



Sindia Cristina Martins dos Santos

Desejo de escrita e suas dimensões

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Daniela Beccaccia Versiani

Rio de Janeiro
Maio de 2012



Síndia Cristina Martins dos Santos

Desejo de escrita e suas dimensões

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio – Colaboradora

Profa. Marília Rothier Cardoso
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Martha Alkimin de Araujo Vieira
UFRJ

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 09 de Maio de 2012

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

Sindia Cristina Martins dos Santos

Jornalista formada pela Universidade Santa Cecília dos Bandeirantes (UNISANTA), pós-graduada em Jornalismo Literário pela Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL), e mestre em Literatura Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio, onde iniciou sua pesquisa sobre reportagem e criou a noção de trans-reportagem, uma narrativa ligada ao real, mas não representativa, que pretende aprofundar no doutorado.

Ficha Catalográfica

Santos, Sindia Cristina Martins dos

Desejo de escrita e suas dimensões / Sindia Cristina Martins dos Santos ; orientadora: Daniela Beccaccia Versiani. – 2012.

102 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2012.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Real. 3. Sujeito. 4. Outro. 5. Desejo. 6. Agenciamento. 7. Reportagem. I. Versiani, Daniela Beccaccia. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

À CAPES e a PUC-Rio, por financiar esta pesquisa.

Ao Departamento de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), especialmente às secretárias Francisca Ferreira de Oliveira (Chiquinha) e Daniele de Oliveira Cruz. Suas orientações e parceria tornaram em muito essa jornada mais leve.

À minha orientadora Daniela Beccaccia Versiani, por seu apoio durante a elaboração desta pesquisa e por sua compreensão quanto a minha dificuldade e desejo em me comunicar.

À professora Marília Rothier Cardoso, por me ensinar que há pessoas que tocam o mundo pela escrita, e que escrita é afirmação. Desejo estar sempre em devir-Marília. Obrigada Marília, sem a sua presença, eu não teria acreditado nos meus próprios passos.

À professora Martha Alkimin da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), que me trouxe Orfeu com tanta paixão e por me mostrar que literatura não se atém aos livros, explode no cotidiano, nas ficções nossas de cada dia. Obrigada Martha, não tenho palavras para agradecer a força, a determinação e sensibilidade que me contagiam diante da sua presença.

À professora, bailarina, pesquisadora e amiga, Soraya Jorge, por compartilhar experiências, por me fazer perceber novos gestos, por me ensinar que a dança acontece com os pés no chão, na superfície caótica do desejo cruel da vida. À você todo o meu amor e admiração.

Ao professor Eduardo Passos da Universidade Federal Fluminense (UFF), e o grupo Limiar, mediado por ele. A força desse grupo me possibilitou experimentar a outra noite.

Ao professor Giuseppe Cocco da UFRJ e aos amigos da Universidade Nômade, Bruno Cava, Pedro Mendes, Alexandre Mendes, Mariana Medeiros e Barbara Szaniecki e Fabrício Toledo, por me fazerem entender que lutas são as afirmações que fazemos todos os dias.

Ao professor Karl Erik Schollammer, cuja bibliografia e questionamentos quase me mataram, sacudindo a poeira das ideias que tentavam se locomover em meu corpo. Sua intervenção muito me ajudou. Contudo, agradeço principalmente, à sua paixão por investigar o real, que me contagia.

À Ruth Torralba, amiga e parceira, que me ajuda a encontrar as rotas de fuga, as brechas de possibilidade que me permite implodir a rocha da minha própria identidade, abalando toda fixidez, me permitindo o movimento de ser outra a cada experiência nova e compartilhada.

E finalmente, ao meu comparsa Fabricio Toledo de Souza, que não somente me inspira, mas também transpira comigo neste árduo trabalho de rachar as palavras, rachar as coisas, modificar os corpos e persistir na existência. Dedico ao nosso encontro a dança alegre que é esta dissertação.

Resumo

Santos, Sândia Cristina Martins; Versiani, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. **Desejo de escrita e suas dimensões**. Rio de Janeiro, 2012. 102p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação apresentada é o primeiro movimento de uma pesquisa-intervenção que se empenha em cartografar o processo de escrita, aproximando a escrita do gesto. Nomeamos de pesquisa-intervenção porque esse movimento pressupõe um mergulho na experiência e afirma a inseparabilidade entre conhecer e fazer, entre pesquisar e intervir. Essa cartografia, transformada em dissertação, parte do seguinte problema: que desejo leva o escritor à árdua tarefa de rachar as palavras-muro? Palavras-muro são ao mesmo tempo abertura e os fracassos dessa abertura, afirmam, na sua construção, que, de nada adianta bater-lhes com força, é necessário outro corpo, talvez o corpo de um sujeito dissolvido, para mina-las e lima-las, com extrema paciência. Que corpo seria esse? As pistas estão na relação do corpo com a grafia: uma dança sobre a terra, um desenho na parede, uma marca no corpo. A escrita e a experiência, o afeto e o corpo. A noção de reportagem aqui nos foi muito útil, porque ela fez a ponte entre corpo, experiência, grafia. É impregnada dela que chegamos à construção da noção de trans-reportagem, processo de escrita em que a figura do autor está diluída, num parto construído a partir de tantos nascimentos simultâneos que não há mais sentido em falar de paternidade (e conseqüentemente de autoria, propriedade, etc). A autoria dá lugar a um agenciamento criativo, produtor de realidades infinitas e incessantes. O real se coloca aqui como criação. Esse primeiro movimento se preocupou em trabalhar com alguns dispositivos teóricos que auxiliassem a construir o conceito de trans-reportagem, necessário para pensar uma escrita situada na fronteira entre a literatura e o jornalismo.

Palavras-chaves

Real; sujeito; outro; desejo; agenciamento; reportagem.

Abstract

Santos, Sîndia Cristina Martins; Versiani, Daniela Gianna Claudia Beccaccia. **Writing desire and its dimensions**. Rio de Janeiro, 2012. 102p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The thesis presented is the first movement of a research-intervention which seeks to map the writing process, approaching the writing of the gesture. We nominate for intervention-research because this movement assumes a dip in claims experience and the inseparability of knowing and doing, between research and action. This mapping, transformed into a dissertation, part of the following problem: we want to take the writer to the arduous task of cracking the words-wall? Wall-words are both opening and the failures of this opening, say, in its construction, which is useless hit them hard, it needs another body, perhaps the body of a subject, dissolved them to mine and lime them with the utmost patience. What body would that be? The clues are in the relationship with the spelling of the body: a dance on the earth, drawing on a wall, a mark on the body. The writing and experience the warmth and body. The notion of story here to us was very helpful, because it made the bridge between body experience, spelling. It is imbued with it that we get to the construction of the notion of cross-reporting, writing process in which the author figure is diluted in a delivery constructed from many simultaneous births to no more sense in speaking of paternity (and hence of authorship, property, etc.). The author gives way to a creative agency, producing endless and incessant realities. The real place here as creation. This first movement was concerned with working with some theoretical devices that would help to build the concept of trans-reporting, need to think about writing on the border between literature and journalism.

Keywords

Real; subject; the other; desire; agency; reporting.

Sumário

1. Introdução.....	10
2. Apresentação	12
2.1 Cena 1 ou notícia 1: a fome	20
2.2 Pensamento é corpo, corpo é pensamento.	24
2.3 O desejo.....	30
2.4 Escrever diante dos animais	34
2.5 Ditirambo e o corpo (ou Antropologia simétrica)	37
2.6 A fome ou a crueldade	42
3. Pesquisa-intervenção	45
3.1 Sujeito que escreve.....	53
3.2 Dados lançados	57
3.3 Conatus ou a afirmação do ser	60
3.4 Fantasma	63
3.5 Princípio de Realidade	65
4. Linguagem e corpo	69
4.1 A impossibilidade das palavras representar as coisas.....	71
4.2 Experiência	73
4.3 Bartleby, o escrivão.....	76
4.4 Testemunho	80
4.5 Para ouvir o canto das sereias.....	82

5. Conclusão.....	88
5.1 Conclusão experimental.....	92
6. Bibliografia.....	99

1. Introdução

Este é um trabalho sobre a escrita, sobre o processo de criação da escrita, o trabalho árduo de rachar as palavras, ouvir o corpo e transformar a escrita em gesto. Por isso, acho conveniente invocar Deleuze logo na introdução, porque é importante que se saiba o que contagia esta pesquisa-intervenção. Diante dos textos de Deleuze, uma qualidade me chama a atenção: ele parece não gostar de grandes explicações, parece preferir colocar o leitor no acontecimento. Em sua aula sobre Espinoza, de 1978¹, talvez haja uma explicação para isso: um filósofo não é somente alguém que inventa noções, ele também inventa maneiras de perceber.

Entendo que o ato de escrever é também um modo de perceber. Explico: o surdo apreende o mundo de uma forma diferente, porque a palavra do surdo é um gesto, uma sensação ligada à emoção, que é a reverberação de uma experiência. Para explicar para um aluno do ensino infantil, o que é o vermelho, a professora bate forte num tambor, o aluno sente o som em seu corpo e entende o que é o vermelho. O corpo do surdo não é igual ao de quem ouve, o surdo está atento para as reverberações do corpo diante do mundo². Essa é a sua linguagem. Diante dessa experiência, fica claro que conhecer é fazer um corpo, criar uma realidade de si e do mundo. Conhecer a realidade é acompanhar seu processo de constituição. Quando Deleuze abre o *Anti-Édipo...* :

Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito o isso. Há tão somente máquinas em toda parte, sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões (Deleuze e Guatarri, 2010, 11).

¹ Disponível em:

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>

² Estas informações sobre o processo de aprendizado do surdo foram colhidas numa vivência de 15 dias no Instituto Nacional de Educação para Surdos (INES), em Laranjeiras.

..., ele nos remete ao corpo. Na medida em que repete “isso”, sentimo-nos no corpo. No início não sabemos de quem é esse corpo, de um animal, de uma máquina? E na medida em que ele confere atribuições a esse corpo: caga, fode, respira, sentimos que é possível que seja o nosso. E de fato é. É o nosso corpo configurado, tapado, reprimido, recalcado, que sequer tem espaço para se tornar o que é, de antemão é colocado num quadrado, num conceito, numa generalização: o professor de literatura, a mulher, o homem, o filho.

Ansiamos por um território comum e perdemos de vista o horizonte das nuances. É como se fizéssemos partituras musicais levando em considerações somente as notas dó, ré, mí, fá, só, lá, si, esquecendo que entre o dó e o ré, há pelo menos mais nove notas³. As narrativas se achatam e tudo parece previsível. É aqui que deixamos de desejar, ou abrimos mão do desejo. Tanto faz, tudo é mais do mesmo.

Claro que isso é ridículo. Até porque esse trabalho trata do desejo e suas dimensões por acreditar que sem desejo não há vida. Mas como saber o que desejamos? Posso desejar comer alguém, abrir sua carne, sentir seu gosto?

Sim, o desejo é moralizado, porque a ausência de um corpo desejante é o dispositivo por excelência da reação. Assim, a realidade é construída sem que possamos ouvir o que nosso corpo deseja. Mas isso Deleuze e Foucault exploram bastante. Minha questão se volta para aquele que escreve. Como esse processo se dá no corpo daquele que escreve? Por isso, todo o trabalho trata de uma cartografia do desejo daquele que escreve.

³ Vide explicação do professor Tom Zé em entrevista a Jô Soares sobre o refrão de “Tô ficando atoladinha”, definido como um metarefrão, micro tonal e poli semiótico: www.youtube.com/watch?v=hubD31XaHqU

2. Apresentação

Tambor! Tambor! Vai buscar quem mora longe! Tambor!
Tambor! Vai buscar quem mora longe. Eu vi Oxóssi nas matas,
Ogum no Humaitá, meu pai Xangó lá na pedreira, Oh Iansã, Oh,
Iemanjá!(ponto de aproximação de entidades em Umbanda).

Quando o caboclo gira, move o mundo. Caboclos cambaleiam, mas não caem. Cambaleiam para ir além. Vem de longe em titubeios, pisam no chão do terreiro com intimidade, caminham numa dança de braços estendidos ao ar. Suspendem o tempo para que tudo venha a ser o que é. Caboclo é uma percepção. Um dispositivo que aciona a fúria e a fome do corpo, essa mesma que faz o mundo se mover. Encontre seu pé de dança, diz o pai do terreiro, pedindo aos ogãs o toque certo do atabaque.

Pé de dança. Num terreiro cada um tem o seu pé de dança, sua força, ligação direta com os deuses/orixás. Os deuses num terreiro não estão no céu, caminham ao nosso lado, são forças que nos auxiliam quando invocadas. Invocadas por palavras e gestos. Cabe ao pai do terreiro ensinar a ouvir o próprio corpo e orientar a construção do gesto dessas forças ou das forças destes gestos: preto-velho, baiano, marinho, caboclo. E é ouvindo o corpo que sigo a primeira pista desse trabalho: a hipótese de uma escrita situada entre a literatura e o jornalismo, cujo processo é privilegiado por sua forte relação com a experiência. Experiência⁴ aqui é entendida como um ponto de encontro numa rede de afetos entre corpo, sentido e registro (“mão-grafia”), que se caracteriza por retirar o sujeito de uma centralidade, potencializando outras vivências, outras diferenças. A criação dessa escrita é disparada a partir de certos processos de experiência, ela é marcada, então, desde sua gênese, pela possibilidade de deixar marcas, traços, numa incessante abertura às singularidades. São tais singularidades que compõem a realidade, compreendida como pura criação, sustentada pelo desejo de explorar, experimentar, cartografar e criar. Assim, a reportagem, ou aquilo que mais adiante denominaremos trans-reportagem ou reportagem-trans, é apenas o pretexto para

⁴ Experiência entendida como uma correlação entre campos de saber, tipos de normatividade e formas de subjetividade (Foucault, 1998. p.10).

falarmos de um processo de criação literária que vai de afeto em afeto, num contínuo de produções simultâneas e imanentes, inaugurando estados inéditos e estranhos. É, portanto, mais vidente que evidente; mais criadora que reprodutora.

Por tratar de uma relação muito estreita entre acontecimento e escrita, a reportagem é um campo privilegiado. Ela envolve em sua constituição o contato pessoal e afetivo entre pelo menos duas pessoas, possibilitando a passagem de uma experiência privada e individual para um processo coletivo de singularização. Essa escrita relacional é entendida como o ato de interiorizar o outro em nós e para nós, num espaço coletivo. Trata-se de uma escrita antropófaga que tem o poder de assassinar o seu autor, fazendo dele outro após a devoração. Entender a escrita como processo de canibalismo é tentar atingir um ponto da vida que seja o mais próximo possível do “invivível”. Aquele que sobrevive, o matador, continua o outro, e isso implica em multiplicar as vozes, permitindo uma construção de reais pluridimensionais, carregados de intensidades, constituinte de singularidades e, em última instância, constituinte de mundos. Assim, a escrita não funciona mais na chave do registro a posteriori do acontecimento, não há fora do texto; é escrevendo que se interioriza a imagem do invisível, do fantasma, do desconhecido, do outro. A escrita passa a operar como a própria experiência.

Para falar desta escrita, faremos referência às suas características e também ao seu processo de criação, que é, afinal, o que nos parece mais interessante, porque é nele que pretendemos apostar para desenvolver aquela que será a tese central da pesquisa. Ao fim, o que queremos é justamente demonstrar de que maneira a escrita está ligada a uma determinada configuração de sujeito e de que modo uma escrita “livre” – essa que podemos cartografar em determinadas experiências de reportagem – anuncia, por um lado, a existência de uma indistinção entre ficção e realidade, e, por outro, evidencia não a morte do autor, mas a diluição de seu papel num parto construído a partir de tantos nascimentos simultâneos que não há mais sentido em falar de paternidade (e conseqüentemente, de autoria, propriedade, etc), mas sim de um novo agenciamento criativo, produtor de realidades infinitas e incessantes. Aqui se encontra a tese central de nosso projeto, a escrita como agenciamento.

Para descrevermos a complexidade desta escrita, faremos, em primeiro lugar, um apontamento em relação ao texto jornalístico tradicional. O jornalismo reivindica um acesso privilegiado a realidade. Por de trás de sua objetividade, quer nos fazer crer que se trata da experiência mais radical da literatura sobre o real. Mesmo as experiências menos rígidas, do ponto de vista da objetividade, como o Jornalismo Literário e o New Journalism, nunca abriram mão desse lugar: o real. Nesse sentido pode-se dizer que o jornalismo partilha de uma raiz comum com o realismo histórico, que embalado pelo otimismo cientificista do século XIX, acreditava poder apreender a realidade, a coisa em si. Aqui, o homem ainda era uma medida entre o realismo e o antirrealismo. Hoje, o destino e os limites da literatura estão diluídos num questionamento total da realidade, noção polêmica que nunca parou de se complexificar. Realismos afetivo, indicial, psicótico, performático... Talvez nunca tantos teóricos e ficcionistas tenham-se detido dessa maneira sobre a realidade.

A hipótese deste trabalho será construída sobre um determinado território: a reportagem, ou melhor, aquilo que denominamos trans-reportagem. Trata-se de uma narrativa que rompe com o jornalismo, o subverte, funcionando nas rupturas e hiatos, nas avarias e falhas, nas intermitências e curtos-circuitos, nas distâncias e fragmentações, numa soma que nunca reúne suas partes num todo. É por denunciar que tudo aquilo designado pelas disciplinas não passa de um recorte, essa reportagem recebe o nome de trans-reportagem, reportagem-trans. É uma prática nômade que atravessa as fronteiras das disciplinas, se esgueirando pelas brechas das Leis e do Estado, escapa da clausura, segue além, aquém, sob, alhures; seus problemas não são experiências sob medida, suas misérias não podem ser vividas dentro de uma moldura, os gestos de seus sofrimentos não podem ser de antemão narrados e pensados.

A reportagem-trans pede que o sujeito não falte ao desejo; ela é feita de veias, de irrigação, de fluência, de contágio, precede o jornalismo. É máquina de guerra. Essa força é vista pelo Editor do Jornal como fraqueza; a originalidade e a “excentricidade” são tidos como estupidez, deformidade, loucura, ilegitimidade, usurpação, pecado. Dentro do jornal, a trans-reportagem tende a ficar neurótica e a perder a força da irrupção do efêmero, a perder a potência da metamorfose. Em

jornalismo, nenhum fluxo corre sem ser tamponado, canalizado, regulado, registrado, inscrito, codificado. Acontece que, ligada à metamorfose, a reportagem-trans escapa da clausura: narra a si mesma e ao mesmo tempo em que o faz, produz o que conta; só é possível como relação se realiza o que nessa relação acontece; ela abre uma brecha de dentro para fora, onde pouco a pouco, porém imediatamente, um se torna outros, a clausura se confunde com o fora. A reportagem-trans existe pelo e para o fora, nada tem a ver com significar, mas com cartografar regiões ainda por vir. O que nos interessa nesta reportagem-que-não-deu-certo é o seu processo de criação, de encenação, a infraestrutura que ela convoca para o agenciamento da escrita.

O objetivo é apontar, por meio de uma escrita afetiva, para um novo sujeito, que agencia um real imanente a si mesmo. Ou seja, na medida em que cria a si mesmo, cria o real, e na medida em que cria o real cria a si mesmo, numa retroalimentação incessante. Trata-se, então, de discutir um real que não é mais reportado ou referido, é um real autopoietico⁵. Afirmar uma escrita movida por esse desejo é afirmar o sujeito singular que compõe a multidão (Negri, 2005). Não mais aquele estático, preso a uma identidade fixa. Mas aquele que conduz, que se deixa contagiar, que ocupa as ruas, a Praça Tahrir, Wall Street, a Cinelândia. Por isso, apostamos que a trans-reportagem é um território privilegiado para discutir as questões relacionadas à noção de sujeito e de realidade.

Este projeto parte, então, da hipótese de uma escrita que nasce como um gesto. Um gesto numa coreografia de Pina Bausch. Mas o que isso significa? Significa que a escrita é um movimento de transição imanente ao corpo, um agenciamento, e por isso não há sentido em afirmar a impossibilidade de se escrever algo. A escrita é uma emoção, feita com o pé no chão, de um corpo para outro corpo, é em si mesma, uma experiência. Sustentamos essa tese, de que há uma escrita prenhe, que não é marcada pela falta, mas pelo devir de um eu-despersonalizado-multidão-pleno, cheio de vozes, movimentos, sensações; tão diferentes em si e tão

⁵ Autopoiese ou autopoiesis (do grego auto "próprio", poiesis "criação") é um termo cunhado na década de 1970, pelos biólogos e filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana, para designar a capacidade dos seres vivos de produzirem a si próprios.

múltiplos que pedem outros vários heterônimos-corpos em cena. Corpos obcecados a desenhar no espaço-palco gestos repetidos, ensaiados, esquecidos, golpeados; gestos que se chocam e se lançam, que se entregam à força do desejo, gestos rachados, sem nome. Escrever é um devir-imperceptível em que pela palavra pode-se tatear, ouvir, desconstruir e inventar o mundo. A escrita não é feita de histórias, é feita de gestos.

Além do conceito de realidade, explicitado acima, outras ferramentas nos acompanham nessa empreitada, entre elas: o conceito de “fora” (exterioridade), e o conceito de “fissura” (brecha); ambas anunciadas por Deleuze (2007), ao subverter a noção de Foucault (Pélbart, 2009) de que “sempre se está no fora”. Foucault acreditava que a literatura havia perdido sua exterioridade, capturada e vencida pela burguesia, pela sociedade capitalista; estava assim fadada a um magro destino. Nem a literatura e nem a loucura estariam submetidas à exigência de enclausurar o fora. O mundo não tinha mais fora, era o capitalismo sem exterior, o pensamento sem exterioridade. Deleuze produz um desvio nessa leitura, assume que só existe o dentro, e que é desse dentro que se pode abrir fissuras, brechas, numa multiplicidade tamanha que seja difícil definir onde começa o fora e termina o dentro. Propomo-nos a usar essa noção de implosão com relação ao texto jornalístico e para tanto faremos referência à ideia de gesto. Todo gesto é um agenciamento, que, em geral, agencia o corpo a um objeto ou a outros corpos (Gil, 2005). Para criarmos outros acoplamentos e transformamos o texto jornalístico, lançaremos mão do gesto de sequestrar, de ocupar e de subverter. O primeiro gesto: sequestrar o conjunto de normas da reportagem. Diz-se do repórter – “repórter põe o pé na lama”. O segundo gesto: ocupar o lugar indicado pela norma – botar o pé na lama. O terceiro gesto: subverter a norma – botar o pé na lama e pintar o corpo para a guerra; acionar as máquinas que vão fazer implodir as regras do Estado-Jornal. No texto-reportagem a regra será pervertida em favor de uma criação contínua, como uma semente que não para de germinar, não chega ao fim nunca, transborda. O texto faz a norma delirar.

