vida a que temos mais familiaridade e, portanto, apreço — a dimensão da vida humana. Tanto é assim que o próprio conceito de *super homem* que é decorrente da ideia de afirmação não se dá como estágio de uma das metamorfoses do espírito apresentadas por Zaratustra, nem um desdobramento possível dentro da ideia de um devir ativo visto que, como o conceito em nome já indica, ele aponta para a superação da realidade humana: trata-se da proposição cruel de um novo começo². Com efeito nosso hipotético entusiasta se veria terrivelmente abalado agora pelo peso das palavras de Nietzsche no fragmento 379 de *A gaia ciência*, aonde registra-se que “todo o trato com seres humanos nos causa um leve calafrio”, pois “não podemos convencer o nosso nariz a largar o preconceito que tem contra toda proximidade humana”³. Em uma passagem anterior, no entanto, o filósofo já nos havia advertido de que “não é um misantropo quem escreveu este livro”⁴ e defende-se de tal acusação sustentando que, embora efetivamente nossos olhos se deixem enganar pela proximidade entre as noções de *amor ao ódio* e de *desprezo*, elas não devem enquanto atividades verem-se confundidas uma com a outra. Nietzsche pondera: “paga-se muito caro no

¹ *Vontade de potência*, 2011, p.436-437

² “Devemos portanto recusar toda interpretação que apresente o super-homem como tendo sucesso ali onde o homem superior fracassa. O super-homem não é um homem que se ultrapassa e consegue se ultrapassar. Entre o super-homem e o homem superior a diferença é de natureza, tanto na instância que os produz respectivamente como no objetivo que ele atingem respectivamente. [...] Não podemos também seguir uma interpretação como a de Heidegger que faz do super-homem a realização e mesmo a determinação da essência humana. Pois a essência humana não espera o super-homem para se determinar. Ela é determinada como humana, demasiado humana. O homem tem como essência o devir reativo das forças. Mais do que isso, dá ao mundo uma essência, esse devir como devir universal. A essência do homem e do mundo ocupado pelo homem é o devir reativo de todas as forças, o niilismo e nada além do niilismo. O homem e sua atividade genérica, eis aí duas doenças de pele da terra. (Nietzsche e a filosofia, 1976, p.78)

³ *A gaia ciência*, 2012, p.255

⁴ *Ibid.*

ódio aos seres humanos” pois “o ódio equipara, põe frente a frente, há honra no ódio, afinal: há *pavor* no ódio, uma boa parte de pavor.” Ainda sobre o ódio, em tais políticas orientadas pela vontade de nivelar por baixo o ser humano, situamos novamente a figura do homem médio, aquele que, aterrorizado por aquilo que lhe difere, por aquilo que lhe escapa, por tudo o que não consegue entender, reage fazendo ruína ao estranho paradoxal: enjaula-o, elimina-o — e o faz com tal esmero, deve-se notar, que, segundo Bukowski, o ódio dos homens médios deve mesmo ser considerado a sua “melhor arte”. A sua vez, na natureza dos desprezadores está pressuposta a afirmação plural da diferença, quando é deles que ouvimos dizer que “nos aguçamos e tornamo-nos frios e duros com a percepção de que nada que sucede no mundo é divino, ou mesmo racional, misericordioso e justo pelos padrões humanos: sabemos que o mundo que habitamos é imoral, inumano e ‘indivino.’⁵” Em outras palavras, a despeito das dificuldades inerentes de quaisquer tentativas de estabelecer relação com o heterodoxo, visto que por essas relações somos reativamente inspirados pelo medo e, conseqüentemente, pelo ódio, tais desprezadores fazem de seus corpos algo de suficientemente duro, de suficientemente resistente: eles são capazes de se abrirem com potência ao universo de coisas que lhes fogem, das forças que esmigalham seus corpos e consciências (a crueldade da vida, a fome, a miséria, a morte) sem que com isso tenham de caminhar nos passos de uma vontade niilista de violentar e de reduzir. Nos dizem ainda os desprezadores “que amamos tanto mais a natureza quanto menos humana ela se mostra, e a arte *quando* é refúgio do artista ante o ser humano ou escárnio do artista ao ser humano ou a si mesmo...”⁶

Por essas passagens somos levados à conclusão de que a afirmação e a transvaloração em um novo começo por ela inspirada não encontram fundamento portanto nas políticas do ódio, mas sim nessa vigorosa arte do humor e do desprezo em relação à condição humana — e aqui somos novamente lembrados do abismo que separa a violência da agressividade. Com efeito, no ‘imoral’, no ‘inumano’ e no ‘indivino’ a repetição do prefixo ‘in’ torna evidente que a afirmação que marca a relação dos artistas do desprezo com o mundo é construída a partir de uma veemente vontade de negar, vontade em que ecoam também a repetição dos versos