Por fim, retornamos às palavras-chave, conceitos fundamentais para pensarmos as especificidades desse território da reportagem – a noção de desejo e de fantasma, a noção de “outro”, ligada à de antropofagia e canibalismo, o conceito de

singularidade, relacionado ao de gestos, e, por fim, as noções de imaginação e de relação. Como já adiantamos acima, assentados em Deleuze (2010), são as singularidades que fundamentam a realidade, sustentada pelo desejo, que é, por sua vez, também produtor de realidades. Esse desejo tem estreita proximidade com a noção de fantasma, cuja palavra vem do vocábulo francês *fantasme*, traduzido em termos psicanalíticos por “fantasia”. No dicionário francês, Le Petit Robert, existem vários termos para designar os frutos da imaginação: *Fantasme* ou *phantasme* (do latim *phantasma*) – produção imaginária pela qual o eu tenta escapar do domínio da realidade, imaginação, ilusão, sonho. Um exemplo de uso neste sentido é em “viver de fantasmes”. *Fantôme* – aparição de espíritos, visão sobrenatural de pessoas mortas. Pode ser usado também com o sentido de imaginação como em “bater-se contra fantômes”. Também há *fantaisie* – ostentação, ou quando algo é falso, como em *bijoux fantaisie* (jóia falsa), que também pode ser usado como quimera, desejo, como na expressão “as vãs fantaisies de nossos sonhos”. Outro termo, que vem do espanhol *fantasia*, é *fantasia* e se refere ao quadro de Delacroix (às alegorias dos cavaleiros que faziam demonstrações e jogos hípicos) e, por analogia aos divertimentos barulhentos de crianças ou adultos, acompanhados por gritos de alegria. E por fim, *fantasmagorie* – arte de fazer aparecer figuras através da ilusão de ótica, na moda no século XIX. Usada também no sentido de ilusão, como em “o medo é uma *fantasmagorie* do demônio”.

Vamos nos valer aqui do termo *fantasma*, porque a palavra *fantasia* remete, num imaginário coletivo, a algo que se invoca, que se busca; o sujeito cria suas próprias fantasias. Já o *fantasma* é aquilo que ronda, assombra, persegue. Segundo Barthes, em *Aula*, de 1985, o *fantasma* é o desejo que sempre volta, ronda o escritor tentando se cristalizar, um projeto geralmente fadado a sua impossibilidade, mas disparador da escrita. A escrita entendida como o movimento de reencontro com aqueles que amamos; insistência, resistência que nos assombra. Em reportagem, o *fantasma* estaria na expressão americana “I have a hunch”: o repórter diz que “fareja” algo, seguindo uma “intuição”, “um palpite”. Esse palpite que o persegue, tal qual o *fantasma*, não está presente nem ausente, nem morto nem vivo, nem fora, nem dentro, se situa numa brecha entre o palpável

e o impalpável, entre ele (o repórter), e o outro.

Utilizaremos como expressão desse fantasma-desejo a história de Issei Sagawa, o estudante de literatura da Sorbone, que em julho de 1981, devora sua colega de classe Renée Hartevelt. Beneficiando-se de um vazio legal, Issei Sagawa nunca foi preso. Declarado culpado do homicídio e do banquete, seu crime foi atenuado por alienação mental e transtornos severos de personalidade, o que facilitou seu traslado para um hospital psiquiátrico de máxima segurança, onde ficou por quatro anos. Esse quadro também facilitou sua deportação para o Japão. Lá, os peritos japoneses não o consideraram doente mental nem recomendaram interná-lo em um manicômio. Também não havia como a justiça japonesa condená-lo por um ato de canibalismo cometido em solo Francês. Atualmente Sagawa vive só, se dedicando à literatura. Com frequência é convidado por programas de televisão para dar sua opinião sobre assassinatos e receitas de cozinha. Sua história inspirou os Rolling Stones em 1983 a compor a letra da música *Too Much Blood*. Assim, Sagawa nunca foi condenado. Nossa compreensão do que seria a realidade se mostrava inábil para lidar com a fúria invocada pelos seus atos, suspendendo-o entre o homem e o animal, a realidade e o imaginário.

Comer carne é uma maneira muito mais acabada de exprimir o amor. Queria sentir a sua existência. Degustar o seu gosto. O interior de sua pele, da sua carne. Decidi então saborear os seios. Cortei-os, mas quando os virei, vi que ali também não havia carne. Era simplesmente gordura. Quis de qualquer forma conhecer-lhes o sabor e pu-los a cozer numa frigideira. Estavam completamente flácidos, mas quando acendi o lume, o seio começou a inchar, fazendo aparecer o mamilo. Voltou a ter o aspecto de um seio jovem. Como na altura em que seu peito ainda estava vivo, quando ela respirava. Cortei então completamente as suas nádegas para as cozinhar na frigideira. Arranquei a pele e grelhei alguns pedaços. Depois me apeteceu saborear o sexo da Renée. Cortei-o, tentei trincá-lo por dentro, mas o cheiro era de um tal modo intenso que não consegui. Tive de o cozer. Tentei igualmente o ânus. Era terrivelmente duro de mastigar, então, atirei-o para o caixote de lixo. Nesse dia comi também um bocado de seus lábios e a ponta de seu nariz. Fiz igualmente amor com sua mão⁶.

⁶Essa narrativa combina livremente trechos do livro “A Breve história das nádegas”(Henning, 1997), com trechos do livro “In the fog”, disponível em <http://bookreviewsjapan.wordpress.com/>

Embora seja possível dizer que Sagawa não suportou o seu desejo, destroçando-o, há um momento sobre o qual gostaríamos de nos debruçar: o instante preciso em que ele perde o seu equilíbrio e se arrisca caindo no vazio, numa luta onde está em jogo a vida. Arrebatado por seu desejo, Sagawa faz um apelo ao movimento que trará estabilidade à sua extrema agitação. Traça uma forma de espaço-corpo, por cima de um abismo, suspende a moral, a causa-consequência, transformando seu gesto de devorar no próprio desejo que ultrapassa a noção de antropofagia. Comer o outro aqui é um gesto que vai além e/ou fica aquém da humanização, do fortalecimento, da incorporação de valores e da construção de um corpo guerreiro. Trata-se somente de dar passagem a um apetite voraz pela vida, pelo outro, pelo diferente.

E é justamente esta passagem que transforma o desejo no ato que chamaremos de gesto-palavra. O gesto-palavra transita sempre entre o existente e o imaginado; é a membrana que contorna músculos, órgãos e células, espaço intersticial, que se define pela disjunção: nem vigília, nem sono; nem preto nem branco; nem sonho, nem realidade. Ele transita nessa situação desestruturada, flutua nesse estado de suspensão entre o preto e o branco, entre a ação e a não ação, associa-se àquilo que José Gil (1987) chama de pardo ou de neutro, numa leitura simultânea de Fernando Pessoa e Barthes.

Aqui, o que seria lido como o erro de Sagawa é o que cria o espaço onde é possível o cansaço e também o não-desejo que influenciam o real. É exaurido pela experiência que o repórter escreve. O neutro reconhece no cansaço do corpo o processo de instabilidade do que é vivo, e por isso dizemos que está intrinsecamente ligado ao desassossego. Sim, porque não se trata de fugir do desassossego, de não encarar a realidade, mas de distinguir que só no atrito é que se pode toca-la. Que outro estado poderia ser mais fértil para estimular as experiências de metamorfose, de dissolução do eu, de devir outro e de criação? O desassossego fala de um gesto-palavra fragmentado, rachado, que funciona como gatilho do imaginário, a flecha da imaginação que acerta em cheio a realidade, fragmenta-a em tantos pedaços quanto necessário para esgarçá-la e experienciá-la.

2.1 Cena 1 ou notícia 1: a fome⁷

É com crueldade que se coagulam as coisas (Artaud, 2006, 119).

No dia 11 de julho de 1981, o estudante de literatura francesa da Sorbone, Issei Sagawa, 32 anos, convidou a amiga Renée Hartevelt de 25 anos, para jantar em sua casa. Enquanto ela recitava um poema em alemão, ele a matou com um tiro na nuca de carabina calibre 22. Em seguida violou-a, despedaçou-a e comeu diversos pedaços de seu corpo, uns crus e outros cozidos numa frigideira, o gosto da carne desfazia-se na boca feito atum, descreveria ele, anos depois. Sagawa foi considerado louco, encarcerado em uma clínica psiquiátrica, de onde saiu após cinco anos. Depois foi extraditado e entregue para a sua família em Tóquio. Desde então pinta obsessivamente nádegas de mulheres, leitosas e bem moldadas, dispostas entre pratos e talheres. Obras de inspiração dadaísta, diz ele. Sagawa também costuma participar de programas televisivos e suas dicas gastronômicas e criminológicas são fortemente respeitadas.

A partir da experiência de devoração, Sagawa escreveu um livro chamado *In the fog*, no qual narra sua experiência canibal:

Tenho um medo terrível do sangue. É por isso que, para comer, preferia a nádega direita, porque o coração está do lado esquerdo, não é verdade?, e o coração é o centro do sangue. Foi portanto, pela nádega direita que comecei. Dei uma dentada no ponto mais carnal. Mas não conseguia de forma alguma arrancar nenhum pedaço. Doíam-me tremendamente os maxilares, de tanto tentar. Então, fui buscar uma faca na cozinha. Uma faca de fruta, primeiro, com a qual tentei cortar a sua nádega. Não imaginava que a pele humana pudesse ser tão dura. Peguei então uma faca mais comprida, uma faca de carne, que consegui enterrar. Tentei cortar um pedaço, mas não havia sangue nenhum. Vi simplesmente umas coisas todas amarelas. Como espigas de milho.

É a gordura. Temos o corpo coberto por uma camada de gordura. Mas não sabia que parecia espiga de milho. Estava

⁷ Essa narrativa combina livremente trechos do livro “A Breve história das nádegas”, com entrevistas e pesquisas sobre o autor na internet.

verdadeiramente espantado, porque julgava que assim que cortasse uma nádega, a carne apareceria imediatamente. Mas nada disso, é mesmo só gordura. Gordura muito espessa. Eu cortava, cortava, cortava e nunca encontrava carne. Finalmente, depois de ter retirado quase tudo, encontrei umas coisas vermelhas e comi-as. Como eram muito boas, comi uma grande quantidade. É preciso dizer que para mim as nádegas são a parte mais atraente do corpo da mulher.

Comer carne é uma maneira muito mais acabada de exprimir o amor. Queria sentir a sua existência. Degustar o seu gosto. O interior de sua pele, da sua carne. Decidi então saborear os seios. Cortei-os, mas quando os virei, vi que ali também não havia carne. Era simplesmente gordura. Quis de qualquer forma conhecer-lhes o sabor e pu-los a cozer numa frigideira.

Estavam completamente flácidos, mas quando acendi o lume, o seio começou a inchar, fazendo aparecer o mamilo. Voltou a ter o aspecto de um seio jovem. Como na altura em que seu peito ainda estava vivo, quando ela respirava. Cortei então completamente as suas nádegas para as cozinhar na frigideira. Arranquei a pele e grelhei alguns pedaços. Depois me apeteceu saborear o sexo da Renée.

Cortei-o, tentei trincá-lo por dentro, mas o cheiro era de um tal modo intenso que não consegui. Tive de o cozer. Tentei igualmente o ânus. Era terrivelmente duro de mastigar, então, atirei-o para o caixote de lixo. Nesse dia comi também um bocado de seus lábios e a ponta de seu nariz. Fiz igualmente amor com sua mão. Depois fotografei seu corpo branco com ferimentos profundos. Fiz sexo com Renée, abracei-a, ela emitiu um sopro, me assustei, parecia viva. A beijo e digo que a amo. Então, arrasto seu corpo para o banheiro. A essa altura estou exausto, mas corto sua anca e coloco a carne em uma assadeira. Depois de cozida, sento-me à mesa usando suas roupas de baixo como guardanapo. Elas ainda têm o cheiro de seu corpo” (Henning, 1997, 11).

Em entrevista a uma jornalista em 1986, Sagawa contou que por dias seguiu comendo várias partes de Renée, preservando-as na geladeira. Ele descreveu sua carne como suave e sem cheiro, desfazendo-se na boca feito atum fresco. Arrematou: “É um agradável e único sushi”. Alguns dias após matar Renée, Sagawa tentou se desfazer do que restava do corpo, afundando-o em um lago, sendo flagrado por várias testemunhas. Cinco dias depois foi preso pela polícia francesa, no entanto, uma análise psicológica declarou-o demente e impossibilitado para ser julgado. Nesta mesma entrevista, Sagawa declarou que desde o segundo grau era obcecado pela atriz Grace Kelly, ele, criança mirrada, magra, de pele amarela, era fascinado por mulheres altas, caucasianas e belas.

Mudou-se para Paris a fim de seguir com seus estudos na área de literatura na Sorbone, e seu desejo pela beleza da mulher ocidental não diminuiu.

Acho que minha obsessão por esse tipo de mulheres se deu pelo fato de eu ser pequeno, feio e ter um complexo de inferioridade. Com o passar do tempo eu comecei a sentir um forte desejo de mordê-las – não matá-las ou comê-las, somente dar uma boa mordida em sua carne. Era meramente um desejo sexual. Não era como se eu tivesse vontade de comer alguém cada vez que estivesse com fome. Mas sabe quando você fica com mais desejos sexuais após uma boa refeição? Foi aí que eu comecei a ter vontade de comer uma garota. É um absurdo, não? Em essência, é uma fome diferente daquela que as pessoas têm pelo alimento. Esta fome canibalística é um apetite sexual. Se eu não ejacular com frequência, o desejo só fica mais forte⁸.

Suspeito que a paixão de Sagawa por Renée estava imerso na curiosidade do que era o feminino e não no desejo convencional homem-mulher. Suspeito mais, suspeito que o desejo de Sagawa seja a própria manifestação da força deste feminino⁹. Por isso, invoco a noção de crueldade de Artaud para pensar o desejo de Sagawa. Lembrando que embora o feminino esteja quase sempre ligado à figura da mulher, ele não se limita a um gênero. Um homem pode estar tomado pelo feminino, vários foram queimados por feitiçaria durante Santa Inquisição na Idade Média. Artaud mesmo, não criou um conceito de crueldade, ele o corporificou, montado na força do feminino. Em uma gravação de voz no youtube, que cito num capítulo mais adiante, ele fala sobre e como a crueldade¹⁰, sua voz é como a de uma mulher velha, ele é a própria crueldade se manifestando. Talvez uma pista para pensar essa força do feminino capaz de matar porque montado no fluxo do desejo seja a esquizofrenia. Sagawa foi diagnosticado como

⁸Entrevistas e para Tomokazu Kosuga: <http://www.viceland.com/br/launch/htdocs/whos-hungry-502.php?page=1>

⁹ Na presente pesquisa-intervenção não pude debruçar minhas investigações sobre uma escrita que se cria pelo feminino, se move pela crueldade e cujo fluxo por ser livre, destamponado, é esquizo. Mas pretendo seguir com essa pesquisa, que toma muito de minha atenção, mais adiante no doutorado a fim de seguir efetuando as dobras necessárias para dar consistência a pesquisa que gerou a noção de trans-reportagem. Talvez nessa relação entre feminino, crueldade, esquizofrenia e vida haja uma chave para constituir uma escrita ligada a realidade, mas não representativa.

¹⁰ Cito link: https://www.youtube.com/watch?v=qhxbVaIN7KI&feature=player_embedded#!

esquizofrênico, assim como Artaud, por razões diferentes. Na leitura de Deleuze e Guattari em o *Anti-Édipo*, o esquizo é um homem do desejo, assim como Zaratustra de Nietzsche, que também foi diagnosticado como esquizofrênico. O esquizo é aquele que sabe partir, largar o fardo, fazendo da partida algo tão simples quanto nascer e morrer, numa viagem que ocorre no mesmo lugar. A esquizofrenia não trataria, portanto, de outro mundo, o próprio esquizofrênico não vive em outro mundo. Então, não há porque falar em dissociação. Há estados do ser, falamos de intensidades. Mesmo que o esquizo se desloque no espaço, trata-se de uma viagem em intensidade, em torno da máquina desejante que se erige e permanece no mesmo lugar, aqui. Cito:

Porque aqui é que se acha o deserto propagado pelo nosso mundo, e também a nova terra e a máquina que ronca, em torno da qual os esquizos giram, planetas para um novo sol. Estes homens do desejo (ou talvez não existam ainda) são como Zaratustra: conhecem incríveis sofrimentos, vertigens e doenças. Tem seus espectros. Eles devem reinventar cada gesto. Mas um tal homem se produz como homem livre, irresponsável, solitário e alegre, capaz de fazer e de dizer algo em seu próprio nome, sem pedir permissão, desejo a que nada falta, fluxo que atravessa as barragens e os códigos, nome que não mais designa eu algum (Deleuze & Guattari, 2010, 177).

Feminino, crueldade, esquizofrenia e vida. Entendo-as como forças que se retroalimentam. Parece-me que nada na terra (não sei em outros planetas, nunca estive neles) respira se não estiver montada nessas forças. Criação, força para seguir vivo, nascer, morrer, partir, e liberação de fluxos, destamponamento que permite que se monte no próprio desejo ou que se seja montado por ele. No caso de Sagawa, por alguma razão ou a despeito de qualquer razão, a mulher em questão tinha características e afetos específicos. Antes de encontrar Renée, ele se aproximou de inúmeras prostitutas, mas seu desejo nunca foi suficiente para matá-las.

2.2 Pensamento é corpo, corpo é pensamento.

É a partir da leitura da história de Issei Sagawa que gostaria de propor a investigação de uma literatura fora dos livros, cuja escrita tem a força de um gesto, inscrita no corpo. Pensar esta narrativa invocando somente um exercício da razão ou do intelecto seria um deslumbramento. Pensar não é o exercício inato de uma faculdade e também não é adquirido, um learning que se constitui no mundo exterior. Pensar é emitir singularidades e lançar dados, é por em cena a genitalidade¹¹ do pensamento, e não somente lidar com valores lógicos que só vêm depois, quando o pensamento, enquanto criação, já se realizou. Isso implica em estar no corpo, ativando os sentidos. É preciso, aqui, seguir fazendo essa dobra na noção de pensamento, a fim de não tomá-lo somente como um atributo cerebral. Partiremos da noção básica de que o pensamento é um modo de representação de uma ideia. Deleuze em sua aula sobre Espinosa, em 1978¹², explica o seguinte: uma ideia é um modo de pensamento representativo de alguma coisa. A ideia do triângulo é o modo de pensamento que representa o triângulo. E na medida em que essa ideia representa alguma coisa, diz-se que ela possui uma “realidade objetiva”. Então, trata-se de uma realidade construída a partir da representação. Esse aspecto da ideia, chamado de “realidade objetiva”, nos acompanha desde a idade média. Não é uma ideia nova, portanto, mas serve de lugar comum para seguirmos.

Diante da história de Sagawa fica óbvio que qualquer realidade, por mais objetiva que seja vai além dessa relação entre a ideia e o objeto que representa essa ideia. Na esteira da noção de ideia de Platão, poderíamos dizer que Sagawa não pensava com verdade, poderíamos ir além, tomando-o como um selvagem, como um

¹¹ DELEUZE, Gilles in “Diferença e Repetição, p. 213-214. “Eis por que Artaud opõe, no pensamento, a genitalidade ao inatismo, mas, igualmente, à reminiscência, estabelecendo, assim, o princípio de um empirismo transcendental: “Sou um genital inato... Há imbecis que se crêem seres, seres por inatismo. Quanto a mim, sou aquele que, para ser, deve açoiar seu inatismo. Aquele que, por inatismo, é aquele que deve ser um ser, isto é, sempre açoiar esta espécie de negativo canil, oh!, cadelas de impossibilidade... Sob a gramática, há o pensamento que é um opróbrio mais forte a ser vencido, uma virgem muito arisca a ser ultrapassada quando ela é tomada como um fato inato. Pois o pensamento é uma matrona que nem sempre existiu”.”

¹² Disponível em:
<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>

animal, um ser acéfalo, que produz um não pensamento, ou que produz um pensamento estéril. Mas o elemento do pensamento não é o verdadeiro ou o falso, é a criação. Então, pensar aqui implica em ser afetado.

Isso porque o ato de criação nunca se dá ordenadamente ou de acordo com um progresso, uma evolução. A criação acontece no exato momento em que rompemos com o progresso, com a evolução e até com a história. E não nos enganemos. Nunca se trata de algo certo, é o fracasso que ronda o criador, seja em filosofia, em arte ou em ciência, as três formas do saber. Ao ler Sagawa é possível perceber o instante feliz da diferença, porque Sagawa parecia não ter escolha, o outro, o diferente era o seu destino. Dai a sensação de alegria e gozo que ele descreve. E isso não é algo comum. Isso acontece quando atribuímos nome a um fenômeno, ou quando criamos um conceito. E não decidimos criar um conceito aleatoriamente, do nada. O conceito, o ato, possui o que vou chamar de necessidade de criação, e sem essa necessidade, o conceito não seria possível. Vou sugerir que não se pensa por que se quer; é o pensamento nos pensa. Em Proust e os Signos, Deleuze mostra que o pensamento não é uma voluntariedade do pensador, o pensamento é uma agressão, violência dos signos. Pensar é ser violentado pelas forças que dão vida ao pensamento. O pensamento é a força de um involuntário: cada faculdade, inclusive a do pensamento, não tem outra aventura a não ser a do involuntário; o uso involuntário permanece cravado no empírico (Deleuze, 2006, 211). A ideia depende, então, desses encontros em que o pensamento põe-se a movimentar-se por forças que lhe são exteriores. Nietzsche soube perceber muito bem essa natureza criativa do pensamento enquanto tal:

Não somos rãs pensadoras, aparelhos de objetivar e registrar, de entranhas congeladas; temos de parir constantemente nossos pensamentos na nossa dor e dar-lhes maternalmente todo o nosso sangue, coração, fogo, alegria, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que existe em nós (Nietzsche, 2003, 16).

Fica claro aqui que criar pensamento implica ser afetado. Afeto ou affectus, na expressão de Espinosa (2007), é todo modo de pensamento não representativo. A escrita de Sagawa, assim como seus atos, parte de um desejo, e este não é uma ideia representativa de algo. O desejo é um afeto no corpo. Pensar é então, experimentar, e experimentação é o que se está fazendo, o novo, o notável, o

interessante, que substituem a aparência de verdade e que são mais exigentes que ela. Atenção: o que se está fazendo não é o que acaba, e menos ainda o que começa (Deleuze & Guattari, 1992, 143).

Mas não se pode negar que há um primado da ideia sobre o afeto. Isso porque para desejar é preciso ter uma ideia, mesmo que indeterminada ou confusa, daquilo que se deseja. Essa é uma característica muito simples de ideia: todo afeto pressupõe uma ideia. Esse é um primado cronológico e lógico dos modos representativos do pensamento sobre os modos não representativos do pensamento.