⁵ *Ibid.*, p.212

⁶ *Ibid.*, p.255-256

de Bukowski “isto não é um poema/ isto não é a porra de um poema”: eles se negam a atribuir, ao mundo, valores pré-concebidos ou ainda valores que lhe sejam absolutos; negam também a referência à vida a partir do humano e, acima de tudo, desfazem-se de quaisquer laços de veneração e sacralidade. Assim o profano mostra sua afinidade com os artistas do desprezo, já que, se lhes falta o senso de divinização do mundo e das coisas é sobretudo porque são sexuais e cruéis demais, querem apossar-se com as mãos, querem estabelecer relação com o misterioso — ora querendo dominá-lo, ora por sendo por ele subjugado — atentos, contudo, em desviar-se do gesto grosseiro que quer lhe desvelar a áurea do mistério, desconhecem o pudor e a lógica dos altares: “os artistas não são os homens da grade paixão [...] E por duas razões: falta-lhes o pudor ante si mesmos (contemplam-se enquanto vivem, espreitam-se, são por demais curiosos) e falta-lhes, também, o pudor ante a grande paixão (querem explorá-la como artistas).”⁷ Mas, levando a vontade do desprezo até o fim do que ela pode, o que poderia significar a proposição nietzschiana de amar a natureza quanto menos humana ela se mostra, ou de amar a arte quando ela é refúgio do artista ante o ser humano? Acaso com isso o artista não estaria agressivamente se inclinando contra o seu tempo intempestivamente? Não haveria na embriaguez desse gesto um combate travado precisamente contra um senso de realidade das coisas ‘humanas’ em nome de uma vida por vir?

Tais interrogações são colocadas no intuito de insistirmos na necessária desambiguação da palavra *afirmação*, já que ela tanto pode ser lida como uma espécie aquiescência pragmática ao real, quanto, em sentido oposto, como a criação de novas possibilidades de vida. O que se coloca em jogo, neste caso, é a própria tensão nietzschiana entre o ressentimento do pensador cristão e a agressividade do pensador dionisíaco, quando “à famosa positividade do negativo, Nietzsche opõe a sua própria descoberta: a negatividade do positivo”⁸:

a afirmação comporta duas negações, todavia exatamente da maneira contrária à da dialética. [...] “o humilde, a aceitação da dor e da doença, a paciência para com aquele que castiga, o gosto pelo verdadeiro mesmo se esse real é um deserto. [...] Esses fardos parecem-lhes ter o peso do *real*. O real tal qual é, assim o asno sente sua carga [...]: são sensíveis apenas ao que têm sobre o dorso, ao que chamam de real. Adivinha-se portanto o que significa a afirmação do Asno, o sim que não sabe dizer não: *afirmar nada*

⁷ *Vontade de potência*, 2011, p.441

⁸ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.82-83

*mais é aqui do que carregar, assumir. Aquiescer ao real tal qual é, assumir a realidade tal qual é. O real tal qual é, é uma ideia do asno, virtudes cristãs do asno.*⁹

Genealogicamente o pragmatismo é sintoma do corpo cansado do asno, de um corpo em certo sentido preguiçoso e pouco disposto à produção, à atividade. Por isso sua afirmação acerca das virtudes positivas do que é essencialmente negativo, daquilo que na prática escraviza seu corpo trabalhador, deve ser mesmo lida como uma incapacidade de fazer guerra ao mundo e às forças que aumentam o peso de seus fardos. E não sendo dirigida ao mundo, não sendo fruto de uma inclinação à atividade, a guerra do asno volta-se contra seu próprio corpo reativa e ressentidamente, quando “o asno só capta consequências separadas de suas premissas, produtos separados do princípio de sua produção, forças separadas do espírito que as anima. Então os fardos lhe parecem ter a positividade do real [...]”¹⁰, a tal ponto que a aceitação tácita e a pregação cristã da paz só poderiam decorrer de corpos de fato avessos à vontade crítica de avaliar. A sua vez, os artistas e desprezadores não sendo por natureza daqueles que dirigindo-se ao ‘mundo real’ concluem precipitadamente que tudo o que é real é justo (sobretudo quando neste ‘real’ reverbera a lei e a moral), alimentam-se por essa sempre disposta vontade de avaliar: eles jamais ignoram o caráter terrível e problemático de todas as coisas.

Destacamos assim a subversão efetuada pela atividade artística por essa sua simples, porém terminante, recusa em assumir o pragmatismo enquanto filosofia de vida ao constituir-se precisamente por essa vontade de negar os elementos que dão sustentação ao negativo. Pois a arte enquanto expressão estética carece de função e desautoriza a lógica utilitária. O artista pensado por essa via do desprezo deixa de ser aquele que deseja chegar a algum lugar comum ou extraordinário com a sua arte, de maneira que podemos mesmo ouvir no tom insistente de Bukowski, em sua incisiva recusa em classificar sua atividade como ‘poema’, essa luta contra o senso comum e os sentidos pré-estabelecidos que locupletam-se ao atribuir funções de entretenimento, panfletárias ou terapêuticas à arte. Trata-se de um ‘sim’ que sabe precisamente dizer o que é o seu ‘não’, a dupla negação não dialética do leão, mas

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

também uma afirmação, enfim, acerca do próprio sentido afirmativo de sua arte... “Isto não é um poema”, nos diz Bukowski; isto é pura afirmação.