Prosseguimos com cuidado, por ser esse um exercício árduo da atenção. Dissemos lá em cima que o pensamento enquanto representativo falará de uma realidade objetiva de uma ideia. Contudo, a ideia não possui somente uma realidade objetiva, ela possui também uma realidade formal. Estamos chegando num ponto importante. A realidade formal da ideia é ela mesma, alguma coisa. O ato de matar e devorar Renée é por si mesmo alguma coisa. A realidade objetiva da ideia de Renée é a ideia Renée como representação dela própria. Contudo, a ideia de Renée é ela mesma alguma coisa e na medida em que ela é alguma coisa, podemos formar uma ideia dela. Então, a realidade formal de uma ideia, me permite construir uma noção, me permite construir o próprio objeto de meu desejo.

Quando li o texto de Sagawa pela primeira vez, fui acometida por um afeto, o desejo que ele tinha por Renée. Ali, percebi um momento impar. É como se ao descrever seu desejo, Sagawa fizesse convergir o movimento de uma ideia com o movimento do corpo: o ato de matar e comer Renée e o ato de escrever. Percebam que só sei desse desejo, das minúcias desse desejo, na medida em que Sagawa transformou seu desejo em ato, seu desejo, em texto. Percebi que não caberia, no caso dele, nenhum julgamento moral. A cena mais forte que me ficou foi o corpo de Sagawa trêmulo, exausto na ação do desejo. Um homem robusto e forte levaria seis horas para esquartejar um corpo, dizem os programas de investigação forense. Sagawa era magro, fraco e descreve justamente a insistência em seguir com o ato de canibalismo. Claro, como disse acima, posso facilmente chegar à conclusão de que Sagawa não suportou o desejo que o atravessava e destruiu a ideia que dava

vida ao seu afeto. Pode-se inclusive dizer que, Sagawa estava diante de uma ideia inadequada de Renée, afinal, ele parece haver fetichizado a própria Renée, sequer dando tempo para ela se tornar o que era. Mas isso, nesse primeiro momento não importaria. Até porque toda a descrição de Sagawa está imerso em Renée, sua textura, seu cheiro, seu gosto, o próprio desejo de Sagawa fala dela. Mas vou me concentrar no exato instante em que ele monta neste desejo, o momento em que o desejo é ele mesmo, alguma coisa. Isolo-o, determinando-o apenas, por sua existência sensível, respeitando o mistério de sua transparência, o mistério de fazer sentido quando já não se sustentam significações e sentido.

... Porque o único sentido oculto das cousas/É elas não terem sentido oculto nenhum,/É mais estranho do que todas as estranhezas/E do que os sonhos de todos os poetas/E os pensamentos de todos os filósofos,/Que as coisas sejam realmente o que parecem ser/E não haja nada que compreender/Sim, eis o que os meus sentidos aprenderam sozinhos:/_ As coisas não tem significação: tem existência./As coisas são o único sentido oculto das coisas (José Gil, 1987, 127 e 128).

As coisas não têm significação, têm existência. Não há como dizer o que o ato de Sagawa significa. Seu ato não representa, ele é algo, produz um efeito no corpo de quem o lê. Me pergunto que força pode fazer toda a existência de alguém convergir num única gesto, um gesto que mata. Toda a força de existir num gesto. É na sensação do movimento que encontramos/construímos o limite entre o sentido e o pensado, eis como um movimento do corpo se torna movimento de pensamento (José Gil, 1997, 133).

Em dança, clássica ou contemporânea, aprendemos que o dedo do pé pensa, assim como os braços, o coração, o pulmão, numa coexistência múltipla de partes sem ligação que formam um conjunto sem formarem um conjunto, quase numa fusão entre pensamento e corpo. Isso porque ao dançar, o bailarino não tem tempo hábil para centralizar no cérebro os comandos de seu corpo. Todas as partes do corpo estão sujeitas ao afeto, sujeitas à afecção que ele provoca, o corpo do bailarino se move por afeto até que na prática de se mover, ele não move, é movido. É aquilo que José Gil nomeia, em “Movimento total”, de campo de imanência da dança. O bailarino pensa com o corpo. Todo o seu corpo converge para dar passagem a um único gesto. Alimentar o pensamento do dedo do pé é um modo muito prático de

acordar ou sensibilizar as percepções para que o corpo possa ser afetado, para que ele possa criar novas percepções, novas conexões. Vou seguir me alicerçando nos escritos de José Gil. No capítulo intitulado “A comunicação dos corpos: Steve Paxton”, ele afirma que para construir esse plano de imanência da dança, que é um plano de movimentos, são necessárias pelos menos duas condições: a) que o pensamento e o corpo façam um só movimento, e b) que o movimento do corpo seja infinito, o que implica que possa agenciar-se com outros corpos.

Para que haja essa fusão, corpo/movimento, pelo sentido, seria necessário que uma osmose completa se reproduzisse entre a consciência e o corpo, osmose que só existe por surtos da consciência vígil comum, por ocasião de uma dor ou de um esforço muscular intenso. Normalmente só temos uma consciência exterior do nosso corpo, visto como corpo-objeto. Contudo, essa exterioridade não é total, pois formamos sempre uma espécie de consciência implícita de nosso corpo, como de um objeto particular. Nas palavras de Leibniz, o corpo pertence-nos, temo-lo, ou antes, é um corpo de carne, sensível, como diz Husserl. José Gil, citando o coreógrafo e bailarino americano Steve Paxton, criador do contato e improviso, escreve:

A consciência pode viajar no interior do corpo. É um fato análogo ao de dirigir o olhar, no mundo exterior. Há também uma consciência análoga à visão periférica, que é a consciência do corpo inteiro, mantendo-se os olhos abertos". Aparentemente, Steve Paxton faz recair a relação consciência/interior do corpo sobre a relação consciência/mundo exterior, comparando a consciência do corpo à visão. O seu pensamento, sobre esse ponto, parece hesitar, porque noutra lugar afirma que o bailarino deve ter uma "consciência inconsciente" a fim de deixar o mais livre e espontâneos possível os movimentos corporais, o que uma consciência unicamente "consciente" e separada não poderia fazer (Zé Gil, 1997, 108).

Eis aqui um ponto chave, que não terei tempo de trabalhar nesta pesquisa: a questão do pensamento consciente. Contudo, também não posso evitá-la, já que ele é parte importante dos fios que compõem o tecido desta dissertação. Então, esclareço somente a título de orientação das forças que direcionam esse trabalho, que tomo a consciência tal qual Nietzsche o fez em *O Anticristo*, não como uma característica de homem hierarquicamente superior a todos os outros animais, evidenciando sua ligação com a divindade. Mas chamando-a à modéstia

necessária para torná-la aquilo o que é. Está é uma tentativa de escapar do antropocentrismo, para tornar a perspectiva homem mais modesta em vários sentidos: seja não nortear o pensamento pela busca da origem do homem no espírito, ou entendendo-o como fruto da natureza divina, do desejo de deus. Ao invés disso, preferimos colocá-lo na esfera dos animais, não do animal mais perfeito entre os animais, mas do animal fracassado. Porque a animalidade do homem, que o permite viver o corpo como uma grande razão que não diz EU, mas faz o EU, é barrada pela precariedade do pensamento consciente:

(...) nós nos precavemos contra este conceito: de que o homem é o grande objetivo da evolução orgânica. Em verdade, pode ser qualquer coisa, menos a coroa da criação: ao lado dele estão muitos outros animais, todos em similares estágios de desenvolvimento... E mesmo quando dizemos isso, estamos exagerando, pois o homem, relativamente falando, é o mais corrompido e doentio de todos os animais, o mais perigosamente desviado de seus instintos – apesar disso tudo, com certeza, continua a ser o mais interessante! (Nietzsche, 1895, XIV).

Assim, retorno a noção de pensamento, sem fazer distinção entre consciente e inconsciente, mas como algo inscrito na superfície do corpo, corpo que é a própria sabedoria, grande razão, expressa em gestos. Pensar então, não é algo simples, mas é possível escapar do erro de acreditar no EU, na consciência, no sujeito, como causa destes processos, como se o EU não precisasse agir, não precisasse fazer absolutamente nada. Como se o Eu fosse algo apartado de tudo, e apenas a partir de sua vontade entrasse na dinâmica da vida. Essa é uma ideia inadequada recorrente, até que percebermos que um ombro tensionado é um pensamento e que essa ideia inadequada é corpo. Em outras palavras, pensamento constitui corpo, corpo constitui pensamento. Indo mais além, pensamento é corpo e corpo é pensamento.

2.3 O desejo

O beijo é o começo do canibalismo. George Bataille citado por Sagawa em entrevista a Vice Magazine, intitulada: TÁ COM FOME? - Uma entrevista com Issei Sagawa, Canibal¹³.

A palavra canibalismo tem origem no idioma arawan, por via do espanhol Canibal, uma alteração de caribal, que deriva de “Caribe”, e quer dizer ousado, audacioso. É um termo do vocábulo indígena das Antilhas, que serviu para designar o povo caraíba, que segundo relatos de viajantes europeus, praticava rituais envolvendo o consumo de carne humana. Na mudança da tônica pode ter sofrido a influência do francês Cannibale (sXVI)¹⁴. Quando o canibalismo é praticado entre os seres humanos, chama-se antropofagia.

Nas culturas indígenas¹⁵, o canibalismo como regime alimentar, sexual, e funerário está muito longe de ser um ato animalesco no qual o homem desce ao plano da besta faminta. Aliás, para algumas tribos, ser devorado postumamente é o destino de todo indivíduo, macho, fêmea, xamã, homem comum.

Mas comer aqui nada tem a ver com a urgência de ingerir alimento diante da sensação fisiológica pela qual o corpo percebe que necessita manter as funções inerentes à vida. Comer o outro, nessas culturas, é um gesto de humanização, de fortalecimento, de incorporação de valores e da construção de um corpo, o corpo guerreiro. Trata-se de um apetite voraz pela vida, pelo outro, pelo diferente. O caso singular de Sagawa chama a nossa atenção:

Sagawa: _ Eu era fisicamente fraco desde que nasci. Minhas pernas eram tão magricelas que pareciam lápis. A primeira vez aconteceu quando eu estava na primeira série do colégio, quando eu vi a carne trêmula da coxa de um colega homem da classe e

¹³ <http://www.viceland.com/br/launch/htdocs/whos-hungry-502.php>

¹⁴ Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa corresponde à 3ª. edição, 1ª impressão da Editora Positivo, Br, Edição digital. Regis Ltda - DBK Multimídia

¹⁵ Refiro-me aqui ao povos Tupinambá, Wari, Araweté e Yawalapití.

na hora pensei: humm, isso parece delicioso. Mas, não sou homossexual. Cheguei no colegial obcecado pela Grace Kelly, foi aí que começou minha paixão pelos ocidentais. Sem perceber, uma alta e saudável mulher ocidental se tornou o impulso das minhas fantasias canibalísticas. Acho que minha obsessão por esse tipo de mulheres se deu pelo fato de eu ser pequeno, feio e ter um complexo de inferioridade¹⁶.

Sagawa deu passagem ao desejo e experimentou um instante: o outro como destino. Ele foi diagnosticado como louco; alguém que perde o controle e libera os instintos animais. É preciso moralizar esse desejo, para que ele não se manifeste mais, para que ele não se expanda. É preciso recalá-lo. Nas palavras de Deleuze, o recalque acontece porque toda posição de desejo, por menor que seja, pode por em questão a ordem estabelecida de uma sociedade. O desejo é perturbador. Não há posição de máquina desejante que não leva setores sociais inteiros a explodir. Nenhuma sociedade pode suportar um desejo verdadeiro, sem que suas estruturas de exploração, de sujeição e de hierarquia sejam comprometidas. Assim, para a cultura ocidental, o humano não é humano, é animal controlado, reprimido, adormecido. Uma compreensão muito diferente daquela feita pela cultura ameríndia, onde todo ser é humano, mesmo aqueles que vestem roupas de animais. (Viveiros, 2002, 71).

A questão que o ato de Sagawa levanta é como lidar com os acontecimentos extranuméricos, que não podem ser organizados porque são intensivos, vibráteis, não tem lugar próprio no tempo, é presença viva, que não pode ser representada ou descrita, apenas expressa num processo que requer invenção/criação de novas maneiras de perceber. Sagawa não pretendia a revolução, contudo, seu ato é revolucionário por si mesmo, involuntariamente, só por querer aquilo que quer.

Esse é o momento sobre o qual gostaríamos de nos debruçar: o instante preciso em que ele perde o seu equilíbrio e se arrisca caindo no vazio, numa luta onde está em jogo a vida. Arrebatado por seu desejo, Sagawa faz um apelo ao movimento que trará estabilidade à sua extrema agitação. Transportado pelo movimento do desejo, ele atinge um ponto de equilíbrio que lhe permite deslizar no espaço sem a fricção do peso, das leis, seu corpo atinge o grau zero. O movimento comum cessa

¹⁶ Esse trecho é repetido mais adiante, na entrevista com Sagawa a um jornal Japonês. Coloco-o aqui por considerar a declaração importante dentro do contexto esboçado.

e a dança do desejo começa. Uma vez conquistado esse platô de equilíbrio, Sagawa experimenta o corpo no espaço, feito um peixe na água ou um pássaro no ar. O corpo, agora, o ajuda a planar, longe de ser obstáculo, o peso, o desejo, se aliam as linhas de menor esforço. E não nos enganemos, esse espaço onde o desejo é corpo não é dado como o ar ao pássaro e a água ao peixe. Esse espaço é construído pelo extravasar do corpo, que a cada instante perde o seu peso, justo por ter os pés no chão. É com os pés no chão que ele impulsiona o salto. Viver o espaço com a intimidade que vive o próprio corpo, o próprio desejo. É assim que Sagawa transforma o corpo em espaço. E ele traça uma forma de espaço-corpo, por cima do abismo, suspende a moral, a causa-consequência, transforma seu gesto de devorar/escrever no próprio desejo que ultrapassa a noção de antropofagia. Comer o outro aqui é um gesto que vai além e/ou fica aquém da humanização, do fortalecimento, da incorporação de valores e da construção de um corpo guerreiro. É o momento em que ele transforma o peso em impulso, e faz fluir o movimento, dando passagem a um apetite voraz pela vida, pelo outro, pelo diferente.

E é justamente essa passagem que transforma o desejo no ato, suspendendo a diferença radical entre humano e não humano, que chamaremos de gesto-palavra. O gesto-palavra transita sempre entre o existente e o imaginado; é a membrana que contorna músculos, órgãos e células, espaço intersticial, que se define pela disjunção: nem vigília, nem sono; nem preto nem branco; nem sonho, nem realidade. Ele transita nessa situação desestruturada, flutua nesse estado de suspensão entre o preto e o branco, entre a ação e a não ação, associa-se àquilo que José Gil (1987) chama de pardo ou de neutro, numa leitura simultânea de Fernando Pessoa e Barthes. Aqui, o que seria lido como o erro de Sagawa é o que cria o espaço onde é possível o cansaço e também o não-desejo que influenciam o real. É exaurido pela experiência que o Sagawa escreve. O neutro reconhece no cansaço do corpo o processo de instabilidade do que é vivo, e por isso dizemos que está intrinsecamente ligado ao desassossego. Sim, porque não se trata de fugir do desassossego, de não encarar a realidade, mas de distinguir que só no atrito é que se pode toca-la. Que outro estado poderia ser mais fértil para estimular as experiências de metamorfose, de dissolução do eu, de devir outro e de criação? O

desassossego fala de um gesto-palavra fragmentado, rachado, que funciona como gatilho do imaginário, a flecha da imaginação que acerta em cheio a realidade, fragmenta-a em tantos pedaços quanto necessário para esgarçá-la e experiênciá-la.

Diante desse acontecimento é impossível continuar com a narrativa de textos-defuntos, incapazes de possuir a vida. É na fúria de Sagawa que o corpo desperta, confrontado por uma surdez que é audição, por uma cegueira que é vidência, por um torpor que é a sensibilidade exacerbada. Sua narração é gesto porque permite que os meios mágicos da arte e da palavra, se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados, em uma ligação atroz com a realidade e o perigo (Artaud, 2006, 101).

A inabilidade ocidental de lidar com a fúria invocada por Sagawa fica exposta quando o impede de responder por seus atos, suspendendo-o entre o homem e o animal, tal qual Pã, mostrando o quanto o desejo é revolucionário.

2.4 Escrever diante dos animais

Gostaria de me deter aqui sobre a escolha de Sagawa. Não se trata de uma apologia ao homicídio ou a violência à mulher. Trata-se, antes, de se dirigir ao animal que existe dentro do homem. Deleuze, no Abecedário de Gilles Deleuze, dizia que escrevemos diante dos animais, ou seja, o escritor convoca as forças inumanas que habitam o homem, que descansam sob a sua forma humana, demasiadamente humana, racional, psicológica, edípica, capitalística (Pelbart, 2003, 156).

E ao falar “diante” desses seres que vivem em malta, reencontramos a multiplicidade que o eu soterrou, é a força de existir em bando que rebela e faz vacilar o eu. Deleuze segue adiante: afirma que escrevemos não só “para uso de”, mas “no lugar de”. Escreve-se para aqueles que não podem ler, os não-leitores: “no lugar” dos analfabetos, dos animais, das crianças. O escritor dá escritura àqueles incapazes de escritura: o rato de Hoffmanstahl, a barata que Lispector experimenta em Paixão segundo G. H, a baleia de Melville, a borboleta negra que Brás Cubas de Machado de Assis mata com medo de ser mau pressentimento, os vários animais em Kafka, etc. E estes dão a escrita devires sem os quais esta seria impossível. Dar escritura as forças inumanas que nos rodeiam. Não se trata de uma união romântica/ingênua com a natureza, mas sim de contestar radicalmente a separação (esta sim, talvez romântica e ingênua) natureza/cultura, lembremos das figuras homem/máquina do conceito de “máquina desejanter” no livro o *Anti-Édipo*.

Conversar com as forças inumanas que habitam o homem para diante do pensamento-para-o-mercado, que reina nas democracias ocidentais, grunhir feito o animal, grunhir, escapar do ignóbil, escavar o chão com os pés, nitrir, entrar em convulsão, sentir o corpo trêmulo, e assim rachar as palavras, forçar a linguagem, porque a linguagem é a sintaxe; forçar até um certo limite, limite que pode se exprimir de várias maneiras. Por isso, a história de Sagawa, a escrita de Sagawa. Porque por vezes, o pensamento está mais próximo do animal do que de um homem vivo (Pelbart, 2003, 158). Trata-se, portanto, de um limite:

Seria preciso dizer que, no limite, um escritor escreve para os leitores, ou seja, "para uso de", "dirigido a". Um escritor escreve "para uso dos leitores". Mas o escritor também escreve pelos não-leitores, ou seja, "no lugar de" e não "para uso de". Escreve-se pois "para uso de" e "no lugar de". Artaud escreveu páginas que todo mundo conhece. "Escrevo pelos analfabetos, pelos idiotas". Faulkner escreve pelos idiotas. Ou seja, não para os idiotas, os analfabetos, para que os idiotas, os analfabetos o leiam, mas no lugar dos analfabetos, dos idiotas. "Escrevo no lugar dos selvagens, escrevo no lugar dos bichos". O que isso quer dizer? Por que se diz uma coisa dessas? "Escrevo no lugar dos analfabetos, dos idiotas, dos bichos". É isso que se faz, literalmente, quando se escreve. Quando se escreve, não se trata de história privada. São realmente uns imbecis. É a abominação, a mediocridade literária de todas as épocas, mas, em particular, atualmente, que faz com que se acredite que para fazer um romance, basta uma historinha privada, sua historinha privada, sua avó que morreu de câncer, sua história de amor, e então se faz um romance. É uma vergonha dizer coisas desse tipo. Escrever não é assunto privado de alguém. É se lançar, realmente, em uma história universal e seja o romance ou a filosofia, e o que isso quer dizer...¹⁷.

O ato de Sagawa indica que o que deveria ser problematizado é a fronteira entre homem e animal. Desde a Antiguidade assistimos a exclusão do não-homem no homem. Em *Metamorfoses* de Ovídio, os deuses se vingavam transformando o homem em animal: mamíferos (Io), aves (Filomena), plantas (Dafne, Jacinto, Adônis, Narciso), pedras (Alcmena), divinização (Hércules). Era uma forma de castigar-nos. O homem encontra e isola dentro de si, um animal que ele qualifica de não-homem, uma vida separada, nem vida animal, nem vida excluída dela mesma, mas uma zona fronteira, de indistinção, uma vida nua¹⁸ (Pelbart, 2003, 159). Escolho Sagawa porque ele faz con-

¹⁷ Trecho retirado do site O estrangeiro: <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze>

¹⁸ Vida nua é um termo criado por Giorgio Agamben em *Homo Sacer*. A explicação abaixo foi extraída de entrevista que o autor concedeu a Flávio Costa, publica na Revista do Departamento de Psicologia da UFF (http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100011): Aquilo que chamo vida nua é uma produção específica do poder e não um dado natural. Enquanto nos movimentarmos no espaço e retrocedermos no tempo, jamais encontraremos - nem sequer as condições mais primitivas - um homem sem linguagem e sem cultura. Nem sequer a criança é vida nua: ao contrário, vive em uma espécie de corte bizantina na qual cada ato está sempre já revestido de suas formas cerimoniais. Podemos, por outro lado, produzir artificialmente condições nas quais algo assim como uma vida nua se separa de seu contexto: o muçulmano em Auschwitz, a pessoa em estado de coma etc. É no sentido que eu dizia antes que é mais interessante indagar como se produz a desarticulação real do humano do que especular sobre como foi produzida uma articulação que, pelo o que sabemos, é um mitologema. O humano e o inumano são somente dois vetores no campo de força do vivente. E esse campo é integralmente histórico, se é verdade que se dá história de tudo aquilo de que se dá vida. Porém, nesse continuum vivente se podem produzir interrupções e cesuras: o "muçulmano" em Auschwitz e o testemunho que responde por ele são duas singularidades desse gênero.

tato com sua animalidade, com o movimento permanente de suas paixões e desejos, que se equilibram para iniciar uma batalha. Porque afirmar-se, afirmar um desejo é uma batalha. Então, entendo que Sagawa não permite que sua produção desejante seja esmagada e submetida às exigências da representação, aos jogos sombrios do representante e do representado. Diante da “animalidade” de Sagawa, que descortina um mundo de produção selvagem e de desejo explosivo, tenho a mínima perspectiva de poder reinventar gesto, palavra, desfazer o rosto, experimentar o que pode um corpo, tornar-me molecular. Criar e assim re-existir: à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente.

Deleuze vai mais longe, afirma que o escritor é responsável pelos animais que morrem, responde por eles, escreve não para eles, mas no lugar deles. E escrever no lugar dos animais que morrem é levar a linguagem ao limite que separa o homem do animal. Para ele, não há literatura que não leve a linguagem a esse limite. É preciso habitar esse limite, mesmo quando se faz filosofia: ficar no limite que separa o pensamento do não-pensamento, no limite que separa o homem da animalidade, mas de maneira que não se fique separado dela. Ele arremata: há uma inumanidade própria ao corpo humano, e ao espírito humano.

2.5 Ditirambo¹⁹ e o corpo (ou Antropologia simétrica)

A religião tupinambá, radicada no complexo do exocanibalismo guerreiro, projetava uma forma onde o socius, constituía-se na relação ao outro, onde a incorporação do outro, dependia de um sair de si – o exterior estava em processo incessante de interiorização, e o interior não era mais que movimento para fora (Viveiros de Castro, 2002, 220).

Como havia dito, ao excluir o não-homem do homem, ao atribuir-se a difícil tarefa de separar o homem do animal, a sociedade ocidental não faz outra coisa senão mostrar o hiato, o vazio central que separa, no homem, o homem do animal. E assim, aproxima Sagawa de Pã, ser mitológico, meio homem, meio animal. Tronco e cabeça de homem, chifres, orelhas e pés de bode. Nem homem, nem bode, homem e bode, homem-bode-libidinoso, de movimentos imprevisíveis e de apetite sexual desenfreado. **Pã suspende a diferença radical entre humano e não humano. Vem lembrar ao homem seus instintos, dando passagem a um mundo povoado por diferentes espécies de pessoas, humanas e não humanas.**

A distinção clássica entre natureza e cultura não pode ser utilizada para descrevê-lo. Sua presença põe em questão paradigmas como: universal e particular, objetivo e subjetivo, físico e moral, fato e valor, dado e construído, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade (Viveiros, 2002, 348).

Pã, com seu olhar fugidio, está sempre à espreita de moças e rapazes, pronto para junto a Dionísio, tomar-lhes o corpo pela loucura sagrada. Dizem que se você olha Pã, Pã olha para você, e a partir daí, tudo pode acontecer. Muitos acham que ele pertence à imaginação, a mitologia, mas não, ele é real. Só existe no fora e para o fora. Sua existência múltipla, homem-animal-andrógino-libidinoso, desafia os pilares da tradição da filosofia platônica, do modo dualista de pensar, faz cair a separação entre mundo verdadeiro e mundo aparente, entre registro da alma

¹⁹ Ditirambo ("hino em uníssono") consistia numa ode entusiástica e exuberante dirigida a Dionísio, dançada e representada por um Coro de 50 homens (cinco por cada uma das tribos da Ática) vestidos de sátiro (meio homem, meio bode, considerados companheiros de Dioniso). Nesse texto ele aparece como referencia ao corpo, ao devir e a Pã.

(*psyche*) e registro do corpo. Se o modo de existir platônico, e posteriormente o cartesiano, despreza o corpo e valoriza a alma, noção que fundante de sujeito; o modo de existir de Pã-Dionísio nos põe em contato com o corpo, com os sentidos, com o presente, afirmando que a existência do homem é corporal. Aqui, as matérias-primas que compõem a espessura do homem são as mesmas que dão consistência ao cosmo, à natureza. Assim, um modo considera o conhecimento proveniente dos sentidos, facilmente passível de enganos e ilusões, duvidando do próprio corpo e da capacidade cognitiva, já que as experiências do mundo não garantem uma certeza inquestionável sobre aquilo que é percebido. Implica no isolamento do sujeito em relação aos outros, em relação ao cosmos e em relação a ele mesmo, transformando o corpo no lugar da cesura, no recinto objetivo da soberania do ego.

O outro modo afirma a própria instabilidade que torna o sujeito algo dubitável, relacional, definindo a individualidade do corpo pela relação composta ou complexa de movimento e de repouso que se mantém através das mudanças que afetam as partes desse corpo. Corpo em Pã-Dionísio é justo a permanência de uma relação de repouso e movimento de todas as mudanças que afetam todas as partes, ao infinito, de um corpo considerado. Pã-Dionísio afirma: Eu só conheço as misturas de corpos, e só conheço a mim mesmo pela ação de outros corpos sobre mim, pelas misturas. Sua existência é a própria multiplicidade e quando toca sua flauta, linhas são lançadas, linhas de fuga, linhas de desterritorialização, que mudam de natureza ao se conectarem a outras. Através de sua dança, o desejo se move e se produz. Pã-Dionísio é a inocência, a inocência da pluralidade, a inocência do devir e de tudo o que é²⁰. Pensar um sujeito constituído a partir dessa relação com o fora, um sujeito de identidade inconstante, que é sempre uma mistura de corpos, nos aproxima do modo de constituir corpos dos índios.

... A estátua de mármore custa muito a fazer, pela dureza e resistência da matéria: mas, depois de feita uma vez, não é necessário que lhe ponham mais a mão: sempre conserva e sustenta a mesma figura; a estátua de murta é mais fácil de formar, pela facilidade com que se dobram seus ramos, mas é

²⁰ Esse trecho foi uma mistura de devir, rizoma e Pã. DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. Mil Platôs. Vol. 1 e 4. Editora 34, 1995, SP. Páginas: 11 – 39 e 11 – 115.

necessário andar sempre reformando e trabalhando nela, para que se conserve. Se deixa o jardineiro de assistir, em quatro dias sai um ramo que lhe atravessa os olhos, sai outro que lhe descompõe as orelhas, saem dois que de cinco dedos lhe fazem sete, e o que pouco antes era um homem já é um confusão verde de murtas (Viveiros, 2002, 184).

O trecho da carta de Padre Vieira, publicada no livro do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro – *A inconstância da alma selvagem* – trata da incompreensão do europeu diante do índio, cujo corpo se constitui a partir de uma ação sobre o outro, corpo que recolhe os traços, uma força de existir que acolhe a força de existir do outro, um corpo antropófago. Nesse sujeito-índio, nada parecia se fixar, eles não respondiam como o esperado, e assim, não podiam ser categorizados, não se submetiam a moral cristã, não eram assujeitados. A conclusão mais lógica que a compreensão do europeu pode chegar foi: não eram humanos, eram selvagens. Já os índios, diante do diferente, se lançavam ao desconhecido. Nas Grandes Antilhas, logo após o descobrimento da América (1492), o problema colocado pelos espanhóis, era se os índios tinham alma ou não. Já para os índios a grande questão era se o corpo dos estrangeiros era ou não sujeito à putrefação. Para responder a essa indagação, os índios afogavam os europeus e os observavam cautelosamente. Viveiros conta que a curiosidade pelo homem branco e pelo modo do branco existir ia além: os índios imitavam o homem branco, aceitavam seus presentes, modificavam sua cultura e não se furtavam aos ritos religiosos. Contudo, feito estátuas de murta, precisavam de aparos constantes para ser catequizados. Os índios sabiam que o corpo muda a cada relação e pontuavam, possuíam rituais para marcar as metamorfoses de um corpo, que se constituía na relação com a tribo. E justo essa inconstância, vista como fragilidade ou fraqueza de caráter pelo europeu, Viveiros de Castro invoca como qualidade, força. Para ele, o pensamento ameríndio não é etnocêntrico, é cosmocêntrico:

Agora, porém, tudo mudou. Os selvagens não são mais etnocêntricos, mas cosmocêntricos em lugar de precisarmos provar que eles são humanos porque se distinguem dos animais, trata-se agora de mostrar quão pouco humanos somos nós, que opomos humanos e não humanos de um modo que eles nunca fizeram: para eles, natureza e cultura são parte de um mesmo campo sociocósmico (Viveiros de Castro, 2006, 369).

A grande divisão mítica mostra que não é a cultura que se distingue da natureza, é a natureza que se afasta da cultura. Os animais são ex-humanos, que perderam os atributos herdados. Os humanos continuaram iguais a si mesmo. A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade” (Viveiros de Castro, 2006, 355). O referencial comum a todos os seres da natureza, não é o homem enquanto espécie. É a humanidade enquanto condição.

No tempo mítico, todos os seres apareciam para os outros seres como humanos, mesmo se já tivessem corpos diferentes. Todos tinham a capacidade de transitar entre os universos e comunicar com animais, plantas, gente, astros celestes. Todos eram xamãs. Não havia morte, e tampouco desgraças, o mundo era contínuo e harmônico. Até que um acontecimento desestabiliza o mundo, tornando-o descontínuo. É quando acontece a separação entre o universo subterrâneo, o terrestre e o celeste. Toda a narrativa mítica se volta para conflitos cósmicos, divindades são descritas como seres ciumentos, rancorosos, invejosos. Os animais são ex-humanos, ainda possuem a potencialidade humana, o avesso do que a filosofia ocidental afirma, humanos são ex-animais, possuidores ainda de certa animalidade.

Aqui há uma diferenciação importante: para o ameríndio, todos os seres são sujeitos potenciais, o que os diferencia é o ponto de vista. E este ponto de vista não se concentra na alma, este ponto de vista é corpo. É condição humana universal que todos tenham alma. O mundo ameríndio é multinaturalista, traço contrastante com o multiculturalismo moderno. Enquanto o universo multiculturalista do pensamento ocidental se apoia na implicação mútua: unicidade da natureza e multiplicidade das culturas (garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, e pela particularidade subjetiva dos espíritos e do significado) – o multinaturalismo supõe uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura e o sujeito seriam a forma universal enquanto que a natureza ou o objeto a forma particular (Viveiros de Castro, 2006, 248-249).

Nas palavras de Viveiros de Castro, o universo indígena é povoado de intencionalidade extra-humana. Os urubus se veem como humanos, do mesmo modo o jaguar, o porco do mato. Contudo, o que é peixe grelhado para o urubu

são vermes em cadáver para os humanos, o que é cerveja para o jaguar é sangue para os humanos. No cotidiano, todos os seres caçam, pescam, realizam rituais, guerreiam. Mas a perspectiva de cada um deles é distinta e deve permanecer separada. Aquele que vê o sangue como cauim, já não é mais “gente”, pois está no ponto de vista do jaguar. Somente os Xamãs tem a capacidade de transitar entre esses universos, de se intercomunicar, e mesmo assim, isso só pode ocorrer em determinadas condições prescritas. Esse trânsito entre universos dos Xamãs implica a possibilidade de transformação, de transformabilidade da cosmologia ameríndia.

Assim, o selvagem do título de Viveiros não tem a conotação que o explorador/colonizador europeu tentou dar. Não é pela falta que a selvageria do índio se processa. É pelo desejo. A inconstância selvagem, da qual me aproprio tomando-a como qualidade de Pã-Dionísio, é a própria curiosidade e desejo. Não é falta, é devir, movimento para fora.

E é neste estado que o corpo é constituído. Após matar um inimigo, o matador volta à aldeia e cai numa espécie de estupor, permanecendo imóvel e semiconsciente por vários dias, durante os quais nada come. Seu corpo está cheio de sangue, ele vomita incessantemente. Morre e essa morte não é um simples afastamento da alma, ele se torna cadáver. Chega a ouvir o barulho das asas dos urubus que se reúnem em volta de seu corpo morto, sente-se apodrecendo, seus ossos amolecem, ele cheira mal. Se ele tiver comido o inimigo sentirá seu ventre inchar e explodir em uma espécie de parto mortal.

Isso até que o espírito do inimigo desça aos confins da terra em busca de seus cantos e os transmita ao matador, que será acordado bruscamente durante o sono:

_ Vamos, ergue-te e dancemos!

Agora o inimigo e seu matador estarão indissolúvelmente ligados. Outro corpo emerge dessa experiência. E é preciso expressar essa transição, compartilha-la. Cada inimigo morto pode dar várias canções a seu matador. Uma vez enunciadas na dança que comemora o fim da reclusão de homicídio, os cantares caem em domínio público.

2.6 A fome ou a crueldade

Querem saber o que a crueldade realmente é? É assim? Não... Não sei. A crueldade é extirpar através do sangue e até que você sangre deus, o acaso bestial, da animalidade inconsciente do homem em todo o lugar em que o encontre. Que diabos você faz, Mr. Artaud? Oitavo. O homem, quando não controlado, é um animal erótico. Tem um estremecimento inspirado, uma espécie de pulsação produtora de monstros sem fim, que são a forma que os antigos povos da terra atribuíam universalmente a deus. Isso constitui o que chamamos de espírito (Artaud, gravação de voz disponível no youtube²¹).

Sagawa, como todos nós, ocidentais, não tem autorização para viver sua animalidade e tampouco seu desejo. É como se tentássemos despertar a kundalini, sem passar pelos chacras básicos, por considera-los menor. A repressão é tamanha, que quando o desejo vem, não temos força para sustenta-lo. Isso é o que diferencia o ato de Sagawa dos rituais indígenas. Os índios têm um espaço para viver sua animalidade, se reconhecem como animais-humanos. E mais do que isso, criam uma espaço ritualístico para que a tribo acolha essa animalidade. Contudo aqui, vou me concentrar na força que atravessa a ambos, por acreditar que só posso conhecer um corpo (coisa, pessoa, objeto), se conhecer qual é a força que dele se apropria, que o explora, que nele se exprime. Lembrando que qualquer força é a apropriação, dominação, exploração de uma quantidade de realidade (Deleuze, 2001, 08). Um corpo possui realidades diferentes de acordo com as forças que dele se apropriam. Um corpo se torna outro a partir dessas apropriações. O próprio corpo é força, expressão única da força. O ser da força é portanto plural.

Voltando a Sagawa, na descrição que ele faz, assim como nos rituais indígenas de devoração do inimigo, encontramos a fome no sentido de apetite de vida, um apetite cego, capaz de passar por cima de tudo, visível a cada gesto e em cada ato. A fome aqui é uma crueldade. Artaud diz que no fogo de vida, no apetite de vida, no impulso irracional para a vida, há uma espécie de maldade inicial: o desejo de Eros é uma crueldade, pois passa por cima das contingências; a morte é crueldade,

²¹ Encontrado no endereço:

https://www.youtube.com/watch?v=qhxbVaIN7KI&feature=player_embedded#!

a ressurreição é crueldade, a transfiguração é crueldade, pois em todos os sentidos e num mundo circular e fechado não há lugar para a verdadeira morte, pois uma ascensão é um dilaceramento, pois o espaço fechado é alimentado de vida e cada vida mais forte passa através das outras, portanto as devora. No mundo manifesto, e metafisicamente falando, o mal é a lei permanente, e o bem é um esforço e já uma crueldade acrescida à outra (Artaud, 2006, 120). E essa crueldade não é representacional, ela é a expressão direta do apetite de vida, não da vida individual, mas de uma espécie de vida liberada que varre a individualidade. É a fome pelo outro que constitui corpos e indivíduos, já que para o índio (Yawalapití), o corpo é um permanente processo intencional e periódico de construção, um conjunto de intervenções sobre substâncias que conectam o corpo ao mundo: fluídos vitais, alimentos, eméticos, tabaco, óleos e tinturas vegetais.

Tudo o que existe, então, é a possibilidade de fazer relação, o agenciamento, o dentro que contém o fora e o fora que contém o dentro, o socius produz exterioridades internas. E é preciso passar pelo exterior, porque dali vem perigos, e também a vida. O outro-vítima-inimigo se consubstancia ao índio-matador-guerreiro. É nessa zona do fora que os Xamãs passeiam e é dali que os guerreiros extraem seus inimigos. O social, então, não é um suporte inerte sobre o corpo, faz parte de sua constituição. O momento inicial dessa tarefa de constituir corpo, agenciando forças, são as relações sexuais dos genitores do indivíduo. A natureza humana é literalmente fabricada ou configurada pela cultura. O corpo é imaginado pela sociedade.

O fora são corpos afetados um pelo outro, que se misturam, se modificam, compõem-se ou decompõem-se, transformam-se em outro. A construção do corpo se dá nesses encontros onde o “sujeito” vai ser diferente a cada posição assumida, como pontos de encontro numa teia. Vale aqui fazer referência a teoria dos afetos de Espinosa (Spinoza, 2007, 105):

1. O corpo humano compõe-se de muitos indivíduos (de natureza diferente), cada um dos quais é também altamente composto.
2. Dos indivíduos que compõe o corpo humano, alguns são fluídos, outros, moles, e outros, enfim, duros.

3. Os indivíduos que compõem o corpo humano, e consequentemente, o próprio corpo humano, são afetados pelos corpos exteriores de muitas maneiras.

4. O corpo humano tem necessidade para conservar-se, de muitos outros corpos, pelos quais ele é como que continuamente renegado.

5. Quando uma parte fluida do corpo humano é determinada, por um corpo exterior, a se chocar um grande numero de vezes, com uma parte mole, a parte fluida modifica a superfície da parte mole e nela imprime como que traços do corpo exterior que a impele.

6. O corpo humano pode mover e arranjar os corpos exteriores de muitas maneiras.

O corpo é o modo como a natureza se mostra ao sujeito. Falamos da consciência e do espírito, mas não sabemos do que um corpo é capaz, quais as suas forças ou o que elas preparam (Deleuze, 2001, 61). Em *Ética III*, Espinosa diz que corpo é a capacidade de ser afetado, transformado, modificado por encontros com outros seres, exteriores, com os quais entramos em relação de conflito, confronto, aliança. Um corpo foge de qualquer definição, não basta dizer que ele é um campo de forças, um meio nutritivo onde se disputam uma pluralidade de forças. Um corpo está sempre em transformação, numa atividade de forças completamente diferente da espiritual. Um corpo é constituído por maneirismo, hábitos como diz Viveiros de Castro sobre os Yawalapíti (Viveiros, 2002, 71). Ou como fala Artaud: corpo de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos (Artaud, 2006, 151). Então, a noção de corpo está diretamente ligada a nossa força de existir.

3. Pesquisa-intervenção

Vou retornar ao começo do trabalho, na passagem em que digo que esta dissertação é uma cartografia do desejo de escrever e que essa cartografia é um método de pesquisa-intervenção. Gostaria de me estender sobre esse tema, por tratar do processo de subjetivação daquele que escreve. O direcionamento dessa pesquisa-intervenção está diretamente ligado ao trabalho do repórter ou, mais precisamente, do trans-repórter. Trans-reportagem foi um termo que criei para pensar uma escrita que atravessa a literatura e o jornalismo, estando, portanto, diretamente ligado à construção de realidade. Trata-se de um texto que envolve a perspectiva de pelos menos duas pessoas, então, não é um texto que fala de si²², mas também não se atém ao relato de uma experiência. É uma investigação em que o pesquisador-cartografo-escritor-interventor se orienta de um modo não prescritivo, não tendo regras prontas e nenhum objetivo previamente estabelecido. Percebam que não defendo uma ação sem direção, mas sim uma ação que não tem metas pré-fixadas (metá-hódos²³), porque é no ato de caminhar que as metas são traçadas (hódos-metá), (Passos, Kastrup e Escossia, 2009, 17). Aproprio-me, por isso e assim, dos processos cartográficos com a finalidade não de delinear algum horizonte, mas de alargar suas fronteiras. A cartografia implica levar em consideração os efeitos do processo de pesquisa sobre o objeto, o pesquisador e seus resultados. Transforma a realidade ao conhecê-la, não o contrário. Essa transformação acontece na medida em que há o acompanhamento dos processos de construção da realidade de si e do mundo, em direção a uma abertura comunicacional dos sujeitos e dos grupos, o que Guattari (2004) chamou de transversalidade. Essa noção, desenvolvida no começo dos anos sessenta, se propunha a substituir a noção de transferência, que por sua vez, ao lado da

²² Tomo esse pronome oblíquo pelo sentido mais vulgar que ele pode ter: referência a si mesmo.

²³ A palavra método deriva de metá-hódos, "junto ao caminho", na acepção de atalho, rodeio, tocaia. Também guarda o significado de perseguição. Tal como aparece na etimologia, método equivaleria apenas ao sentido de pesquisa, investigação, experimentação. Veio, entretanto, incluir a ideia de "modo" da pesquisa. Encontra-se em Aristóteles a palavra método com o sentido amplo de "investigação", como em "a indagação sobre a natureza" (Arist., Física, III, 1. 22 b 13). Quando indica a maneira de fazer a investigação, diz algo como "o modo do método" (Arist., Das partes dos animais, I. 5. 646 a 2).

interpretação, funciona como um modo de intervenção simbólica, se esmerando em construir um sentido por trás dos fatos, trabalhando o campo da representação, essa ação representa tal coisa. A transversalidade é de outra ordem, revela a mobilidade das ligações rizomáticas, abandona os verticalismos e horizontalismos, insuficientes para dar conta do “horizonte de eventos” possibilitado por essa constituição rizomática, tais como: descentramento do sujeito, negação da genealogia, afirmação de uma heterogênese²⁴, se opondo à ordem filiada do modelo de árvore e raiz.

Escrever aqui é, então, abrir as formas da realidade, aumentando o seu quantum de transversalidade (Passos, Kastrup, Escóssia, 2009, 110). De acordo com Suley Rolnik no texto *Cartografia sentimental*, o Cartografo é um verdadeiro antropófago, que vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado:

Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Aliás, “entender”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima - céus da transcendência -, nem embaixo - brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem²⁵.

Agora posso dizer, sem correr o risco de ser incompreendida, que a escrita é uma ideia política, que abre para outras perspectivas, na medida em que experimentamos, modificamos e somos modificados pelo mundo. Quanto maior a nossa capacidade de perceber, maiores serão as possibilidades do real. E neste

²⁴ A heterogênese seria algo como a produção do inusitado em nossas vidas, algo como nos desfazermos de um território existencial e criar outros simultaneamente. A heterogênese é um processo similar à noção de linhas de fuga, outra noção proposta por Deleuze e Guattari. Deleuze e Guattari. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vols. 1 e 5.

²⁵ <https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:sUmXGsG7wysJ:www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf+dupla+captura+for%C3%A7a+forma+deleuze&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESjHuhfw8ePOBjzO2TbXL7tFRx8YheKLQURXFqXy9EFNvX9dDgmhrpUHkI5J0CgRjVtal83kDIDI7aaLj1i6HIBaksQEef9JcwQpxO5fpVattSPJyVJ9z4RCTxllfMWMB5ifBMs&sig=AHIEtbSVb1eDA8PlnmQu1fxuIJhwEruw>

fazer, que é cartográfico, fica claro que tanto a noção de realidade, ou/e a noção de homem ou/e de sujeito são construídas, num processo que não tem por objetivo representar um objeto. Construir é a investigação de um processo de produção, de uma elaboração que se recusa em tomar uma ideia geral como uma ideia em si mesmo particular, ao invés disso, se detém, caso a caso, levantando pistas, que como num romance policial, descrevem, discutem e coletivizam a experiência do cartógrafo, ou do investigador.

A noção de cartografia como método está ligada a noção de rizoma de Deleuze e Guattari. Rizoma, nas palavras de Deleuze, em entrevista concedida ao jornal *Liberación*, publicada no dia 23 de outubro de 1980:

O que Guattari e eu chamamos rizoma é precisamente um caso de sistema aberto. Volto à questão: o que é filosofia? Porque a resposta a essa questão deveria ser muito simples. Todo mundo sabe que a filosofia se ocupa de conceitos. Um sistema é um conjunto de conceitos. Um sistema aberto é quando os conceitos são relacionados a circunstâncias e não mais a essências. Mas por um lado os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência²⁶.