Pelos caminhos percorridos pelas vontades de tais artistas do desprezo, os ‘mais fortes entre os estranhos’, vemo-nos obrigados a abandonar quaisquer pontos de vista sobre a arte que partam da premissa de sua função, quando a função — reafirmamos — é sempre um sintoma reminiscente dessas vontades de dialogar com o ‘real’ do mundo, de conservar com novo fôlego às formas de vida reativas. E se nos distanciamos de um pensamento utilitário sobre a arte, com isso obviamente não pretendemos e nem poderíamos negar as suas capacidades, o que ela expressa e aonde pode chegar. O mesmo movimento que nega os postulados do ser (“isto não é um poema”, isto não é humano, isto não é divino) solidariza-se com os do devir (o que ‘isto’ pode ser) e se a arte não é função e nem objeto, então pela perspectiva nietzschiana ele deve ser lida primeiramente enquanto a expressão de uma força atual:

É uma questão de força se e onde formulamos o julgamento do “belo”. O sentimento de plenitude de força acumulada (sentimento que permite aceitar os fatos corajosamente e com uma alegria que fariam estremecer o ser frágil), o sentimento de *potência* expressa o julgamento do “belo”, até a respeito de objetos e de condições que o instinto de impotência somente pode considerar como *dignos* de ódio, como “feios”. [...] Disto resulta, de maneira geral, que a preferência pelas *coisas problemáticas e terríveis* é um sintoma de força: enquanto o gosto pelo *bonito*, do *gracioso* pertence aos fracos, aos delicados. [...] Quanto mais alguém conceda às coisas seu caráter terrível e problemático, mais afirma um sentimento de *bem-estar* e de *potência* [...].¹¹

A inutilidade da atividade artística só pode efetivamente ser destacada quando a arte torna-se espaço de relação com as coisas feias e problemáticas, ou seja, quando desligando-se do fato humano, demasiado humano, reencontra-se em seu sentido de *afirmação pura* — de força e de potência — aonde ela abandona a forma enfadonha do poema para tornar-se o sonho do elefante, ou quando caminha junto às curvas do espaço que se dobram e sorriem... Ademais, se se pode dizer que o

¹¹*Vontade de potência*, 2011, p.445

‘belo’ é sempre a forma pacificada e harmônica — uma inexistência de contradições ou ainda uma inclinação por resolvê-las —, o elemento problemático do ‘feio’ reside justamente em sua natureza paradoxal, quando o paradoxo é revelador de um estado elevado de oposição de forças, de um vigoroso e alegre nível de tensão interna.

E assim, longe inclinar-se por resolver as contradições, parece que a arte, ao contrário, deseja incitá-las, provocando a vontade ao invés de acalmá-la, trazendo àquele que se apropria da arte não a serenidade e o repouso de um poema, mas a voracidade de quem é arrastado com embriaguez para uma nova loucura, para o circo do diabo, para o querer ainda mais — quando querer é, em Nietzsche, o mesmo que criar. Retomemos aquele pensamento de que “o efeito da obra de arte é provocar o estado adequado para criar a obra de arte: suscitar a embriaguez”¹². Ora, se a arte deseja pela vontade provocar a contradição elevando o nível de potência e de tensão internas (aquilo que Nietzsche chama de embriaguez), então o artista talvez deva também ser pensado como aquele que possui “todos os dons e desejos violentos e aparentemente contraditórios sob o mesmo jugo”¹³. A este respeito, questiona Nietzsche, não é preciso que o artista encontre em si nobreza para afirmar-se para além do bem e do mal? “Não é preciso para tanto o mais alto valor pessoal”¹⁴, já que a moral é essencialmente a pregação de uma virtude que deve sobrepor-se à outra? Por outras palavras, temos então que na perspectiva trágica tanto para a arte quanto para o artista trata-se de manter vivos o devir e a tensão e que tal movimento, em sua inerente imoralidade, necessariamente contrapõe-se ao conjunto de valores estabelecidos e dá boas-vindas, como a terrível gargalhada subterrânea de Li Po¹⁵, ao mundo que ainda está por vir.

Com efeito, se agora desenvolvemos a noção trágica de que a arte enquanto força atual suscita a vontade na mesma medida em que a vontade cria os meios para a atividade artística, este pensamento sem dúvida traz as marcas da crueldade dionisíaca, em que não mais somos recordados do bem e do mal, mas apenas

¹² *Ibid.*, p.436

¹³ *Ibid.*, p.442

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ “Você pergunta por qual razão em permaneço na montanha verde/ eu sorrio, mas não respondo, meu coração regozija. / Flor do pessegueiro é levada pela corrente do rio, / ademais, tenho eu o céu e a terra no mundo humano.” (Li Po, *Question and Answer on the Mountain*, retirado do sítio <http://www.chinese-poems.com/lb3.html>)

incitados a ouvir com nitidez aterradora o *estrondo* no fatalismo dos sentidos e das forças, de uma vida sem bondade.¹⁶

Nunca se compreendeu, segundo Nietzsche, o que era o trágico: trágico = alegre. Outra maneira de colocar a grande equação: querer = criar. Não se compreendeu que o trágico era positividade pura e múltipla, alegria dinâmica. Trágica é a afirmação, porque afirma o acaso e a necessidade do acaso: porque afirma o devir e o ser do devir, porque afirma o múltiplo e o um do múltiplo. Trágico é o lance de dados. Todo o resto é niilismo.¹⁷

Trágico designa assim a forma estética da alegria, trata-se de uma lógica da afirmação múltipla e uma ética da alegria.¹⁸ O empreendimento niilista de negação do corpo, de suas vontades e de seus abismos não é separável dos melancólicos valores por ele criados aos quais se opõe com veemência os valores estéticos sustentados por Bukowski (o sexo, a embriaguez e a crueldade). É por esta via que não há confusão possível entre o que é da ordem do pensamento reativo niilista e a afirmação trágica, pois, segundo os critérios de Nietzsche: “quanto aos valores artísticos todos, utilizo-me agora dessa distinção principal: pergunto, em cada caso, ‘foi a *fome* ou a *abundância* que aí se fez criadora?’.”¹⁹ Mas se nos valem do método genealógico para interpelar as formas de criação niilista ou trágica, então somos remetidos a uma diferenciação em um nível ainda mais profundo, por isso devemos nos “atentar se a causa da criação é o desejo de fixar, de eternizar, de *ser*, ou se o desejo de *destruição*, de mudança, do novo, de futuro, de *vir a ser* [...] expressão da energia abundante, prenhe de futuro (o termo que uso para isso é, como se sabe, ‘*dionísíaco*’).”²⁰

A afirmação trágica da vida consiste em pensar o ser como devir, e se alguma medida trata-se também de uma afirmação artística, isso se dá porque,

¹⁶ *Vontade de potência*, 2011, p.444

¹⁷ *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.19

¹⁸ *Ibid.*, p.11

¹⁹ *A gaia ciência*, 2012, p.247, grifo nosso.

²⁰ *Ibid.*

elaborada no seio do dionisíaco, ela nos remete a estados de vida plenos que fazem transbordar sua alegria na criação de novos valores e também na conformação de um outro tipo de corpo, o corpo do artista — corpo sempre em movimento pela operação de múltiplas forças em tensão²¹. Mas, se outrora já nos referimos aos sentidos de uma afirmação múltipla, resta-nos ainda refletir sobre a alegria pensada enquanto ética trágica. Neste ponto, pelos desdobramentos de nossa reflexão sobre a escrita de Charles Bukowski, talvez possamos chegar a uma conclusão semelhante à de Deleuze quando sintetiza a filosofia de Nietzsche em poucas palavras: ela se opõe aos postulados do ser, do homem e da assunção. “O ser: dele não temos outra representação a não ser o fato de vivermos. [...] O mundo não é nem verdadeiro, nem real, mas vivo. E o mundo vivo é a vontade de poder, *vontade do falso* que se efetua sob poderes diversos.”²² E Deleuze dá um acabamento primoroso a este pensamento: “se Nietzsche atribui tanta importância à arte é precisamente porque ela realiza todo este programa: o mais elevado poder do falso, a afirmação dionisíaca ou o gênio do sobre-humano.”²³

O elemento de crueldade na afirmação dionisíaca é facilmente identificado por essa sua pregação do sobre-humano, pela necessidade imposta ao espírito do leão em se auto destruir ativamente, por onde escutamos as palavras de Bukowski: “você pode morrer agora./ você pode morrer como/ as pessoas foram feitas para/ morrer:”. Mas a morte do ser é também a proposição de uma nova concepção para o ser, uma proposição alegre a afirmativa: “o ser não é objeto da afirmação [...]. A afirmação não é, ao contrário, o poder do ser. A própria afirmação é o ser, o ser é apenas a afirmação em todo o seu poder.”²⁴ E a despeito de tais desdobramentos parecerem caminhar para um sentido excessivamente abstrato, é preciso que não se perca de vista que a referência mais elementar que serve de base de reflexão tanto para a escrita de Bukowski quanto para a filosofia de Nietzsche é o corpo, que tem na correspondência da vontade a sua principal manifestação. Assim, se do ponto de vista genealógico a afirmação é fruto dessa dupla afinidade entre vontade e atividade, no plano das corporeidades essa equação se traduz pelas aproximações

²¹ Esperón, J. (*O corpo como unidade de dominação. A compreensão deleuziana do elemento trágico da filosofia de Nietzsche*. In: Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – 2º semestre de 2013 – Vol. 6 – nº 2 – pp.14-28)

²² *Nietzsche e a filosofia*, 1976, p.84

²³ *Ibid.*, p.85

²⁴ *Ibid.*

entre os conceitos de corpo e de arte: o corpo que lê a página e igualmente a página que cria para os olhos que leem um novo corpo. “Por isso”, pontua Deleuze, “em todo seu poder a afirmação é dupla: afirma-se a afirmação”²⁵ ou ainda, a arte apresentando novas disposições ao corpo (os devires reativo e ativo ou as metamorfoses de Zaratustra) e o corpo, a sua vez, fazendo de si espaço e potência para novas criações.

E como que deixando este pensamento eternamente retornar como sintoma de sua vontade, Bukowski afirmou a vida com seu corpo e, com sua arte, fora grandioso e triunfante, fora alegre e dionisíaco, pois ele *soube ouvir a música*. O valor de sua sabedoria trágica, contudo, reside num corajoso passo além, no reconhecimento desta verdade elementar e dura, simples porém cruel, de que *para ouvir a música era necessário que ele mesmo se tornasse a música*. E se de todo somos incapazes de atribuir um sentido para as potências liberadas por semelhante pensamento, ao menos por ele somos capazes de reconhecer que a obra de Charles Bukowski é um convite para a dança, um convite para darmos esse passo além e partilharmos, assim, do destino dos artistas — trovejando, trovejando, trovejando...