Partindo da noção de conceitos ligados a circunstâncias, ligo a noção de cartografia como método, ao empirismo²⁷ de David Hume. O empirismo acredita na experiência como formadora de ideias, portanto como processo constitutivo da produção de conhecimento. Baseando-se nessa pista, Hume afirma que há dois tipos de conhecimento, as matérias de fato e a relação de ideias. Matérias de fato são aquelas percebidas imediatamente por nossos sentidos, seria a única forma verdadeira de conhecimento. A relação de ideias é uma inferência de uma ideia na outra; ao relacionar duas ideias, provenientes de uma experiência, concluímos

²⁶ Entrevista completa:

http://www.4shared.com/file/143777769/6e077d82/mil_platos_ao_formam_montanha.html

²⁷ Na filosofia, Empirismo é um movimento que acredita nas experiências como únicas (ou principais) formadoras das ideias, discordando, portanto, da noção de ideias inatas. O empirismo é descrito-caracterizado pelo conhecimento científico, a sabedoria é adquirida por percepções; pela origem das ideias por onde se percebe as coisas, independente de seus objetivos e significados; pela relação de causa-efeito por onde fixamos na mente o que é percebido atribuindo à percepção causas e efeitos; pela autonomia do sujeito que afirma a variação da consciência de acordo com cada momento; pela concepção da razão que não vê diferença entre o espírito e extensão, como propõe o Racionalismo e ainda pela matemática como linguagem que afirma a inexistência de hipóteses.

outra ideia. Trata-se de um conhecimento tautológico, que não acrescenta nada de novo a pesquisa, apenas enfatiza a relação de ideias existentes. É assim que Hume questiona a noção de causalidade, tão importante para a produção do conhecimento científico, defendendo que a relação causa e efeito, nunca pode ser entendida a priori, com o “puro” raciocínio, mas somente pela experiência. Deleuze o acompanha, deixando claro que não entende o empirismo como o objeto de um encontro, mas um aqui-agora, de onde saem inesgotáveis aqui’s e agora’s, sempre novos e diversamente distribuídos (Deleuze, 2006, 17). Para o empirista, os conceitos são as próprias coisas, em estado livre e selvagem, para além de qualquer predicado antropológico.

Eu faço, refaço e desfaço meus conceitos a partir de um horizonte móvel, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia (Deleuze, 2006, 17).

Esse processo de fazer e desfazer cartográfico envolve quatro gestos: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. Todos dizem respeito à atenção durante o “trabalho de campo”, que ao invés de chamarmos de “coleta de dados”, vamos denominar “produção de dados” da pesquisa. Na base da construção de conhecimento por meio do método cartográfico, há um tipo de funcionamento da atenção que foi descrito por Freud como atenção flutuante e por Bergson como reconhecimento atento (Passos, Kastrup, Escóssia, 2009, 32). Com relação a sua função, essa atenção tem menos a ver com a simples seleção de informações do que com a detecção e apreensão de signos e forças circulantes, material em princípio desconexo e fragmentado, de cenas e discursos. Trata-se, portanto, de uma atenção sem focalização, feito a atenção à espreita, descrita por Deleuze em *Abecedaire*, letras A, de animal.

Então, essa atenção pode assumir diferentes funcionamentos: focada e desfocada, seletiva ou flutuante, concentrado ou disperso, voluntária ou involuntária; e pode também assumir organizações e proporções distintas dependendo da configuração das diferentes **políticas cognitivas** em questão: seleção voluntária, flutuação involuntária, concentração desfocada, focalização dispersa. **Cognição** é o ato ou processo de conhecer, que envolve atenção, percepção, memória, raciocínio, juízo, imaginação, pensamento e linguagem, a palavra cognição vem dos escritos de

Platão em Fédon e Aristóteles em *Ética a Nicomano*. Existem duas formas opostas de tratar o problema da cognição: como representação ou como invenção, de si e do mundo. Seu estudo leva em consideração o plano coletivo e o plano dos afetos como base comum para a experiência. Numa política cognitiva realista, ou política recognitiva, o mundo fornece informações prontas para serem apreendidas. As políticas recognitivas se configuram em duas direções:

A primeira evidencia uma atitude realista que faz com que lidemos com o mundo como se ele pré-existisse. A segunda é a atitude individualista. Agimos como se tivéssemos um eu, como se fôssemos o centro, a fonte e o piloto do processo de conhecimento. (Kastrup, 2006, 14).

Já as políticas de invenção tomam o mundo como engendrado simultaneamente ao agente do conhecimento. É outro tipo de política, chamada construtivista, que exercita a problematização, e assume a afetação diante da novidade trazida pela experiência do presente. Suas práticas de conhecimento de mundo configuram regras, mas essas são tomadas como temporárias e passíveis de reinvenção (Kastrup, 2006, 13). Nesse trabalho vou assumir os processos da política de invenção ou construtivista e partir daí, posso dizer que a atenção do cartógrafo/pesquisador/investigador/repórter é ao mesmo tempo, flutuante, concentrada e aberta.

Entramos assim em outro ponto importante que é o processo de subjetivação. A noção de produção de subjetividade – proposta e explicitada por Deleuze e Guattari em vários de seus livros, entre eles, o *Anti-Édipo* – põe em questão a noção interiorizada de subjetividade, cujo domínio privado se opõe à dimensão objetiva da realidade, em que o eu e o mundo ficam cindidos como se não estivessem em relação, sujeito e objeto são lidos como identidades fixas. Deleuze e Guattari fazem uma dobra nessa noção interiorizada de subjetividade, e ao invés de trata-la como psiquismo, reflexo cognitivo do mundo objetivo, eles afirmam que a mesma se insere num campo de produção anterior à própria constituição do sujeito e do objeto como formas fixas. Cogito para um eu dissolvido, diz Deleuze em Diferença e repetição, rebatendo o cogito ergo sum de Descartes em Discurso do Método. O sujeito aqui se define por e como um movimento de desenvolver-se

a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. E esse sujeito, inconstante e involuntário, nada mais é do que um hábito da linguagem.

Uma vez explorada e explicitada a ideia de uma atenção sem focalização, sem “intenção”, volto para os gestos do processo cartográfico: rastrear, tocar, pousar e reconhecer atentamente. Lá no começo do trabalho digo que todo gesto é um agenciamento, que, em geral, agencia o corpo a um objeto ou/e a outros corpos (Gil, 2005). E explico que para criar outros acoplamentos e transformar o texto jornalístico, lanço mão de três gestos, de sequestrar, de ocupar e de subverter: o primeiro gesto - sequestrar o conjunto de normas da reportagem. Diz-se do repórter – "repórter põe o pé na lama". O segundo gesto - ocupar o lugar indicado pela norma – botar o pé na lama. O terceiro gesto - subverter a norma – botar o pé na lama e pintar o corpo para a guerra. Esses três gestos estão intrinsecamente ligados ao fazer do cartógrafo e são a continuidade dos gestos de rastrear, tocar, pousar e reconhecer atentamente.

De acordo com Kastrup (2009), o rastreio é um gesto de varredura do campo. A atenção que rastreia procura uma meta ou alvo móvel. Entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido, bem busca de pistas, de signos de processualidade, acompanhando as mudanças de posição, de aceleração, de velocidade, de ritmo desse objeto móvel. Ressalto, não se trata de buscar informações, é antes, de uma sintonia fina com o problema, uma atitude de concentração pelo problema e no problema. Essa atenção movente cria um estado de presença que tende a eliminar qualquer intermediação, acentuando o faro do cartógrafo/pesquisador, aproximando-o do objeto-processo. O repórter diz que “fareja” algo, seguindo uma “intuição”, “um palpite”.

Na sequência, vem o toque, ou o tato, uma modalidade sensorial da percepção háptica. O tato é o primeiro dos sentidos a se formar no corpo humano, os receptores que o constituem estão espalhados por toda a pele, e seu campo perceptivo equivale a uma zona de contato. A percepção háptica é formada por movimentos de exploração tátil-sinestésicos, que tem a finalidade de construir a partir de fragmentos sequenciais um conhecimento dos objetos. Deleuze distingue a percepção háptica da percepção ótica.

A percepção se caracteriza pela organização do campo em figura e fundo. A segregação autóctone faz com que a forma salte do fundo e instale uma hierarquia, uma profundidade de campo. Além do dualismo figura-fundo, faz parte da percepção ótica a organização cognitiva no dualismo sujeito-objeto, que configura, uma visão distanciada, característica da representação. O ótico não remete apenas ao domínio visual, mas este, em função de suas características, é aí dominante. Já a percepção háptica é uma visão próxima, em que não vigora a organização figura-fundo. Os componentes se conectam lado a lado, se localizando num mesmo plano, igualmente próximo. O olho tateia, explora, rastreia, o mesmo podendo ocorrer com o ouvido ou outro órgão. De todo modo, a distinção mais importante aqui é entre percepção háptica e percepção ótica, e não entre os diferentes sentidos, como a visão, a audição e o tato (Passos, Kastrup e Escóssia, 2009, 41).

O toque aqui ganha outra percepção, sendo regido por sensações diretas, por ações de forças invisíveis como pressão, estiramento, dilatação e contração. O repórter ocupa o lugar indicado pela norma, ocupa a rua, mergulha nas sensações da experiência. Quando Sagawa descreve a textura do corpo de Renée, seu cheiro, seu gosto, sua consistência, ele faz uma exploração assistemática do terreno-Renée e mostra que não é o seu movimento que explica a sensação, mas é a elasticidade da sua sensação que explica o seu movimento. Tudo caminha com movimentos aleatórios de passe e repasse, até que numa atitude de receptividade ativa, ele é tocado por algo. O toque é sentido como uma rápida sensação, um diminuto vislumbre que aciona em primeira mão, o processo de seleção. E então, ele pode escrever. E sua escrita também pode ser toque, um toque que pode levar tempo para acontecer, porque possui múltiplas entradas e não segue um caminho unidirecional para chegar a um fim determinado. O rigor do método de investigação, intenso pelo desejo de Sagawa por Renée, não se esquivava da imprevisibilidade do processo de produção do conhecimento.

O gesto de pouso realiza uma parada: o campo se fecha e um novo território é criado. Observador, observado e resultado da observação se reconfiguram. Cada um é outro. A atenção muda de intensidade. A pergunta que Sagawa responde com seu texto não é quem é Renée, mas sim, como ela acontece, trata-se de acompanhar um processo e não de representar um objeto. O trans-repórter ocupa os espaços quando a atenção muda de intensidade, indo além de um movimento de detenção. Mas a para então, apenas coloca o problema, cabe explicar como a

atenção funciona ao se deter? O que fazemos quando somos atraídos por algo que obriga o pouso da atenção e exige a reconfiguração do território da observação?

Bergson propõe a distinção entre reconhecimento automático e reconhecimento atento. O primeiro tem como base e objetivo a ação, reconhecer um objeto é servir-se dele. É como transitar num lugar conhecido sem prestar atenção no caminho percorrido, olhar, mas não ver. É impossível se submeter ao processo cartográfico se valendo dessa atenção, haja visto que o território aqui está plena construção. É aí que entra o segundo reconhecimento, que se caracteriza por reconduzir ao objeto a fim de sublinhar seus contornos singulares (Bergson, 1990, 78). Essas lembranças-imagens adquirem um papel preponderante aqui. Essa memória aguarda que uma fissura se manifeste por meio da perturbação do equilíbrio sensório-motor. Entre a impressão atual de um objeto e o movimento para fazer passar essas imagens, acontece uma exaltação da memória involuntária, uma atualização, que reconfigura tanto quem percebe e o que é percebido quanto à própria percepção. Não se trata do presente virar passado. Reconhecer aqui não é o rebatimento de uma imagem prévia, nem o encadeamento de percepções numa marcha linear. Memória e percepção trabalham em conjunto, na forma de circuitos. A memória não é a conservação de uma percepção, é o seu duplo. Da experiência com o objeto, se formam dois registros: imagem perceptiva e imagem mnésica virtual. A partir delas são traçados múltiplos circuitos de irradiação da atenção, sempre incompletos, que acionam circuitos, se afastando do presente rumo da imagem atual que progressivamente se transforma. O resultado é um reconhecimento sem modelo mnésico pré-existente. O objeto se constrói por meio do acionamento dos circuitos que a atenção percorre. A percepção se amplia atingindo algo virtualmente dado (Bergson, 1990, 84). Uma atenção à espreita (flutuante, concentrada e aberta) é ativada. O repórter bota o pé na lama e pinta o corpo para a guerra; acionar as máquinas que vão fazer implodir as regras da cognição convencional, as regras do Estado-Jornal.

3.1 Sujeito que escreve

Orfeu, não vive mais tua diva, não olhes para trás, nunca mais. Olha o nosso amor sedento aqui na tua frente, onde está o eternamente, vem para orgia. Não olhe para morta nesse meio dia, abandone a covardia, vem para orgia (As bacas cantam para Orfeu em O banquete, peça do Teatro Oficina).

Este trabalho seria desonesto se não mencionasse o olhar de Orfeu. No instante em que entendo Orfeu, esqueço o que compreendi e volto para a mesma questão, inúmeras e inúmeras vezes: Por que Orfeu olhou para trás? Buscava sentido? Como pode um músico buscar sentido, já que música não se compreende, se ouve?

O mito da “Descida aos Infernos” foi narrado na Antiguidade Clássica (século I a.C.) por dois poetas – Virgílio e Ovídio – nas *Geórgicas*, livro IV e nas *Metamorfoses*, livros X e XI, respectivamente. Linha por linha, o empenho de Orfeu é testemunhado/criado: a descida ao Inferno; a coragem de se colocar diante de Cérbero, guardião da porta do mundo dos mortos, a fim de encantá-lo com sua música e adormece-lo; a habilidade para convencer o desconfiado Carontes a confiar na possibilidade de um ser vivo atravessar o Rio Estige (que separa a vida da morte); e por fim, a audácia em convencer Hades de seu amor por Eurídice a ponto de lhe permitir sair com ela viva. Orfeu esteve onde nenhum homem jamais esteve, “dream the impossible dream²⁸”. Alcançou o inalcançável e então... olhou para trás. No fascínio por vislumbrar sua amada, instantaneamente a fez fenecer. Seu canto, então, se constitui nessas passagens entre as notas definidas e o grunhido.

Orfeu volta ao mundo dos vivos e segue numa fuga interminável desta perda incessante; carrega a culpa por salvar e perder sua amada. O que era desejo e expansão, agora o aprisiona. As Bacantes, seguidoras de Dionísio, se aproximam

²⁸ The Impossible Dream - canção composta por Joe Darion e Mitch Leigh em 1965 para o musical da Broadway “Man of La Mancha”, baseado no livro “Dom Quixote” de Miguel de Cervantes. Virou um grande sucesso na voz de Jack Jones e do pianista Roger Williams. Também foi interpretada por Elvis Presley, que a cantou em alguns shows ao vivo nos anos 70, não chegando a gravá-la em estúdio. A versão mais famosa foi a do show de 1972, em Nova York, lançada no disco ao vivo “Elvis as Recorded at Madison Square Garden”.

de Orfeu, tentam seduzi-lo, mas ele as rejeita, preferindo viver preso ao fantasma de Eurídice. Enfurecidas, as Bacas o atacam, frenéticas atiram dardos que de nada valem contra a música que ele toca. Elas, então, abafam sua música com gritos e conseguem atingi-lo. O matam e depois despedaçam seu corpo, jogando sua cabeça cortada no Rio Hebro. Por carregar tão temível fardo, olhar para trás e perder pela segunda vez Eurídice, Orfeu transforma o seu desejo em falta. E vou repetir: as bacantes cruelmente o destroçam, arrancam-lhe a cabeça. Leio as Bacas como o aspecto implacável, inelutável da realidade. São aquilo que dispensa qualquer mediação, que bastam em si. A realidade, assim como as Bacas, é cruel; elas são a expressão do apetite da vida.

Barthes compara o mito de Orfeu ao trabalho do escritor, cuja pulsão de “Querer-escrever” nasce de um fantasma de escritura, do desejo ardente de possuir, imortalizar o objeto ou o sujeito sobre o qual se escreve. O escritor está fadado à frustração por lançar o olhar sobre o amado, arriscando-se a perdê-lo para sempre. Barthes parte da noção de que escrever é um verbo intransitivo que pede um objeto/sujeito sobre o qual é possível desenvolver a escritura: um amor, um fantasma que é o disparador simbólico para a produção da escritura. Mas ao tentar retratar o “objeto” de seu desejo, impossível, então, de ser alcançado, o escritor insiste no plano fracassado de tentar representar, de perpetuar aqueles a quem ama por meio da escrita. **Para Barthes, escrever é tornar-se silencioso como um morto (1964, 9) e é através da escrita que a língua nasce e morre.**

É bom deixar claro que Barthes percebe a literatura como uma revolução permanente da linguagem que trabalha com três forças relacionadas a três conceitos gregos: Mathesis, Mimesis, Semiosis. Mathesis, a literatura se caracteriza por fazer girar todos os saberes, é enciclopédica, abriga todos os conhecimentos. Por isso, todas as ciências estão presentes no “monumento” literário. A mimesis, a segunda força da literatura no discurso barthesiano, é a representação do real, demonstrável, impossível. A busca do real pela linguagem, a relação entre as palavras e as coisas (Foucault, 1999), constituem a literatura, categoricamente realista, a literatura é o próprio fulgor do real (Barthes, 1985, 18). Sempre tem o real por objeto do desejo (Barthes, 1985, 23); deseja, portanto, o impossível, porque o real escapa, foge à literatura ou a qualquer forma de

apreensão. O real tal qual Eurídice se esquivava ao toque. E por fim, a terceira força da qual a literatura é composta seria a semiosis, a literatura joga com os signos em vez de destruí-los, por isso ele diz que no ato de escrever a língua nasce e morre (Barthes, 1985, 28).

Feitos esses esclarecimentos, volto ao mundo subterrâneo, o momento em Hades dita a lei, (lança os dados) do não olhar para trás como condição para que Eurídice possa sair do inferno viva com Orfeu. Quem poderia cumprir essa condição, quem não olharia para trás? Poderia Orfeu não refletir sobre essa experiência individual e trágica? Poderia ele não ter medo de perder Eurídice, justo no instante em que imagina tê-la alcançado?

Barthes está certo: escrever só é plenamente escrever quando há renúncia à metalinguagem; não se pode, portanto, dizer o Querer-Escriver senão na língua do Escrever: “Dizer que se quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escritura; portanto, somente as obras literárias dão testemunho do Querer-escrever – e não os discursos científicos” (Barthes, 2005, 17).

Como representar Eurídice, se no instante em que falo Eurídice, Eurídice já está morta, e no instante em que falo Eurídice-morta, Eurídice está em decomposição. E justo de sua morte renascem outras e tantas Eurídices, que eu, que não sou Orfeu, posso dizê-la. E posso dizê-la a partir do meu encontro com a escrita de Ovídio, de Virgílio, Eurípedes, Barthes, Blanchot. Não há como tocar Eurídice, seria uma ideia inadequada imaginar que a felicidade de Orfeu está depositada na sua necessidade de possuir Eurídice com exclusividade. Um movimento contrário àquele que Orfeu fez ao descer aos infernos. Lá ele toca-canta para Cérbero, Carontes, Hades e Persefone. Ele faz música, não em busca de sentido, mas para ser ouvido, para afirmar o seu desejo de escrever. É nessa hora que seu canto testemunha Eurídice, que ele permite que ela exista nele, que modifique sua fala, seu gesto; é se contaminando de Eurídice e não a representando que Orfeu contagia a todos. Não a toca, mas a invoca.

Para seguir montado no desejo, não há como o escritor se identificar somente com Orfeu. Isso seria permanecer na **primeira noite**, na reação. E por que se identificar com Orfeu se aquele que escreve pode se identificar com as Bacas?

Abrir mão de quem é por alguns instantes, buscar no corpo o que o faz mover, matar Orfeu e experimentar uma corporalidade expressiva, abrir mão da palavra burguesa, que representa. Nenhuma palavra morta é capaz da crueldade de deixar Eurídice ir e matar Orfeu. Só a palavra viva, capaz não de representar, mas de matar, pode fazê-los. Essa crueldade está profundamente ligada à alegria e à afirmação da existência. A questão que Orfeu-Euridice-Bacas traz é: como me coloco a disposição para ser movido pelo outro?

Orfeu desceu ao Inferno, se embrenhou na noite. O vazio agora é uma presença que vem ao seu encontro. O amago da noite se aproxima, e quando a noite cai, os dados são lançados. É quando Hades diz: você pode deixar o inferno com Eurídice, desde que não olhe para trás. Nietzsche (Deleuze, 2001) explica que esse lance de dados acontece em dois tabuleiros distintos, a terra e o céu. A terra onde os dados são lançados e o céu onde caem os dados. Esses dois tabuleiros são dois mundos, duas horas de um mesmo mundo: meia-noite e meio-dia, a hora em que os dados são lançados e a hora em que os dados caem, respectivamente. Esses dois tabuleiros, diz Nietzsche, são os dois tempos do jogador ou do artista: “Abandonarmos-nos temporariamente à vida, para em seguida fixar nela, temporariamente os nossos olhares” (Deleuze, 2001, 41).

Os dados são lançados uma só vez. Não são vários lances que por conta de seu número, poderiam reproduzir a mesma combinação. Há um risco, onde toda a vida ferve em caos, onde fragmentos dançam na instabilidade, caos de dados que se chocam e se lançam. Os dados, ao serem lançados uma única vez, afirmam o acaso. A combinação que formam ao cair afirma a necessidade. O lance dos dados afirma o devir e afirma o ser do devir. A necessidade afirma-se no acaso, o ser se afirma no devir, o uno no múltiplo. As coisas preferem dançar com os pés do acaso. Só existe uma combinação do acaso, uma única maneira de combinar todos os membros do acaso. Pode-se trabalhar com probabilidades crescentes, decrescentes, mas um único número do acaso, um único número fatal, que reúne todos os fragmentos do acaso, como o meio-dia reúne todos os membros espasmos da meia-noite.