²⁵ *Ibid.*

CONCLUSÃO

A decisão por dialogarmos ao longo de nossa dissertação especificamente com a poesia de Charles Bukowski se deu por três motivos: o primeiro e mais óbvio deles, pelos poemas em si, que são em cada caso de uma beleza à parte e que, envolvendo-nos numa peculiar áurea de cor e de fúria, cumprem ser com sabedoria aquilo que nos propõe Bukowski em um dos poemas que utilizamos — um *estrondo*. Em segundo lugar por uma questão de urgência, pois se se pode dizer que a produção em prosa de Charles Bukowski seja amplamente conhecida e divulgada nos meios literários e críticos do Brasil, o mesmo não se pode dizer de sua obra poética. Ao falarmos de Bukowski lembramo-nos quase que de imediato de títulos como *Misto-quente*, *Cartas de rua*, *Hollywood* dentre outros que consagraram o estilo autobiográfico e maldito do escritor em sua miséria embriagada pelas ruas de Los Angeles. Por esse mesmo motivo, tendo em vista a firme disposição que orientou nossa dissertação de confrontar os muitos estereótipos ligados à figura do escritor, pareceu-nos mais que necessário trazer à luz aquela parcela expressiva da produção de Bukowski que se tornou marginal no contexto de sua obra, precisamente sua escrita poética.

Em um de seus poemas (*subindo um degrau na escada*, ou, no original *moving up the ladder*) o escritor sugere que o fato de ter começado a dedicar-se à produção de romances veio mais das demandas do mercado editorial e de sua própria e urgente necessidade de ganhar algum dinheiro escrevendo do que propriamente por uma inclinação pessoal. Ele nos diz: “aquele que seria meu futuro editor/ me encontrou um dia; eu era uma pilha/ de borracha humana vivendo em meio/ a latas de cerveja e garrafas/ de uísque nas periferias/ de Hollywood.// Ele parecia ser um cara decente e/ engomadinho, não quis nem cerveja nem/ uísque e perguntou, ‘você/ tem alguns poemas?’// Terminei minha cerveja [...]/ e apontei a ele uma gaveta fechada.// Ele abriu a gaveta e uma/ montanha de folhas de papel que/ tinham sido empilhados, abarrotados e jogados lá dentro,/ saltaram para fora.// ‘Você escreveu tudo isso?’,/ ele perguntou.// ‘Recentemente’,/ respondi.// [...] Duas semanas depois/ ele telefonou, disse que queria/ começar a publicar/ meu trabalho.// [...] ‘A propósito’, ele disse,/ ‘você não teria algo como/ um romance?’// ‘Vou parir

um para você agora mesmo’,/ respondi...”¹. Por outras palavras, se foi a prosa que consagrou Bukowski enquanto talento da literatura mundial, é na poesia do escritor que enxergamos, por entre os desvãos da forma e do fundo, a sua dimensão de obscuridade valorizada por ele mesmo como algo que se situava num plano diferente daquele das pressões e delimitações inerentes ao mercado editorial, delimitações essas que em poucos anos o elevariam à categoria de um *popstar*...

Sendo assim, é pela poesia de Bukowski que somos implicados para além da possibilidade de uma leitura passiva que poderia nos colocar naquela retaguarda segura de alguém que se entretém e analisa em distâncias as experiências de sofrimento, de alegria e de produção artística do escritor. Neste ponto somos levados ao terceiro motivo de nossa decisão, este sendo o principal: partimos aqui da afirmação insistente de Bukowski ao longo do poema *estrondo* a nos lembrar a todo momento de que isto a que nossos olhos habituaram-se a enxergar pela forma e pela prisão dos significados, isso a que comumente chamamos de poema, tal qual, poderíamos dizê-lo, nos moldes apaziguados da literatura — precisamente *isto*, para ele, não era *um poema*. Ora, não sendo um poema, querendo ser mais do que uma letra morta no suporte da página, o que isto poderia ser deixou-nos como questão um ponto de interrogação que mereceu nossa atenção e vontade de resposta: para onde, por meio da escrita em devaneio, queria nos levar a embriaguez artística de Bukowski?

A disposição de nossa dissertação foi simples: desejávamos, como alguém que observa com bastante atenção um dos muitos auto retratos de Van Gogh, encontrar ali qualquer coisa que se colocasse adiante, bem mais adiante, da mera intenção de se auto representar. Na força das cores e na potência do traço, procuramos dar voz ao movimento trovejante a que nos incitou o poeta, liberando, por assim dizer, as potências criativas de seu texto. Se se pode fazê-lo nas artes plásticas, então essa mesma possibilidade deve ser válida para a literatura: estamos falando da sabedoria das artes no final das contas.

Assim sendo, ler Bukowski e ser tocado por sua agressividade exigiu de nós que nos mantivéssemos neste esforço constante marcado pela repetição dos versos de que *isto não é um poema*, no ímpeto de enxergarmos para além da prisão dos

¹ *Septuagenarian Stew*, 2003, p.227

signos e apreendermos, por essa via, uma forma *outra* de avaliação e produção da literatura que desse conta de um sentimento maior de vida para além da repetição e mecanicidade dos gestos cotidianos. E, seguindo por este caminho, pudemos concluir que sua obra conjuga-se pela disposição sempre ativa de provocar e de incitar, através da poesia, não somente a produção de pensamento, mas também a criação por meio da arte. A decisão por traduzirmos livremente os poemas utilizados ao longo de nosso texto partiu em grande medida dessa conclusão, a de que, dissertando sobre um escritor que se empenhou corajosamente por estreitar ao ponto de máxima tensão os limites entre a página e o leitor, deveríamos nós mesmos, também por um exercício de honestidade e de aproximação com o texto, engajarmo-nos em alguma atividade de escrita, ainda que de um alcance criativo mais modesto.