3.2 Dados lançados

Stalker lança pedras que guiarão seus próximos passos. No filme de Andrei Tarkovsky, Stalker lança os dados. É uma produção de 1979, cuja maior parte das filmagens aconteceu na Estônia, então União Soviética, região que havia sofrido um acidente radioativo anos antes. O termo “Stalker” vem do inglês e em tradução livre refere-se ao espreitador, aquele que se esgueira. Stalker é o nome do personagem que tem a habilidade de se embrenhar nas ruínas do que havia sido uma cidade, a Zona, e de encontrar o Quarto, espaço ao qual é atribuída a capacidade de ler e realizar o desejo daquele que nele entrar. A cena em questão: Para saber que direção seguir, Stalker joga uma pedra embrulhada num lenço, atira-a aleatoriamente e segue. E assim ele consegue levar o Professor e o Escritor ao Quarto. O próprio Stalker quer entrar nesse quarto a fim de curar sua filha. Stalker não entra no Quarto, e ao final do filme, percebemos que a doença da filha era o poder de mover os objetos sem neles tocar, sem deles se apoderar. Tanto Tarkovsky quanto os três atores principais, além de outras pessoas envolvidas na produção, morreram poucos anos depois, em razão de tumores, presumivelmente desenvolvidos diante da exposição às instalações que haviam sofrido radiação. O risco. É essencial o risco, o risco de entregar-se ao não essencial. Afirmar é um risco, sair da reação e se embrenhar da ação é um risco. O risco de experimentar as palavras-ruínas de um país de nome não revelado, onde se devém, mas não se sabe exatamente o que. É na relação, na medida em que se caminha na Zona, em que se busca aleatoriamente a direção, que esse devir se constitui sem se constituir, nos constitui, sem nos definir. E relação, quando se trata da escrita, é o momento em que a escrita acontece, o exato instante em que o escritor desenvolve o texto. Livre das experiências que a ensejaram, impregnado das marcas que elas trouxeram, a palavra é construída tal qual um gesto, sem intermediação. É preciso ouvir o corpo para seguir, construir o próximo movimento. É o instante em que os dados são lançados. E como colocado acima, os dados só podem ser lançados à meia-noite. Blanchot, em sua leitura *O olhar de Orfeu*, adverte: é preciso desvencilhar-se da primeira noite. A primeira noite é a prova da impossibilidade, experiência própria da noite, onde tudo desaparece, onde se avizinha a ausência, o

silêncio, o repouso, o apagamento: aquele que dorme, não o sabe, aquele que morre vai ao encontro de um morrer verdadeiro, a palavra se cumpre na profundidade silenciosa que garante o sentido. Porque a primeira noite é ainda reação. Orfeu olha para trás, Euridice morre.

Paradoxalmente, quando tudo desaparece, tudo apareceu. É a segunda noite, o aparecimento de “tudo desapareceu”, diz Blanchot. Relaciono a outra noite a que se refere Blanchot àquele instante em que diante da morte, do cruel, do real, nos recordamos dos detalhes, daquilo que normalmente não perceberíamos. Barthes diz que qualquer um que tenha perdido um ente querido se lembra terrivelmente da estação: a luz, as flores, a estação, os odores, a concordância ou o contraste do luto com a estação. Quando entramos na outra noite, nossa relação com o mundo fica mais incisiva, material, como a descrição que Barthes faz dos haicais com as estações do ano, a pregnância da estação:

No haicai, há sempre alguma coisa que nos diz nossa situação com relação ao ano, ao céu, ao frio, a luz: 17 sílabas, mas nunca estamos separados do cosmos sob sua forma imediata: o Oikos, a atmosfera, o ponto do curso da terra em torno do sol. Sentimos sempre a estação: ao mesmo tempo como um eflúvio e como um sinal (Barthes, 2005, 71).

Na outra noite, ficamos prenhes do mundo; num outro estado de relação, que envolve o desaparego, percebemos que o mundo floresce e morre, é anterior a nossa existência, não há como capturar a vida, mas há como deixar ela nos atravessar: deixar difundir a sensação das estações. Agora, aqui, podemos trocar a palavra relação, que sempre implica num sujeito e num objeto, um dentro e um fora, para agenciamento. Grávidos, podemos agenciar para fazer aquilo que a linguagem não ode fazer, invocar as forças que constituem a coisa. Entrar em relação com o tempo-que-faz não trata do tempo-duração, mas sim de uma relação ativa do sujeito com o presente.

Assim, **a outra noite** é o que se pressente quando os sonhos substituem o sono, quando os mortos passam ao fundo da noite, quando o fundo da noite aparece naqueles que desaparecem (Blanchot, 2011, 177). É nela que o invisível é o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver. Diferente da primeira noite, na qual se pode entrar, onde se repousa pelo sono e pela morte, onde se atinge o

esquecimento; a outra noite não acolhe, é a morte que não se encontra, o esquecimento que não se esquece, é a noite sem verdade, sem sossego, é a lembrança sem repouso, porque o esquecimento é a profundidade de sua lembrança.

Cumprir viver no dia e trabalhar para o dia. Dizer sim a tudo o que é sim (afirmação Dionisíaca) e não sim a tudo o que é não (o burro de Zarathustra). Porque dizer sim a tudo o que é não, é permanecer a serviço do poder de negar e permanecer a serviço do demônio que carrega os fardos. É a servidão. Como já disse acima, corpo para Espinosa é um complexo constituído por uma diversidade e pluralidade de corpúsculos duros, moles, fluidos relacionados entre si pela harmonia e equilíbrio de suas proporções de movimento e repouso. Esse equilíbrio é obtido por mudanças internas contínuas e relações externas contínuas, um sistema de ações e reações centrípeto e centrífugo. Um corpo é a variação entre movimento e repouso, constituída pela relação externa com outros corpos e pela capacidade de afetar e ser afetado (afecções). Para Espinosa todo corpo está determinado a existir, desejar, pensar. Nosso ser é definido pela intensidade maior ou menor da força de existir, opera como causa de nossos apetites e desejos. A servidão, nesse contexto, seria deixar-se habitar pela exterioridade, deixar-se governar por elas, ficar a mercê das paixões, permanecer na reação. É levar o apetite-desejo à forma-limite, a carência insaciável que busca a satisfação somente fora de si, num outro que só existe na imaginação. A servidão empurra os corpos para a diminuição de sua potência de existir, é um encontro triste.

O burro diz: pensar é tomar uma coisa a sério, assumir, carregar o seu peso. As Bacas de Dionísio dizem: pensar é a afirmação em toda a sua potência (Deleuze, 2001, 276-277). O sim Dionisíaco é aquele-que-sabe-dizer-não, é a afirmação pura. As Bacas destroçam Orfeu, arrancam-lhe cabeça e membros. Elas afirmam e afirmar é criar, não carregar o fardo, não suportar. Blanchot afirma: cumprir viver no dia e trabalhar para o dia. E trabalhar para o dia é encontrar no final do dia a noite, é fazer da noite, obra do dia, é construir a toca, fazer da noite um trabalho, uma morada, é viver a possibilidade de se perder, perder a palavra, o corpo, o sentido, é abrir na **primeira noite** a **outra noite**. A outra noite nos impele para a ação e para a relação. Porque existe sempre um momento na noite, em que o

animal deve ouvir o outro animal, sussurro imperceptível, ruído que mal se distingue do silêncio. A coisa assombrosa que o animal pressente vindo eternamente ao seu encontro – num trabalho de sondagem, de aterro, de início intermitente, mas que uma vez iniciado, afirmado, não cessa nunca mais – não é outra coisa, senão ele próprio. E se fosse possível encontrar-se em sua presença, o que encontraria seria sua própria ausência, ele mesmo transformado no outro, que não reconheceria, jamais encontraria. Porque a outra noite é sempre o outro e aquele que a ouve tornam-se outro.

3.3 Conatus ou a afirmação do ser

No primeiro capítulo deste trabalho, expomos a história de Sagawa numa tentativa de radicalizar o conceito de antropofagia, e também a fim de isolar o exato instante em que Sagawa deixou-se atravessar pelo desejo, se tornando o próprio. Esse instante em que ele não levou em consideração as amarras da causa e consequência muito nos interessou para pensar o processo de escrita. Porque essa pesquisa tenta agenciar a escrita como uma afirmação. Vamos invocar um acontecimento do verão chinês de 1989 para nos fazer acompanhar nessa noção. No dia 04 de junho de 1989, a Praça da Paz Celestial em Pequim foi palco de uma série de protestos em prol da democratização do país. Cidadãos desconhecidos e estudantes enfrentaram tanques de guerra e armas semiautomáticas, a praça gritava em chamas e conflitos. A ONU contabilizou a morte de 2.600 pessoas na ocasião. No dia seguinte aos protestos, 59 tanques invadem a praça, o governo Chinês oficializava a contenção violenta dos protestos. Foi então que aconteceu. A afirmação. Um homem, apelidado posteriormente de The tank man, carregando sacolas de compras, se colocou diante da fileira de tanques. Muitos que haviam participado dos protestos na noite anterior, devido a grande quantidade de mortos, deram declarações a canais de televisão de que não tinham dúvida de que esse homem iria morrer a qualquer momento. Por alguns minutos, a fileira de tanques deligou seus motores. O homem escala um dos tanques e parece conversar com alguém, depois desce. Os tanques voltam a ligar os motores, mais uma vez, ele se coloca na frente. Então, quatro homens se aproximam e o afastam do local. Ninguém sabe quem é esse homem, ou qual foi o seu destino. Mas a sua aparição

a todos. Atualmente, quando compramos uma bugiganga eletroeletrônica, ou quando compramos um calçado, está escrito: made in China. E sabemos que o país vive do trabalho escravo de milhões de jovens. Cruzar esses dois acontecimentos, o crescimento da China com os acontecimentos de 1989, nos enche de tristeza. Um gesto forte como o do the tank man e o trabalho escravo. É fácil deixar um acontecimento anular o outro. Mas aquele gesto tem a força de uma afirmação. Não é preciso dizer que o muro de Berlim ruiu logo após aquele protesto e nem preciso citar os acontecimentos de 2011 que encheram o mundo de desejo de lutar. Não. Só é preciso afirmar a força do gesto do homem que em meio a tantas mortes, colocou seu corpo diante de uma fileira de 59 tanques de guerra e os parou. Por alguns segundos, minutos. Esta é a força da afirmação que essa pesquisa busca. Não se trata de arquitetar planos, de causa e consequência. Trata-se de afirmar, dar corpo a um desejo, de empunhar as armas da luta, sacar o arco e a flecha. A outra noite é ação, afirmação.

Dito isso, volto à primeira noite, a primeira noite é reação; nos dizeres de Espinosa, é servidão. A outra noite é a ação, afirmação que não suprime o conceito de ser, mas propõe uma nova concepção: a afirmação é ser. O ser não é objeto da afirmação e nem carrega a afirmação. Tampouco a afirmação é o poder do ser. O ser é apenas a afirmação em toda a sua potência. Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, seu movimento é a potencia pela qual a noite se abre. Essa é a sua força, o encantamento que abre as portas do Inferno e permite que ele caminhe naquele território novo, desconhecido. A força de Orfeu consiste em perseverar no ser ou na existência. Esse é um conceito-chave na teoria dos afetos de Espinosa, que ele nomeia de conatus: No interior de cada singularidade existente, há um principio ativo que impulsiona à afirmação na existência. Nas palavras de Espinosa: “... cada coisa esforça-se, enquanto está em si, por perseverar no seu ser” (*Ética*, Parte III, Proposição IV).

Embora o conatus trate de cada coisa de maneira singular, não pode ser experimentado como uma espécie de sujeito de si, expressão da interioridade de cada coisa. A potência de cada coisa singular, afirma-se diante de outras coisas singulares, constituindo relação com as mesmas, de forma que as demais potências não se aniquilem. Perseverar no ser é adotar estratégias de composição

de forças. Para Espinosa, os afetos se constituem diante de três afetos primários: alegria, tristeza e desejo. Vou me deter sobre o desejo: desejo é o esforço feito por determinada coisa para perseverar no ser. Orfeu desce ao Inferno, Sagawa devora René, as bacas destroçam Orfeu. Perseverar no ser.

Espinosa, quando escreveu *Ética*, conversava com conceitos muito velhos e inadequados. Ele fazia uma travessia. Segundo Deleuze é possível ler três éticas em *Ética*. Primeira: fluxo contínuo de definições, proposições, demonstrações, corolários em que se reconhece um extraordinário desenvolvimento do conceito. Segunda: surgem os incidentes sob o nome de escólios, descontínuos, autônomos, remetendo-se uns aos outros, operando com violência, constituindo uma cadeia vulcânica quebrada, todas as paixões murmurando, numa guerra das alegrias contra as tristezas. Terceira: Espinoza faz a travessia do conceito para o afeto. Se antes nos falava do ponto de vista do conceito, agora nos fala por perceptos puros, intuitivos e diretos (Deleuze, 2006, 204).

E Deleuze adianta a ressalva a suas observações afirmando que é possível dizer que as demonstrações continuam nessa terceira ética, no *Livro Cinco*. Mas com certeza ela já não se dá da mesma maneira: “A via demonstrativa toma agora atalhos fulgurantes, opera por elipses, subentendidos e contrações, procede por relâmpagos penetrantes, dilacerantes” (Deleuze, 2006, 204).

E ele arremata: não é o rio, como a primeira ética, nem o subterrâneo como a segunda. Mas é o fogo. Partindo de Deleuze é possível afirmar que a luta de Espinoza então, se dava também em termos de vocabulário. Entendo ser essa a razão que o fez, no Escólio da Preposição IX, da Parte III, separar as expressões de conatus entre mente e corpo: Quando o esforço de perseverar se encontra na mente, chama-se vontade, quando se manifesta no corpo, recebe o nome de apetite. E o desejo, ainda segundo esse Escólio, seria o apetite de que se tem consciência. Os escólios, na estrutura de *Ética*, segundo o professor de Direito Constitucional Francisco Guimaraens, são o campo de batalha no qual se luta, inclusive pelos termos mais comuns, usados pela tradição, atribuindo uma percepção nova ao seu sentido (Guimaraens, 2011, 105).

Ainda segundo o professor Guimaraens, os termos apetite, vontade e desejo, significam coisas distintas, também era assim no século XVII. Vontade seria uma faculdade da mente, associada à racionalidade, que aponta o controle dos afetos. O apetite designa as necessidades físicas, e o desejo é o impulso que deve ser orientado pelo que se julga ser o bem. Espinosa acolhe os três termos sob o termo *conatus*, preservando as diferenças, a fim de evidenciar todos os esforços, apetites e volições do homem em perseverar na existência.

Quer o homem esteja ou não consciente do seu apetite, o apetite continua, entretanto, único e idêntico. Por isso, para não parecer que se incorria numa tautologia, não quis explicar o desejo pelo apetite, mas procurei dar-lhes uma definição que abrangesse todos os esforços da natureza humana que designamos pelos nomes de apetite, vontade, desejo ou impulso (*Ética*, Parte III, Definição I).

É importante ressaltar três pontos sobre o desejo. Primeiro: O esforço por perseverar na existência (desejo) não depende de qualquer expressão da consciência, como vimos na afirmação do próprio Espinosa (acima). Segundo: Esse desejo é um esforço permanente, que não pede um sujeito intencional para afirmá-lo. Terceiro: Desejo não é desejo de algo, ele existe antes mesmo da fixação de um objeto a ser desejado. Desejo não é falta, não envolve qualquer negatividade porque é por meio dele que se constituem os objetos a serem desejados. Ainda seguindo as pistas de Espinosa, é possível comprovar essa concepção de desejo quando tratamos da noção de juízo:

Não é por julgarmos uma coisa boa que nos esforçamos por ela, que a queremos, que a apetecemos, que a desejamos, mas, ao contrário, é por nos esforçarmos por ela, por querê-la, por apetecê-la, por deseja-la, que a julgamos boa (*Ética*, Parte III, Preposição IX, Escólio).

3.4 Fantasma

Desejo não é falta. Como já adiantamos no início do trabalho, assentados em Deleuze (2010), o desejo sustenta as realidades, que por sua vez se fundamentam nas singularidades. O desejo é então e também, produtor de realidades. Esse

desejo tem estreita proximidade com a noção de fantasma. Partindo da uma compreensão mais comumente compartilhada, fantasma é uma aparição que vive entre o real e o imaginário, num Limbo, região que de acordo com o catolicismo, se localiza entre o Céu e o Inferno, onde as almas de crianças que não foram batizadas e as dos pagãos virtuosos encontram-se. Fantasmas pertencem ao imaginário; são impalpáveis reflexos, vultos que atravessam paredes.

O dicionário diz que fantasma é uma imagem ilusória, uma falsa aparência, medonha, apavorante, que pode ser alguém que morreu e reaparece, mas também pode ser objeto ou som ligado a essa pessoa morta. Fantasmas são frutos da imaginação, só existem na fantasia de quem os vê, são simulacros.

Rezam as histórias que o fantasma nasce de um desejo. O pintor que deseja desenhar na alma a imagem das coisas, o escritor que busca palavras para o indizível, Orfeu que desce ao inferno para encontrar e novamente perder Eurídice, Dante que passa a vida assombrado por Beatriz, sua amada inapreensível. Esses artistas produzem fantasias e seus desejos são fantasmas (Agamben, 2007, 133).

Temendo o amante aqui perder-se a sua amada/Cobiçoso de a ver, lhe volve os olhos: De repente lha roubam. Corre, estende as mãos, quer abraçar, ser abraçado/ E o mísero somente o vento abraça./Ela morre outra vez, mas não se queixa,/ Não se queixa do esposo; e poderia senão de ser querida lamentar-se?/Diz-lhe o supremo adeus, já mal ouvido;/ E recai a infeliz na sombra eterna (Ovídio, 2006, 156).

É o fantasma inapreensível de Eurídice quem instaura um mundo que não é o exterior e nem o interior, ele é uma alucinação que nasce da impossibilidade de se conviver com o fato de que a pessoa amada, Eurídice, deixou de existir. Pronto, está aberto o espaço à existência do irreal e é ali que Orfeu pode entrar em relação com Eurídice, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar. É no instante em que a perde, que Orfeu se apropria dela. Eurídice, então, não é nem apreendida e nem perdida, mas é as duas coisas ao mesmo tempo.

O fantasma abole os confins entre subjetivo e objetivo, corpóreo e incorpóreo, desejo e seu objeto. Seria o fantasma, então, o próprio desejo? Para Lacan, o fantasma situa-se sob o signo do desejo, e é ele quem torna o prazer próprio do

desejo (Agamben, 2007, 134). Fantasma é aquilo que ronda, assombra, persegue. Segundo Barthes (1985), o fantasma é o desejo que sempre volta, ronda o escritor tentando se cristalizar, um projeto geralmente fadado a sua impossibilidade, mas disparador da escrita. A escrita entendida como o movimento de reencontro com aqueles que amamos; insistência, resistência que nos assombra. Já Deleuze entende o fantasma não como uma ação ou como paixão, mas como o resultado de uma ação e de uma paixão, como puro acontecimento; nem ativos nem passivos, nem internos nem externos, nem imaginários nem reais: fantasmas têm realmente a impassibilidade e a idealidade do acontecimento (Deleuze, 2007, 218).

Em reportagem, o fantasma estaria na expressão americana “I have a hunch”: o repórter diz que “fareja” algo, seguindo uma “intuição”, “um palpite”. Esse palpite que o persegue, tal qual o fantasma, não está presente nem ausente, nem morto nem vivo, nem fora, nem dentro, se situa ou é a própria brecha entre o palpável e o impalpável, entre ele (o repórter), e o outro. O fantasma aqui é a fenda entre Orfeu e Eurídice, entre Sagawa e Renée, entre o repórter e sua relação física com a atualidade, o outro, a realidade. Todos se encontram na fronteira, no limiar dos acontecimentos.

3.5 Princípio de Realidade

Relacionar a escrita com a cartografia, como método de pesquisa-intervenção, agencia um determinado tipo de experiência que acompanha processos mais do que representa estados de coisas; intervém na realidade mais do que a interpreta; monta dispositivos mais do que distribui a eles qualquer natureza; dissolve o ponto de vista dos observadores mais do que centraliza o conhecimento numa perspectiva identitária e pessoal. Esse processo de intervenção passa primeiramente por uma relação física com a atualidade. Então, temos dois pontos, que num primeiro olhar parecem opostos: a crítica ao representacionismo e a relação com a realidade. Uma escrita que não representa, mas cujo processo está constitutivamente ligado ao real.

No representacionismo a objetividade é privilegiada e a subjetividade é descartada por comprometer a exatidão científica. O conhecimento é o resultado de um processamento de dados, fenômeno baseado em representações mentais que fazemos do mundo. O mundo é um objeto a ser explorado pelo homem em busca de benefícios e cada um de nós é separado deste mundo, e, conseqüentemente das outras pessoas. Está criada a separação sujeito-objeto, que garante que o mundo exista independente de nossa experiência. Maturana e Varela, no livro *A árvore do conhecimento*, apresentam outra perspectiva, que pode ser resumida em três frases dos próprios autores: (1) todo ato de conhecer faz surgir o mundo. (2) Todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer. (3) Tudo o que é dito, é dito por alguém. Eis a tese central do trabalho de Maturana e Varela: vivemos no mundo, e por isso, fazemos parte dele. Vivemos com outros seres vivos e compartilhamos com eles o processo vital. Construimos o mundo em que vivemos durante as nossas vidas e este mundo também nos constrói ao longo dessa viagem em comum.

Do mesmo modo, as águas de um rio abrem seu trajeto por entre acidentes e irregularidades do terreno, e simultaneamente, ajudam a moldar o itinerário. Nem a correnteza, nem a geografia das margens determinam isoladamente o curso fluvial. As coisas se determinam e se constroem umas as outras. Não há um ponto de origem, o que pensávamos ser repetição sempre foi diferença, e o que julgávamos monotonia, nunca deixou de ser criação (Maturana e Varela, 2010, 10,11). Ou seja, construimos o mundo ao mesmo tempo em que somos construídos por ele. Fazem parte desse processo constitutivo o outro, a linguagem, a comunicação. Este modo organizacional de produzir continuamente a si próprio na medida em que produzimos o meio ou a realidade, foi denominado autopoiesis. Maturana e Varela chegaram nesse conceito utilizando dois vocábulos gregos: auto-por si e poiesis-produção. Por meio de pesquisas empíricas, eles provaram a autoprodução dos vivos a partir da reprodução celular, em outras palavras, a capacidade dos seres vivos de se autoproduzirem constantemente, se autorregulando, e mantendo sempre interações com o meio. O conceito de autopoiesis por sua força e complexidade passou a ser aplicado de forma ampliada para o entendimento do funcionamento geral dos seres vivos e alguns

pesquisadores usam-no para entender sistemas sociais e a linguagem. Houve ainda um desdobramento dessa noção na continuidade das pesquisas de Varela: a Teoria da enação, publicada no livro *Mente incorporada* (2003). O termo incorporar empresta outra qualidade à cognição, relacionando-a a um tipo de experiência que envolve um corpo com determinadas capacidades sensório-motoras. Já o termo ação reforça a necessidade de se tomar a percepção e a ação como inseparáveis da cognição vivida, explorando as possibilidades de acolher a experiência de vida e suas potencialidades de transformação.

Essa teoria chacoalha o termo cognição; o processo de conhecer não se limita à representação de um mundo dado e de um observador desincorporado, mas se afirma como uma ação incorporada, ou enação. As formulações básicas da teoria da enação são: (1) a percepção é uma ação perceptivamente orientada; (2) e as estruturas cognitivas emergem de padrões sensório-motores que possibilitam que a ação seja perceptivamente orientada. Assim, perceber não é algo que ocorre dentro de uma mente ou de um cérebro, mas é uma atividade que envolve o corpo de um agente envolvido em situações locais²⁹.