Temos em Bukowski a vontade manifesta de fazer da poesia um campo de experimentação que exceda os limites mesmos da linguagem, uma escrita que pela via dos abalos permita-nos sentir que por ali passa a vida em seu sentido mais amplo. A compreensão do que possa ser esse sentimento de Vida exige do leitor que este se repositone em uma dimensão que esteja para além do indivíduo, dos valores de seu tempo, da repetição social da história e que alcance, ainda que só por um instante, aquele poderoso sentimento de restituição ao que Nietzsche, filósofo por quem Bukowski sentia enorme afinidade, invoca como sendo a *vontade de potência* — lugar em que todas as tensões do existente, no paradoxo do sofrimento e da alegria, possam se exprimir em devir, um sentimento que Nietzsche soube definir pelas vias do *trágico* e pelas mãos de seu deus-artista Dionísio.

Deixemos, pois, de lado tudo aquilo que nos atinge somente no âmbito do particular, que nos toca pelo lado do reconhecimento de que ali vai uma pessoa, por ali segue um excêntrico, alguém que nos entretém, nos distrai. Refutemos o apelo ao homem e nos esforcemos por ouvir a voz inconsolável dos versos. Bukowski nutria demasiado desgosto pelo ser humano para que se lhe cogite, sob quaisquer pontos de vista, que pudesse ter enxergado na literatura um simples meio de ascensão à fama e à notoriedade, um meio de se sentir especial dentre os demais. Não se tratava, por assim dizer, do escritor domesticando seu ofício literário com algum propósito em mente, tanto quanto era a própria arte que exercia a tarefa de o subjugar, que lhe reduzia a escombros e que, aniquilando-o enfim, lhe dava clareza

acerca do lugar que ocupava enquanto escritor. Aqui é importante escutar os versos naquilo que dizem, mas escutá-los também aonde silenciam, aonde nos levem ao ponto em que não reconheçamos mais ao poeta, ao ponto em que não possamos reconhecer a nenhum outro homem, nem sequer a nós mesmos, mas que nos reconduza ao vazio silencioso da questão. O esforço que tal tarefa nos exigiu foi grande, ainda assim pareceu-nos importante pensar a obra poética de Bukowski por uma via radicalmente outra, inteiramente diversa, buscando — no exercício a que nos propôs o poeta de, não mais lendo a página, deixássemos com que a página nos lesse — algo que nos remetesse, enfim, precisamente à experiência não-biográfica, algo que nos informasse, nas dimensões do corpo e da vontade, sobre as potências do *invivível*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BUKOWSKI, C. **Mockingbird Wish Me Luck**. New York: HarperCollins, 2002.

_____. **Burning in Water, Drowning in Flame**. New York: Harper Collins, 2003.

_____. **The Roominghouse Madrigals: Early Selected Poems**. New York: Harper Collins, 2002.

_____. **Septuagenarian Stew: Stories & Poems**. New York: Harper Collins, 2003.

_____. **The Last Night of the Earth Poems**. New York: Harper Collins, 2002.

_____. **Betting on the Muse**. New York: Harper Collins, 2004.

_____. **Run with the Hunted**. New York: Harper Collins, 2003.

_____. **Portions from a Wine-Stained Notebook**. San Francisco: City Lights, 2008.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a Filosofia**. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. 1ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Trad. J Guinsburg. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **A filosofia na era trágica dos gregos**. Trad. Gabriel Valladão Silva. 2ª edição. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.

_____. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Assim falou Zaratustra**. Trad. Mário da Silva. 9ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. **Genealogia da moral**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. Trad. Paulo César de Souza. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Vontade de potência**. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.

ESPÉRON, J. O corpo como unidade de dominação. A compreensão deleuziana do elemento trágico da filosofia de Nietzsche. In: **Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche**, 2º semestre de 2013, Vol. 6, nº 2, p.14-28.

KIFFER, A. Sobre a representação da fome. In: **Literatura e realidade(s): uma abordagem**. Rio de Janeiro, 7 letras, 2011, p.11-21.

_____. Meu corpo a vossa fome. In: **Revista Periferia** [UERJ], vol. 3, n.1, 2011.

LAPOUJADE, D. O corpo que não aguenta mais. In: **Nietzsche e Deleuze**. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002, p.81-90.

ANEXO (POEMAS ORIGINAIS)

young in New Orleans

starving there, sitting around the bars,
and at night walking the streets for
hours,
the moonlight always seemed fake
to me, maybe it was,
and in the French Quarter I watched
the horses and buggies going by,
everybody sitting high in the open
carriages, the black driver, and in
back the man and the woman,
usually young and always white.
and I was always white.
and hardly charmed by the
world.

New Orleans was a place to
hide.

I could piss away my life,
unmolested.
except for the rats.
the rats in my dark small room
very much resented sharing it
with me.
they were large and fearless
and stared at me with eyes
that spoke
an unblinking
death.

women were beyond me.
they saw something
depraved.
there was one waitress
a little older than
I, she rather smiled,
lingered when she
brought my
coffee.

that was plenty for
me, that was
enough.

there was something about
that city, though
it didn't let me feel guilty
that I had no feeling for the
things so many others
needed.
it let me alone.

sitting up in my bed
the lights out,
hearing the outside
sounds,
lifting my cheap
bottle of wine,
letting the warmth of
the grape
enter
me
as I heard the rats
moving about the
room,
I preferred them
to
humans.

being lost,
being crazy maybe
is not so bad
if you can be
that way
undisturbed.

New Orleans gave me
that.
nobody ever called
my name.

no telephone,
no car,
no job,
no
anything.

me and the
rats
and my youth,
one time,
that time
I knew
even through the
nothingness,
it was a
celebration
of something not to
do
but only
know.

roll the dice

if you're going to try, go all the
way.
otherwise, don't even start.

if you're going to try, go all the
way.
this could mean losing girlfriends,
wives, relatives, jobs and
maybe your mind.

go all the way.
it could mean not eating for 3 or 4 days.
it could mean freezing on a
park bench.
it could mean jail,
it could mean derision,
mockery,
isolation.
isolation is the gift,
all the others are a test of your
endurance, of
how much you really want to
do it.
and you'll do it
despite rejection and the worst odds
and it will be better than
anything else
you can imagine.

if you're going to try,
go all the way.
there is no other feeling like
that.
you will be alone with the gods
and the nights will flame with
fire.

do it, do it, do it.
do it.

all the way
all the way.

you will ride life straight to
perfect laughter, its
the only good fight
there is.

Death Is Smoking My Cigars

You know: I'm drunk once again
 here
 listening to Tchaikovsky
 on the radio.
 Jesus, I heard him 47 years
 ago
 when I was a starving writer
 and here he is
 again
 and now I am a minor success as
 a writer
 and death is walking
 up and down
 this room
 smoking my cigars
 taking hits of my
 wine
 as Tchaik is working away
 at the Pathétique,
 it's been some journey
 and any luck I've had was
 because I rolled the dice
 right:
 I starved for my art, I starved to
 gain 5 god-damned minutes, 5 hours,
 5 days-
 I just wanted to get the word

down;
 fame, money, didn't matter:
 I wanted the word down;
 And "they" wanted me to be a stock boy
 in a
 department store.

well, death says, as he walks by,
 I'm going to get you anyhow
 no matter what you've been:
 writer, cab driver, pimp, butcher,
 sky-diver, I'm going to get
 you....

o.k. baby, I tell him.

We drink together now
 As one a.m. slides to 2
 a.m. and
 only he knows the
 moment, but I worked a con
 on him: I got my
 5 god-damned minutes
 and much
 more.

Flophouse

you haven't lived
until you've been in a
flophouse
with nothing but one
light bulb
and 56 men
squeezed together
on cots
with everybody
snoring
at once
and some of those
snores
so
deep and
gross and
unbelievable-
dark
snotty
gross
subhuman
wheezings
from hell
itself.

your mind
almost breaks
under those
death-like
sounds

and the
intermingling
odors:
hard
unwashed socks
pissed and
shitted
underwear

and over it all
slowly circulating
air
much like that
emanating from
uncovered
garbage
cans.

and those
bodies
in the dark
fat and

thin
and
bent

some
legless
armless

some
mindless

and worst of
all:
the total
absence of
hope

it shrouds
them
covers them
totally.
it's not
bearable.

you get
up
go out

walk the
streets

up and
down
sidewalks

past buildings

around the
corner

and back
up
the same
street

thinking

those men
were all
children
once

what has happened
to
them?
and what has
happened
to
me?

it's dark
and cold
out
here.

AND THEN THEY WILL
HATE
YOU

And Their Hatred Will Be
Perfect
Like A Shining Diamond

Like A Knife
Like A Mountain
LIKE A TIGER
LIKE Hemlock

Their Finest
ART

the strongest of the strange

you won't see them often
for wherever the crowd is
they
are not.

those odd ones, not
many
but from them
come
the few
good paintings
the few
good symphonies
the few
good books
and other
works.

and from the
best of the
strange ones
perhaps
nothing.

they are
their own
paintings
their own
books
their own
music
their own
work.

sometimes I think
I see
them — say
a certain old
man
sitting on a
certain bench
in a certain
way

or
a quick face
going the other
way
in a passing
automobile

or
there's a certain motion

of the hands
of a bag-boy or a bag-
girl
while packing
supermarket
groceries.

sometimes
it is even somebody
you have been
living with
for some
time —
you will notice
a
lightning quick
glance
never seen
from them
before.

sometimes
you will only note
their
existence
suddenly
in
vivid
recall
some months
some years
after they are
gone.

I remember
such a
one —
he was about
20 years old
drunk at
10 a.m.
staring into
a cracked
New Orleans
mirror

facing dreaming
against the
walls of
the world

where
did I
go?

the word

there was Auden, I don't
remember
which small room I first
read him
in
and there was Spender and
I don't
know which small room
either
and then there was Ezra
and I remember that room,
there was a torn screen
that the flies came through
and it was Los Angeles
and the woman said to me,
"Jesus Christ, you reading
those
Cantos again!"
she liked e.e. cummings,
though,
she thought he was
right.