Diante desta perspectiva, cai a suposta contradição: escrita que não se presta a representar, mas que está ligada à realidade. Escrever é incorporar um estado de presença que afirma uma percepção ativa. A linguagem não pode mais ser vista como um veículo de mensagens-e-salvação. Ela é criação de mundos, agenciadora da transcrição para novos mundos. O problema ao escrever não é mais distinguir falso-ou-verdadeiro, tampouco teórico-ou-empírico, mas sim perceber o vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O escritor participa, embarca na constituição de territórios existenciais, constitui realidade. Ele não teme o movimento, ao invés disso, deixa seu corpo vibrar todas as frequências possíveis, cria posições a partir de sons, canais de passagem, ouve os gritos das bacantes, da existencialização. E então, ele aceita a vida, se entrega ao real e de corpo e língua afirma-o (Rolnik, 2005).

²⁹ Não me estendo muito na Teoria da Enação por ser uma ideia nova demais para mim. Descrevo o básico a partir de um encontro que tive com a pesquisadora Laura Pozzana da UFRJ, em grupo de estudo de Movimento Autêntico, e também a partir do texto disponível em: http://www.fau.ufrj.br/prologar/arq_pdf/diversos/corpo_presente_nutau2004_par.pdf

Quem tem ponto de vista é o corpo e na medida em que escreve ativamente, assumindo esta perspectiva, o escritor constitui este real e na medida em que vive o real, percebendo-o ativamente, incorpora-o à escrita, é constituído por ela. Evidentemente, quando se fala de uma escrita jornalística, imediatamente se supõe um texto preso a uma realidade fixa, e exterior a ele. O jornalismo reivindica um acesso privilegiado à realidade. Na tentativa de enquadrar-se aos pressupostos tradicionais do conhecimento científico e a um ideal de inteligibilidade – que envolve a objetividade, a rigorosidade na apuração dos fatos, a neutralidade ao emitir uma opinião – tenta nos fazer crer que se trata da experiência mais radical da literatura sobre o real. Até experimentos menos rígidos, do ponto de vista da objetividade, como o Jornalismo Literário e o New Journalism, nunca abriram mão do real. Nesse sentido, o texto jornalístico partilha uma raiz comum com o realismo histórico, que embalado pelo otimismo cientificista do século XIX, acreditava poder apreender a realidade, a coisa em si, e assim intensificava a distancia entre observador e objeto.

Ainda travado neste modo de funcionar do jornalismo, temos a experiência da reportagem, um território privilegiado por se constituir a partir da relação ou agenciamento de forças, entre pelo menos duas pessoas (o agenciamento não se encerra com duas pessoas, se estende para incluir o lugar, a temperatura, os sons, etc). O repórter quando põe o “pé na lama”, quando vai para a rua, intervém na realidade e é “intervido” por ela, quem tem ponto de vista é o corpo, de nada adianta tentar entender sem a entrega, é preciso incorporar a experiência.

4. Linguagem e corpo

A palavra não representa, a palavra é; e é realidade, corpo. A palavra influencia o aspecto de formação das coisas, num nascimento de coisas ainda por vir. E este parto, esta brecha mesmo aberta, precisava ser forçada, corroída, e essa passagem somente aquele-que-escreve pode fazer. Nascer é um fermento, sem começo nem fim. A vagina da realidade abraça em repulsa fazendo aquele-que-escreve sentir toda a dor de ter o corpo delimitado no mesmo instante em que os pulmões são violados pelo ar, suspendendo-o no abismo, deixando-o a deriva, errante, sem lar.

Nascer é uma intensidade, não é acontecimento ordenado no tempo, disposto a conta-gotas, ou em fila. Não há antecedentes e nem consequências a se agrupar apertadamente, sem espaço para lacunas. Nascer não implica necessariamente em continuidade e sucessão, não trata de filiação, mas de aliança, da relação de um corpo experimental que deseja e não deseja inevitavelmente nascer com outro corpo, numa espera desejante e repugnada. Nascer é o aterrorizante instante em que aquele-que-escreve penetra e é penetrado.

Nascer pode conduzir à morte, é um acontecimento que não tem lugar no tempo, nascer é sempre tarde mais, é a perda do nome próprio, é quando todo o tempo já foi distribuído, dividido, desmontado. Nascer acontece nos braços laterais do tempo, no trem dos eventos do tempo de dois trilhos, nascer é corroer as duas margens e ganhar velocidade no meio (Pelbart, 2007, 94).

A infância não é uma etapa cronológica, é uma condição da experiência humana. É na infância que o homem aprende a falar, que aprende a pensar o impensável, a expressar o inefável. E esta incapacidade de fazer e transmitir experiências, talvez, seja um dos poucos dados certos de que o homem disponha sobre si mesmo (Agamben, 2005, 21).

Assim, é com crueldade que estes agenciamentos se coagulam, a mais terrível e necessária crueldade que as coisas podem exercer sobre nós: a crueldade do real, da expressão que desafia os limites das possibilidades representativas. Tomemos por território comum a afirmação de Agamben: nem a morte e nem a linguagem

pertencem originariamente ao homem (Agamben, 2006, 10). O homem não nasce um ser falante, ele constitui-se como sujeito na linguagem e através dela, o que aponta para uma in-fância, um lugar anterior à palavra. Barthes diz que é a dor que funda a linguagem: a criança faz um carretel, que lança e retoma, simulando a partida e a volta da mãe; está criando o paradigma. Um pequeno instante separa o tempo em que a criança acredita que a mãe está ausente e aquele em que a acredita morta. A criança manipula a ausência para retardar o instante em que a mãe poderia oscilar secamente da ausência à morte (Barthes, 1984, 29-30). Poderíamos dizer a partir disso, que a linguagem nasce da ausência, mas é preferível a perspectiva de que a linguagem nasce do desejo.

Na filosofia ocidental, o homem é um ser para o fim e para a linguagem. Assentado na experiência cristã, o homem é remetido sem parar à morte através de Cristo, ou seja, através do verbo (Agamben, 2006, 10). A palavra cria o corpo na infância, que agora pertence à linguagem. A infância produz a descontinuidade entre natureza e cultura. Se ao nascer, o homem já falasse, se não tivesse infância, não teria a experiência de construir sua linguagem. Ao aprender a linguagem, ele se torna produtor da cultura e acrescenta significação ao mundo. Assim, é a linguagem que fixa os limites, e também é ela que os ultrapassa, com sua capacidade de produzir presença, criando identidades infinitas que se espraiam no espaço. Num devir ilimitado, ela afirma o corpo e faz do corpo, espaço. Não é possível separar o homem da linguagem e nem vê-lo a inventá-la. A infância é condição da experiência: um homem que fala a outro homem e a linguagem que ensina a própria definição de homem. Ao sair da linguagem, o homem se materializa em linguagem (Agamben, 2006, 60). Na infância a linguagem se constitui e a linguagem constitui a infância. É um círculo que procura o lugar da experiência enquanto infância do homem. Não se pensa a experiência sem a linguagem e nem o caráter semântico da linguagem sem vinculá-lo a presença de um fantasma. Diante do fantasma, há o acontecimento, que torna a linguagem possível. O acontecimento não existe fora das proposições, está no uso da língua, sacode e desenraiza o verbo, e tece a conjunção e...e...e... A expressão se funda no acontecimento, que não é...

[...] nem substância nem acidente, nem qualidade, nem processo; (...) não é da ordem dos corpos, não sendo, no entanto, imaterial, já que é sempre no âmbito da materialidade que ele se efetiva, que é efeito; produz-se como efeito de em uma dispersão material (Foucault, 1996, 58).

O sentido é sempre ameaçador, pois aquele que fala nunca diz o sentido do que diz, mas ao dizer simultaneamente alguma coisa e seu sentido, testemunha o poder infinito da linguagem de falar sobre as palavras (Deleuze, 2007, 31). O sentido é o articulador do corpo e da linguagem, se diferencia da lógica da significação, se aloja na superfície, no acontecimento. Ele faz fronteira entre corpos e superfície, não se pode encontrá-lo nas paixões e ações dos corpos, mas ele está lá, desfazendo o círculo do tempo, das compensações, das reparações, das reconciliações, está no acontecimento, mas não depende dele, porque fala do tempo desigual, onde tudo acontece de uma vez por todas, torna todos os instantes equivalentes como ponto em uma linha (Pelbart, 2007, 85), como o devir louco de Alice. O sentido é o fantasma que passeia pela relação entre infância, experiência e linguagem.

4.1 A impossibilidade das palavras representar as coisas

A linguagem não mais se assemelha de imediato às coisas que nomeia. Quando foi dada ao homem por deus, a linguagem era a escrita da coisa, signo certo e transparente. Os nomes eram aquilo que designavam, tal qual a força escrita no corpo do leão, a realeza no olhar da águia. A palavra era a espessura daquilo que representava, um fragmento de saber silencioso. Até o fim da Renascença, a semelhança desempenhou papel importante na construção do saber, permitindo o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis e guiando a arte de representá-las. A linguagem era a imagem da verdade e as línguas estavam para o mundo numa relação mais analógica do que de significação (Foucault, 1999, 47-48).

Essa relação também se revela no movimento da escrita: hebreus, cananeus, samaritanos, caldeus, sírios, egípcios, púnicos, os cartagineses, os sarracenos, os turcos, os mouros, os persas, os tártaros escrevem da direita para a esquerda,

seguindo assim o curso do movimento diário do primeiro céu que, segundo Aristóteles, aproxima-se da unidade.

Já os gregos, os gregorianos, os maronitas, os jacobitas, os coftitas, os tzvernianos, os posnanianos, os latinos, e os europeus escrevem da esquerda para a direita seguindo o curso do segundo céu, conjunto dos sete planetas. Os indianos, os catânios, os chineses, os japoneses escrevem de baixo para cima, conforme a ordem da natureza, que fez a cabeça em cima e os pés embaixo. Os mexicanos escrevem de baixo para cima ou em espiral, tal qual o sol faz anualmente sobre o zodíaco (Foucault, 1999, 51).

Na Renascença (século XVI) a linguagem não era um conjunto de signos independentes, uniformes e lisos em que as coisas viriam a repetir-se feito um espelho. A linguagem não era um sistema arbitrário, ao contrário, estava depositada no mundo e dele fez parte porque reconhecia que ao mesmo tempo as coisas escondiam e manifestavam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras eram como coisas a serem decifradas (Foucault, 1999, 34).

Desde os estóicos foi assim, o sistema de signos era ternário: significante, significado e conjuntura. A partir do século XVII, a disposição dos signos passa a ser binária: significante estavelmente ligado a um significado. Se antes a pergunta era como reconhecer o significado a que um signo refere, na idade Clássica, a questão passa a ser como um signo pode estar ligado àquilo que ele significa. A resposta consistirá na análise da representação para os clássicos. Já o pensamento moderno responderá pela análise do sentido e da significação. A língua passa a ser um caso particular de representação (clássicos) ou de significação (modernos). A relação entre o mundo e a linguagem está desfeita.

O primado da escrita está suspenso. Desaparece então, essa camada uniforme, onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais do que o que ele diz (Foucault, 1999, 59).

4.2 Experiência

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não têm palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar.

Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos. (Primo Levi, 1988, 24-25).

Em *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, Jorge Larrosa Bóndia, explica a experiência de modo muito simples. Ele diz que a experiência é aquilo que nos passa, nos acontece, o que nos toca: em espanhol, “o que nos passa”. Em português, experiência é “o que nos acontece”; em francês seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou quello che nos accade”; em inglês, “that what is happening to us”; em alemão, “was mir passiert”³⁰. Experiência é então, a ação ou o efeito de experimentar, de sentir, sofrer, suportar algo. E também pode ser a obtenção de técnica adquirida no fazer de algo, na prática de um ofício, numa repetição que nunca fala da mesma coisa, mas constrói a cada fazer um novo conhecimento. Quando alguém desenvolve alguma habilidade mediante uma experiência, diz-se que está maduro, que possui um conhecimento consistente.

Na modernidade, o conhecimento ganha status de verdade científica, e a experiência passa por um rigor que a submete a critérios de avaliação, verificação, demonstração. A experiência se torna a prova objetiva de uma teoria, muitas vezes, concebida de antemão, antes mesmo que a própria experiência se firme. Nenhuma experiência pode ser validada se não passar pelo crivo do método científico, que consiste em observar um objeto sob determinadas condições, utilizando-se certos aparatos técnicos capazes de medir, ou registrar, o

³⁰ Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n19/n19a03.pdf>

desenvolvimento de um fenômeno, com a finalidade comprovar a plausibilidade ou falsidade de uma hipótese, ou de estabelecendo relações de causa e efeito entre os fenômenos. Esse modo de viver a experiência afirma a objetividade, em detrimento da imprecisão subjetiva. Experimentar não é se lançar ao território da incerteza, ao contrário, é a função da experiência é sanar dúvidas, evocando a dimensão racional tecnicista, cujos modelos são os cálculos matemáticos ou o funcionamento mecanizado do relógio. As posições nesse experimento moderno estão muito bem definidas, objeto a ser observado e sujeito observador; natureza a ser observada e cultura que a explora, dentro e fora, verdade e mentira.

Segundo Agamben, a ciência moderna fez da experiência alguma coisa muda, amordaçada pela cisão sujeito que vive, que tem a experiência, e sujeito que conhece, que faz a experiência. Dom Quixote, sujeito do conhecimento, enfeitado, que pode apenas fazer experiência, sem jamais tê-la, e Sancho Pança, sujeito da experiência, que pode apenas ter a experiência sem jamais fazê-la (Agamben, 2005, 33). Diante dessa cisão um elo se dissipa: experiência é o que nos passa e não o que passa, é o que nos toca e não o que toca. Quando ligamos a televisão, abrimos um jornal, acessamos a internet, ou ouvimos um rádio, somos bombardeados por notícias, informações sobre coisas que se passaram. Esse excesso de informação não é experiência. E a demanda por informações não deixa espaço para a experiência. Somos sujeitos constituídos através da informação, informantes e informados, obcecados por acumulá-la. E nesta tarefa de ter mais e mais informação, o sujeito se esquiva da experiência, nada lhe acontece. Informação não é experiência e é preciso separá-la da informação, diz Larrosa. A experiência também não é opinião. Esse sujeito moderno tem que ter opinião sobre tudo. Mesmo que sequer tenha sentido o cheiro de algo, ele tem que emitir uma opinião supostamente crítica sobre tudo o que se passa. E mais uma vez, nada acontece, porque a experiência abraça uma série de possibilidade, é algo muito vasto, que escapa de qualquer técnica de apreensão.

Assim, temos três apontamentos sobre a experiência: experiência não é informação, não é opinião e, como apontamos no começo desse texto, não é conhecimento científico. Peter Pál Pelbart, no texto *Vida nua, vida besta, uma*

*vida*³¹, afirma que ao substituir a experiência pelo conhecimento, a ciência moderna revela um poder que deixa de incidir sobre um território e passa a agir sobre a população: o poder toma de assalto a vida, de penetrar em todas as esferas da existência, pondo-as para trabalhar³². Pelbart afirma que desde os gens, o corpo, a afetividade, a inteligência, a imaginação, a criatividade foram inteiramente mobilizadas, violadas, invadidas, colonizadas, quando não diretamente expropriadas pelos poder. Ciências, capital, estado, mídias, os mecanismos pelos quais esses poderes se exercem são anônimos, esparramados, flexíveis, rizomáticos.

Agamben, numa leitura que em muito alimenta a força de captura desses mesmos poderes, afirma que atualmente, todo o discurso sobre a experiência parte da constatação de que ela não é algo que seja dado ao homem fazer. O homem contemporâneo estaria privado de sua biografia, expropriado de sua experiência e teria como um dos poucos dados certos de si mesmo, justo esta incapacidade de fazer e transmitir experiências (Agamben, 2005, 21). Ele cita como exemplo dessa expropriação da experiência, o personagem os muçulmanos nos campos de concentração nazista. Estes homens são descritos por Agamben como prisioneiros que desistiram de resistir, anestesiados frente a tudo o que os rodeavam, vistos como cadáveres ambulantes, uma reunião de funções físicas nos seus últimos sobressaltos. Mortos-vivos, homem-múmia, homem-concha, encurvado sobre si, ser bestificado e sem vontade, de olhar opaco e expressão indiferente, homem de pele cinza pálida, fina e dura como papel, que já começava a descascar, homem cuja voz era baixa e a respiração lenta, feita com um grande custo.

A história ou, como Agamben ressalta, a não-história dos muçulmanos, os descreve como figuras macilentas, de rosto e olhar onde não se pode ler o menor pensamento (Agamben, 2008, 53-54). Capazes de poucos afetos, ao serem encaminhados para a câmara de gás, seguiam até o fim, cansados demais para

³¹ Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>

³² Disponível em: <http://www.iea.usp.br/iea/textos/pelbartdominacaobiopolitica.pdf>

compreender que era a morte o que os esperava. Homens esmagados, abandonados pelos companheiros, docilizados, incapazes de incitar qualquer empatia, ficavam para trás, antes mesmo de começarem a perceber alguma coisa. Dizia-se que estes corpos desmoronados não podiam ser salvos da seleção ou da morte por esgotamento. Eles seriam a imagem do mal de um tempo, encarnação do poder absoluto na forma mais radical, que os submetia à fome e à degradação e que fundava um terceiro reino entre a vida e a morte.

Para explicar essa figura esvaziada de vida, Agamben retorna à distinção grega entre *zoé*, vida natural, comum a todos os seres, e *bios*, vida politicamente qualificada. Na Pólis, era a *bios* que interessava, ficando a *zoé* restrita ao âmbito familiar. Com a modernidade, a *zoé* passa a ser politizada e incluída nos mecanismos e cálculos de poder (Biopolítica) (Agamben, 2002, 10-11). Daí nasce o muçulmano, cuja vida é despida da política, o que o transforma dia após dia num ser indefinido, figura sem nome. Eles, junto aos outros presos nos campos de concentração foram o experimento para o homem-sem-sentido, mudo, pobre de experiências partilháveis, aquele cujo cotidiano segue em automatismo, ignorando totalmente a realidade e se retirando para um mundo fantasmático.

Curiosamente, um dos motivos de sustentação da vida num campo de concentração era a possibilidade de um deportado tornar-se testemunha. Testemunhar, nesse contexto, é contar, narrar àquilo que se viu, como um terceiro na história (*terstis*), ou se viveu, como sobrevivente (*supertes*). O muçulmano não se encaixaria em nenhuma dessas categorias de testemunha. A rigor, sua história estaria fadada ao desconhecimento.

4.3 Bartleby, o escrivão

Esta renúncia feita pelo Muçulmano é lida de forma muito diferente por Deleuze. Onde Agamben vê desistência e impossibilidade, Deleuze percebe re-existência e potência de existir. Aproximo a figura dos muçulmanos do personagem de Melville, o escrivão Bartleby. Deleuze, no texto, *Bartleby ou a fórmula1*, propõe uma mudança nesta perspectiva: (1) opondo esta “fórmula” à história, ou seja, à intriga aristotélica; e a opondo ao símbolo, à ideia de que há um sentido escondido

na narrativa. Assim, a história de Bartleby trata das esquisitices e infelicidades de um miserável escriturário, e nem é o símbolo da condição humana. Ele a afirma como uma fórmula, uma performance, uma afirmação³³.

Bartleby trabalha num escritório de advocacia. Dia e noite, ele não para de escrever e copiar, sempre em silêncio, numa apatia mecânica. Embora extremamente dedicado, um dia qualquer Bartleby decide esquivar-se das ordens que lhe dão seu chefe, afirmando que preferiria não: “I would prefer not to”. É na materialidade linguística desta fórmula de cinco palavras, que Bartleby desorganiza a vida, um “certo” modo de vida, corrói a organização racional, estilhaça as hierarquias de um mundo e também aquilo que sustenta estas mesmas hierarquias: as ligações entre causas e os efeitos entre comportamentos, e as motivações que lhes podem ser atribuídas. I would prefer not to leva à catástrofe a ordem causal do mundo que rege o mundo da representação³⁴. Assim como os muçulmanos, aos poucos, Bartleby deixa de fazer tudo o que seu chefe “gentilmente” lhe pede, até que morre, deixando todos confusos e perplexos diante da sua recusa.

Poderia se dizer que Bartleby e os muçulmanos têm algo em comum. Ambos caminharam com aparente resignação para morte. Se os muçulmanos pareciam aceitar passivamente os maus tratos, a fome e a dor, Bartleby se mostrava impassível diante da aridez daquela vida sem sentido. Ambos pareciam absortos ao que lhes acontecia ao redor. É quase irresistível a tentação de atribuir a eles palavras que eles não disseram e dores que eles não descreveram.

E na medida em que ambos pareciam negar, a realidade ao redor enlouquece atônita, reage em antagonismo àquelas figuras enigmáticas que pareciam ouvir o indizível ou o irrefutável. Para os prisioneiros que conviviam com os muçulmanos, eles eram fonte de raiva e preocupação, os soldados SS os chamavam de “inútil imundice”. Num determinado momento, os companheiros de

³³ Disponível em: <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/arquivo112.htm>

³⁴ (idem)

escritório de Bartleby exigiram que ele fosse expulso do escritório e tentaram anulá-lo tomando-o por louco.

Ambos foram excluídos e nenhuma situação pode de fato lhes ser atribuída. O mistério que ambos invocavam consistia em não dizer nem sim e nem não diante de qualquer expectativa que lhes fosse atribuída. Não recusavam, não aceitavam, não afirmavam, uma fórmula devastadora ao tornar indistintas as alternativas binárias, por abrir uma zona de indiscernibilidade, provocando uma suspensão passiva de efeitos múltiplos (Deleuze, 1997, 82-83).

Feito o carrapato de Rostock que, atraído pela luz, põe-se na ponta de um galho, a experiência dos muçulmanos e de Bartleby parece se limitar à morte e à espera. Capaz de poucos afetos, tal qual o muçulmano é descrito, a vida do carrapato pode ser resumida da seguinte forma: estando privado de olhos ou de qualquer outro órgão auditivo, esse animal se orienta pelo olfato. Sensível ao odor animal, que funciona como um alerta que faz o carrapato saltar quando um mamífero passa embaixo do galho de uma árvore. Através de um órgão sensível à temperatura, o carrapato localiza o sangue do mamífero e utilizando o tato, ele busca o lugar com menos pelos para poder sugar o sangue. No mais, Carrapato, muçulmano e Bartleby dormem indiferentes a tudo, à espera do encontro.

Para Deleuze, esses três afetos do carrapato, não tratam da suspensão da vida, mas da resistência ontológica, de nossa capacidade de perseverar no ser. Nesse sentido, o carrapato sabe medir o que compõe e o que não se compõe com a sua existência. Não há como questionar a sua capacidade de selecionar o que o fortalece, sua habilidade de encontrar o próprio alimento nos devires-fluxos. Mesmo sem ver ou ouvir, não falta nada ao carrapato. Ele se guia pelo desejo de permanecer vivo; a mais cruel de todas as realidades. O carrapato afirma a potência daquilo que ele pode. Ele não ignora as causas que lhe atingem, separando-se da sua capacidade de agir e de afirmar a sua singularidade. Esta é a diferença, como diz Deleuze em *Espinosa: filosofia prática*, entre um filósofo e um bêbado, entre um cavalo de corrida e um cavalo de carga: a capacidade de ser afetado e de encontrar o elemento comum na relação, agenciar o acontecimento, pois até num mau encontro há o que pode ser aproveitado.