I remember when I read
Turgnev,
though, I had just come out
of the
drunk tank and I was
living
alone
and I thought he was really
a
subtle and funny son of a
bitch.

Hemingway I read
everywhere,
sometimes a few times
over
and he made me feel brave
and tough
until one day
it all stopped cold for me
and worse than that,
Ernie became an
irritant.

my Jeffers period was
sometime
in Los Angeles, some
room, some
job,
the same woman was back

and she said,
"Jesus, how can you read
this
crap?"
one time when she was
gone
I found many magazines
under the bed.
I pulled them out
and found that the contents
were
all about murder
and it was all about
women
who were tortured, killed,
dismembered and so
forth with the
lurid photos
in black and
white.
that stuff wasn't for
me.

my first encounter with
Henry
Miller was via paperback
on a bus through Arizona.
he was grea when he stuck
to reality
but when he got ethereal
when he got to
philosophizing
he got as dry and boring as
the passing
landscape.
I left him in the men's
crapper
at a hamburger
stop.

I got hold of Celine's
Journey
and read it straight through
while in bed eating
crackers.
I kept reading, eating the
crackers and reading,
reading,
laughing out loud,
thinking, at last I've met a
man
who writes better than
I.

I finished the book and
then
drank much water.
the crackers swelled up
inside of me
and I got the worst
god damned stomach
ache of my
life.

I was living with my first
wife.
she worked for the L.A.
Sheriff's Dept.
and she came in to
find me doubled up
and moaning.

"Oh, what happened?"

"I've just read the world's
greatest
writer!"

"But you said *you* were."

"I'm the second, baby . . ."
I read F.D.'s Notes from
the
Underground
in a small El Paso
library
after sleeping the night
on a park bench
during a sand
storm.
after reading that book
I knew I had a long way
to go as a
writer.

I don't know where I read
T.S. Eliot.
he made a small dent
which soon ironed
out.

there were many rooms,
many books,
D.H. Lawrence, Gorky,
A. Huxley, Sherwood
Anderson, Sinclair Lewis,
James Thurber, Dos
Passos,
etc

Kafka,
Schopenhauer, Nietzsche
Rabelais.
Hamsun.

as a very young man
I worked as a shipping
clerk,
made the bars at
night,
came into the
roominghouse,
went to bed
and read the
books.
I had 3 or 4 of them in
bed with me (what a
man!) and then I would
sleep.

my landlady finally told
me, "You know, you read
those
books in bed and about
every
hour or so one of them will
fall to the floor.
You are keeping
everybody
awake!"

(I was on the 3rd floor.)

what days and nights those
were.

now I can't read anything,
not even the newspaper.
and, of course, I can't
watch
tv except for the boxing
matches.
I do hear some news
on the car radio
while driving the freeway
and waiting for the
traffic
reports.

but you know, my former
life as a bibliophile, it
possibly kept me from
murdering somebody,
myself
included.

it kept me from being an
industrialist.
it allowed me to endure
some women
that most men would
never
be able to live
with.
it gave me space, a
pause.
it helped me to write
this

(in this room,
like the other rooms)

perhaps for some young
man
now
needing
to laugh at the
impossibilities
which are here
always
after we are
not.

style

Style is the answer to everything.
 A fresh way to approach a dull or
 dangerous thing
 To do a dull thing with style is
 preferable to doing a dangerous thing
 without it
 To do a dangerous thing with style is
 what I call art

Bullfighting can be an art
 Boxing can be an art
 Loving can be an art
 Opening a can of sardines can be an art

Not many have style
 Not many can keep style
 I have seen dogs with more style than
 men,
 although not many dogs have style.
 Cats have it with abundance.

When Hemingway put his brains to the
 wall with a shotgun,
 that was style.
 Or sometimes people give you style
 Joan of Arc had style
 John the Baptist
 Jesus
 Socrates
 Caesar
 García Lorca.

I have met men in jail with style.
 I have met more men in jail with style
 than men out of jail.
 Style is the difference, a way of doing, a
 way of being done.
 Six herons standing quietly in a pool of
 water,
 or you, naked, walking out of the
 bathroom without seeing me.

splash

the illusion is that you are simply
 reading this poem.
 the reality is that this is
 more than a
 poem.
 this is a beggar's knife.
 this is a tulip.
 this is a soldier marching
 through Madrid.
 this is you on your
 death bed.
 this is Li Po laughing
 underground.
 this is not a god-damned
 poem.
 this is a horse asleep.
 a butterfly in
 your brain.
 this is the devil's
 circus.
 you are not reading this
 on a page.
 the page is reading
 you.
 feel it?
 it's like a cobra. it's a hungry eagle
 circling the room.

this is not a poem. poems are dull,
 they make you sleep.

these words force you
 to a new
 madness.

you have been blessed, you have been
 pushed into a
 blinding area of
 light.

the elephant dreams
 with you
 now.
 the curve of space
 bends and
 laughs.

you can die now.
 you can die now as
 people were meant to
 die:
 great,
 victorious,
 hearing the music,
 being the music,
 roaring,
 roaring,
 roaring.