Mesmo sem energia para falar, sem forças para andar, mesmo sem ânimo para se defenderem dos ataques, a figura dos muçulmanos são a prova viva do horror dos campos de concentração, do poder que Primo Levi descreveu como a vergonha de ser um homem. A presença dos muçulmanos borra a fronteira criada por Agamben entre muçulmano e testemunha, entre vida natural – Zoé – e vida politicamente qualificada – Bios. A narrativa do testemunho do que esses homens viveram ali não foi feita de histórias, foi feita de corpo e de gestos. Como Bartleby, eles negam para afirmar. Afirmer a vida em sua potência máxima.

Então, mesmo que a experiência cotidiana não seja reconhecida como conhecimento, ela o produz, alimenta-se do cotidiano e o transmite por várias gerações. Se a ciência moderna banuiu a experiência, constringendo-a com métodos de inquirição, com aparelhos de medição, rodeando-a com procedimentos e oficializando-a com relatórios, empurrando-a contra a parede, reprimindo-a, e exilando-a do território das verdades, nesse mesmo instante, para sobreviver, ela irrompe súbita no ato espetacular de escrever no corpo, marcando-o, curvando-o, atormentando-o, num grito silencioso de um corpo que já não aguenta mais.

Como assim? O que será que o corpo não aguenta mais? O corpo não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro. Por exemplo, o corpo não aguenta mais o adestramento civilizatório que por milênios se abateu sobre ele, como Nietzsche o mostrou exemplarmente em *A genealogia da moral*. Ou mais recentemente, o sociólogo Norbert Elias, quando descreveu de que modo àquilo que chamamos de civilização é resultado de um progressivo silenciamento do corpo; dos seus ruídos, impulsos, movimentos, arrotos, peidos etc. Mas também o que o corpo não aguenta mais é a docilização que lhe foi imposta pelas disciplinas nas fábricas, nas escolas, nos exércitos, nas prisões, nos hospitais, pela máquina panóptica. E tendo em vista o que dissemos recentemente, o que o corpo não aguenta mais é a mutilação biopolítica, a intervenção biotecnológica, a modulação estética, a digitalização bioinformática do corpo, o seu entorpecimento nesse hedonismo. Em suma, num sentido muito amplo, o que o corpo não aguenta mais é a mortificação sobrevivencialista. Seja em um estado de exceção, como num campo de concentração, seja na banalidade cotidiana, como em um shopping center das nossas cidades (Pelbart)³⁵.

³⁵ PELBART, Peter Pál. (2007) “Biopolítica”. *Sala Preta*, n.7, p.57-65

4.4 Testemunho

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida.

[...] A vergonha de um homem: haverá razão melhor para escrever? (Deleuze, 1997,11).

Após a segunda guerra mundial, inúmeros foram os relatos sobre os campos de concentração e muito do que se conhece dos muçulmanos é por conta destes relatos. Um dos mais importantes trabalhos memorialísticos do século XX, *É isto um homem?* foi escrito por um sobrevivente do campo de concentração de Auschwitz, Primo Levi. Num intervalo de cerca de quarenta anos, o tempo que durou a sua vida, Levi lançou três livros, a Trilogia de Auschwitz: *É isto um homem?* (1947), *A trégua* (1963), e *Afogados e Sobreviventes* (1986).

Em 1987, ele morre, ao cair no vão de uma escada. A maioria de seus biógrafos trata o episódio como suicídio. Na época, um de seus amigos, também sobrevivente dos campos de concentração e dedicado à tarefa de testemunhar sobre o holocausto, Elie Wiesel declarou que Levi morreu em Auschwitz 40 anos depois. Levi viveu um ano num campo de concentração e levou 40 anos para escrever o que lá lhe aconteceu e então, morreu. Ele entrou na primeira noite, sob o risco de enlouquecer, de ver tudo desaparecer. Seus pés bailaram pisando firme no chão e assim, ele entrou na outra noite e afirmou sua condição de testemunha. E seu testemunho vai além do que aconteceu no campo de concentração. Seu maior testemunho é que a vida antecede qualquer repressão, é isso que sua escrita nos conta: a vida acontece apesar, além, aquém de tentarmos controlá-la, de a entendermos como uma como selva ou um labirinto, aos quais tentamos colocar ordem, um demônio a ludibriar o sentido, o qual não se pode confiar. A vida é afirmação. E a escrita pode ter essa força, pode caminhar livre do sentido, da representação, pode ser esta potência de persistir na existência. Sobre o que o impelia a escrever, testemunhar, Levi diz:

As recordações do meu cativeiro são muito mais vivas e detalhadas do que qualquer coisa que aconteceu antes ou depois. Conservo uma memória visual e acústica das experiências de lá que não consigo explicar [...] ficaram-me gravadas na mente,

como se estivessem numa fita magnética, frases em línguas que não conheço, em polonês ou em húngaro, me disseram que tais frases têm sentido. Por algum motivo que não conheço, aconteceu-me algo de anômalo, diria quase uma preparação inconsciente para testemunhar (Agamben, 2008, 36).

Em *A Trégua* ele relata sua jornada longa após a libertação de Auschwitz e reafirma as lembranças que não o abandonam:

(...) É um sonho dentro de um sonho. Varia nos detalhes, mas não na substância. Posso estar sentado à volta de uma mesa com a minha família ou com amigos, ou no trabalho, ou num campo verde. Em suma, num ambiente pacífico e descontraído, sem qualquer tensão ou aflição aparente; e, no entanto, sinto uma profunda e subtil angústia, a sensação definitiva de uma ameaça pendente. E, de facto, à medida que o sonho continua, devagar ou brutalmente, de cada vez de uma forma diferente, tudo se desintegra à minha volta, o cenário, as paredes, as pessoas, enquanto a angústia se torna cada vez mais intensa e mais definida.

Agora, tudo se transforma em caos. Estou sozinho no centro de um nada cinzento e perturbador e agora sei o que significam as coisas e também sei que sempre o soube. Estou no Lager (termo alemão usado para falar dos campos) e nada é verdadeiro fora do Lager. Tudo o resto era uma breve pausa, uma ilusão dos sentidos, um sonho (...).

Este sonho dentro do sonho terminou e o outro sonho continua, gélido. Uma voz bem conhecida pronuncia uma única palavra, que não é imperiosa, apenas breve. É a voz de comando do amanhecer de Auschwitz, uma palavra estrangeira, temida, esperada: *Wstawách!* – Levanta-te (Levi, 2005, 470).

Em seu último livro, *Afogados e Sobreviventes*, Levi apresenta uma das figuras mais sombrias da zona cinzenta, os *sonderkommando*, também chamados de Esquadrão Especial. Eram prisioneiros, em sua maioria judeus, recém-chegados ao campo, selecionados e encarregados de levar os prisioneiros nus à morte nas câmaras de gás, arrastar seus cadáveres para fora e lavá-los com jatos de água, em seguida arrancar os dentes de ouro, cortar os cabelos das mulheres, lavar os corpo mais uma vez com cloreto de sódio, transportá-los até o forno crematório, incinerá-los e por fim recolher suas cinzas.

Mas outro disse: Por certo, teria podido matar-me ou me deixar matar; mas eu queria sobreviver e para vingar-me e para dar testemunho (Agamben, 2008, 34). Ainda hoje é difícil construir uma imagem do que “significava” ser forçado a exercer esse

ofício durante meses [...] Um deles declarou: Ao realizar esse trabalho, ou se enlouquece no primeiro dia ou então se acostuma.

Levi relata uma partida de futebol entre os soldados SS e os Sonderkommando, testemunhada por Miklos Niysli, um dos poucos sobreviventes do último esquadrão especial de Auschwitz: [...] “à partida assistem outros soldados SS e o resto do esquadrão, torcendo, aplaudindo, encorajando os jogadores, como se a partida se desenrolasse não diante das portas do inferno, mas num campo de aldeia” (Agamben, 2008, 35).

Essa partida seria até hoje o emblema perfeito e eterno da zona cinzenta, um universo deserto e vazio, esmagado sob o espírito de deus. E mesmo para o tempo que não conheceu o campo de concentração, essa partida ainda acontece, se repete na normalidade cotidiana e sem conseguir entendê-la, o homem jamais encontrará esperanças.

4.5 Para ouvir o canto das sereias

Na busca de um contato direto entre experiência, palavra e corpo, para além ou aquém da representação, essa pesquisa, que se afirma como intervenção, encontrou um campo de pesquisa chamado Movimento Autêntico. Nas palavras de Soraya Jorge, introdutora do Movimento Autêntico no Brasil:

O Movimento Autêntico é uma abordagem da Educação Somática que tem como objetivo desenvolver a escuta apurada dos impulsos corporais, explorando uma interrogação: “o que me leva a mover?”. Pode ser um pensamento, uma sensação, um desejo, um som, uma memória, uma voz interna ou externa. O objetivo é propiciar um contato com estes impulsos para, conscientemente, expressá-los ou contê-los. À medida que a pessoa escuta sua própria corrente de movimento interno em constante contato com o externo, se apropria melhor das relações que estabelece consigo e com o mundo, alimentando o fluxo vital que percorre seu corpo e estabelecendo novas e mutantes relações entre o dentro e fora, seu corpo e o mundo, seu corpo e outros corpos (Soraya Jorge) ³⁶.

³⁶ Disponível em: http://movimentoautentico.com/cima/?page_id=14

Soraya Jorge passou 10 anos estudando Movimento Autêntico com Janet Adler, no Instituto Mary Starks Whitehouse, a primeira escola a estudar e praticar MA no mundo. O instituto leva o nome da bailarina moderna e professora de dança que iniciou e deu suporte para estas pesquisas. Isto ocorreu na década de 50, Mary Whitehouse foi influenciada por dois importantes acontecimentos: seu estudo intensivo na Escola Mary Wigman, em Dresdem, na Alemanha, onde aprendeu que para ser bailarina era necessário “ter algo a dizer” e que a base do treinamento era improvisação, pesquisa que percebia a repetição como um campo a ser pesquisado e construído e não como mera repetição de gestos, e (2) sua aproximação e experiência pessoal em análise junguiana que lhe despertou uma curiosidade pelos “simbolismos” e conteúdos semânticos das obras.

Whitehouse passou a perceber a dança como expressão profunda, de comunicação e insights. No entanto, a compreensão geral que se tinha de dança na época era muito cartesiana, o corpo precisava ser domado, por meio de ensaios repetitivos, que reprimiam expressão e impulsos. O trabalho todo se dava em cima de uma forma que sequer podia ser gestada, investigada, pesquisada, trata-se de um gesto pronto. Dançar era uma questão de enquadramento, de blindar o corpo ao invés de abri-lo. Whitehouse não via como os movimentos dessas camadas mais “profundas” poderiam ser repetidos em uma coreografia. Sua prática de ensino consistia em propor movimentações corporais abrangendo qualidades diferenciadas de movimento – fortes e suaves, nível alto e baixo. Trabalhava com oposições e gradações, intercalando os estímulos externos com aqueles auto direcionados. Diante destes novos campos de estudo sobre movimento e improvisação, Whitehouse decidiu retirar o termo dança de seu trabalho e passou a chama-lo de Movement in depth (Movimento em profundidade).

Ela relacionava o movimento ao conceito de imaginação ativa de Jung, destacando o processo de traduzir o fluxo do material inconsciente em forma física. Ao inconsciente, trazia as ideias de mover e ser movido. É desta relação surgiu o agenciamento da palavra “autêntico” que passou a ser atribuído ao trabalho. Movimentos autênticos eram aqueles que não são julgados, criticados ou racionalizados, movimentos que não seguem valores estéticos já prontos. Segundo Whitehouse, não há movimentos supérfluos, feitos apenas por ter que se mover.

Existe uma habilidade de sustentar a tensão interna até que a próxima imagem as mova. Elas não saem dançando simplesmente (Pallaro, 1999, 20).

John Martin, renomado crítico de dança, foi o primeiro a utilizar o termo Movimento Autêntico, numa referência ao trabalho de Mary Wigman em 1933. Martin explica que a base de cada composição neste meio encontra-se na visão de algo na experiência humana que toca o sublime. Sua externalização em alguma forma que possa ser apreendida por outros vem não por um planejamento intelectual, mas por “sentir através” com um corpo sensível. O primeiro resultado de tal criação é o aparecimento de certo movimento inteiramente autêntico (Pallaro, 1999,15).

Adler seguiu com as pesquisas de Whitehouse, de quem foi aluna, tratando da relação entre impulso-forma e o movimento realizado de olhos fechados. Ela acreditava que fechar os olhos possibilitaria um mergulho e uma expansão das experiências de consciente e inconsciente. Numa entrevista, falando de como se sentia fisicamente nas aulas com Mary Whitehouse, Janet descreveu:

O impulso para mover parecia estar muito distante do – do centro de mim. No minuto em que eu fechei os olhos era como se estivesse voltando para casa. Eu reconheci a mim mesmo. E Mary, como minha testemunha, viu quando eu me vi. Meu movimento era a expressão de um material disforme, inconsciente (Adler, 1995,115).

Atualmente Soraya Jorge segue com a pesquisa em Movimento Autêntico investigando a relação de duas figuras-chaves: movedor e testemunha – ambos foram introduzidas nessa pesquisa por Adler – e qual a relação do movimento com a escrita. O MA pode se estruturar de várias maneiras, uma delas se dá por meio de um grande círculo, formado por testemunhas e movedores. As testemunhas, de braços abertos dão continência ao espaço de experiências. No centro, ficam dispostos os movedores. Entra na roda para mover aquele que ao experimentar os espaços vazios, os silêncios, os barulhos internos e externos, se sente impelido ao movimento. Para ser testemunha é preciso ter a experiência do movedor. O testemunho, que introduz a força da palavra ao movimento, ou melhor, que dá à palavra a qualidade de movimento, é focado em três observações: (1) o que vejo, numa descrição precisa dos movimentos do movedor, exemplo, para onde ele

olhou, em que direção posicionou seus pés, etc; (2) o que senti, localizando ou não que parte do corpo foi movida diante do movimento do outro e por fim, (3) o que imaginei.

Aqui acontece algo muito importante, nos apropriamos da experiência, primeiro legitimando-a, não foi algo que só o movedor viveu, a testemunha estava lá, compartilhando desse momento. Segundo, nos apropriamos da experiência sustentando-a, sem jogá-la em cima do outro. O outro me move, mas eu sinto com o meu corpo e imagino, agenciando imagens-sensações que acabei de experimentar. Aos poucos, a linha que separa as figuras movedor-testemunha vão se apagando e nesse processo de ser visto pelo outro a pessoa passa a se ver. Ao over aprende-se a testemunha e a experiência de testemunhar traz outras qualidades ao movedor, um se contagia pelo outro, transformando-se ambos em outro sujeito, com outras capacidades perceptivas. Ver e ser visto, que sujeito se apresenta a cada encontro, a cada possibilidade de contágio, a cada experimentação? Essa experiência alimenta a nossa capacidade de metamorfose e de contágio, permite a construção de caminhos muito próprios para nos libertamos das amarras de um corpo blindado. O testemunho é dado na roda, abrindo para todos que desejam compartilhar algo, sem dizer nomes, mas testemunhando em nome próprio, eu vi, eu senti e eu imaginei; ou é dado diretamente ao movedor, quando o trabalho é realizado em dupla. Há um grande risco nesse processo, muito doido para nós, homens modernos: não ter nada a dizer. Não ter nada a oferecer ao outro senão um grande vazio. Para Agamben, provavelmente esta seria a prova de que esgotado, o homem moderno, volta para casa no final do dia, enfraquecido por eventos mal vividos, sejam divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz, nenhum deles se tornou experiência (Agamben, 2005, 21-22). Mas a roda de Movimento Autêntico acolhe até mesmo o não ter nada a dizer, o vazio, o não movimento como experiência. Até uma pedra se move, diz Soraya Jorge, nada nunca está parado. É preciso aprender a ver com outros sentidos, de olhos fechados.

De olhos fechados, a experiência se apresenta com mais força, numa espécie de pequena morte, o que se ouve, o que se vê, o que se cheira, o que se sente na pele, grita em silêncio num desejo de expansão. E não nos enganemos. Tudo isso dói.

Dói não ter nada a dizer, dói perceber o acolhimento de um contato, dói ver a beleza de um movimento desestruturado. Não é fácil estar presente num encontro. Só na experiência, no encontro com outros sujeitos, com outros mundos, o sujeito pode se tornar outros, sustentando seu desejo de estar vivo, que envolve a crueldade de matar, e às vezes, de matar parte de si para nascer outro. E por isso, a roda abre para a escrita. É preciso afirmar a experiência, num fluxo total, que não se preocupa com estética. São 15 minutos de escrita ao final de cada roda, onde se tenta afirma-se algo que pede para ser afirmado. E não escrever é também uma afirmação. Então, também não se escreve. E escrever aqui não é obrigatoriamente descrever a experiência. Na hora de escrever, pode ser que outro assunto surja, que nada daquilo que emergiu na roda apareça novamente. A escrita aqui é trabalhada como afirmação do abandono a covardia, o primeiro passo para a outra noite. É uma experiência perigosa, que tira do eixo, é de outra ordem, faz perceber com os sentidos, e é incompatível com a certeza, porque imersa no caos das relações cotidianas, micro relações, micropolíticas. Deleuze diz em *O Anti-Édipo* que a escrita nunca foi o forte do capitalismo, que é profundamente analfabeto. Ele explica:

O arbitrário do designado, a subordinação do significado, a transcendência do significante despótico e, por fim, a sua consequente decomposição em elementos mínimos num campo imanência posto a descoberto pelo recuo do déspota, tudo isso marca a pertença da escrita à representação despótica imperial (Deleuze, 2010, 319).

Assim, legitimar a escrita como experiência é tomar a escrita como afirmação num posicionamento político que escapa do tamponamento, dos meios técnicos de expressão que remetem de forma direta ou indireta a sobre codificação despótica. E também não se trata de significar, mas de afirmar algo. O grafismo aqui não se alinha à voz, nem ao gesto, não induz a uma verdade desaparecida há muito tempo, não é uma escrita saudosa ou nostálgica, uma voz fictícia das alturas. É exaurido do contato, embrenhado no calor da experiência que a escrita surge, justo do embate das forças que se agenciam no território-corpos em questão.

A experiência se funda no inexperienciável, o que não quer dizer que não exista mais experiência, mas ela pode ser efetuada fora do homem, que age feito Ulisses,

pretendendo vencer a experiência-sereia. Então, de um modo covarde, amarra-se ao mastro do navio. Prudente e teimoso, o homem se esquivava da experiência, tida como leviana, enganadora dos sentidos, mentirosa, se permite o prazer do espetáculo, mas sem correr riscos, e sem aceitar as consequências, num gozo covarde, medíocre, tranquilo e comedido, como convém tanto ao homem moderno quanto ao grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói de *Ilíada* alguma.

A atitude do Ulisses-homem-moderno, a espantosa surdez de quem é surdo porque ouve, bastou para comunicar as sereias um desespero e para fazer delas belas moças reais, uma única vez reais e dignas de suas promessas, capazes pois de desaparecer na verdade e na profundidade de seu canto.

As sereias-experiência são vencidas pelo poder da técnica da ciência moderna, que jogará sempre sem perigo com as potências irrealis (inspiradas). O Ulisses-homem-moderno, porém, não saiu ileso. Elas o atraíram para onde ele não queria cair (Blanchot, 2005, 05-06).

5. Conclusão

Como salientei na apresentação, a hipótese deste trabalho está construída sobre um determinado território que denominamos trans-reportagem. Esse processo de escrita se construiu num “entre”, corroendo as margens da literatura e do jornalismo e correndo solto pelo meio. Para falar de sua relação com o jornalismo, prefiro deixar de lado as típicas questões e características do texto jornalístico, como a **objetividade**, isto é, apuração precisa dos fatos que funcionam como representação da realidade. Assim como também não me detenho na **periodicidade**, que estabelece um tempo de vida útil àquela escrita, e tampouco na **universalidade** dos temas, isto é, a abordagem dos mais diferentes campos do conhecimento humano. Tomo por território comum a ligação com o real, a **atualidade**, ligação com o momento presente. E também a relação com o outro na elaboração do texto. É esta relação com o outro possibilita a desmontagem de uma “atitude natural”, porque suspende os juízos de valores sobre o mundo, se distancia da política cognitiva realista, que toma o mundo como fornecedor de informações prontas, organizadas a partir das figuras sujeito-objeto. E esta suspensão possibilita que percebamos o mundo como invenção, como engendramento repórter-agente-do-conhecimento e mundo-a-ser-construído. Trata-se da busca por uma narrativa que possa romper com o jornalismo, subvertendo-o para então funcionar nas avarias, brechas e falhas que ele faz criar, numa produção final que nunca reúne suas partes num todo. Por isso, quero destacar a reportagem por sua qualidade esta que é “a reportagem que não deu certo”. Não deu certo porque o repórter se contagiou com o real, a rua o subverteu, o tirou do prumo, o desestabilizou. E assim, sem prumo, este repórter se vê diante da necessidade de agenciar essas forças, criando um método de pesquisa da experiência, que vai ser diferente a cada encontro. Isso porque o gesto de suspender invoca uma mudança na direção e qualidade da atenção. Ao invés de se voltar para fora em busca de uma informação definida, a atenção do repórter se volta para dentro a fim de perceber o que lhe acomete, acessando dados subjetivos, entrando em contato com o que o move. Mas não nos enganemos. Não se trata de uma escrita pessoal, de si. Como Deleuze diz em *A Literatura e a vida*, no livro *Crítica e Clínica*, escrever não é contar as próprias lembranças, viagens,

amores e lutos, sonhos e fantasmas. Porque excesso de realidade e excesso de imaginação é a mesma força. E a força da escrita consiste justamente em abrir buracos na estrutura edipiana, que se projeta no real ou/e se introjeta no imaginário. Escrever é sempre um ato de devir, de singularização e não de papai-mamãe e enquadramento. Isso é infantilizar a escrita, torná-la máquina de captura do capitalismo, quando sua força é de trânsito. Por isso, escreve-se sobre o fantasma quando há um distanciamento corrosivo, capaz de tornar o ato de escrever impessoal. Aqui a trans-reportagem atravessa a literatura. Ressalto que não tomo por literatura o diário, o confessionário, onde o autor registra as próprias neuroses. Neurose não é processo de vida, é interrupção, impedimento. A literatura busca a potência do cruel que se instala sob as aparentes pessoas, rachando-as, e permitindo emergir a potência de um impessoal, que não é uma generalidade, mas uma singularidade em alto grau de intensidade: Sagawa devora Renée, as Bacas destroçam Orfeu. A literatura não está enclausurada nos livros, está também nas ruas, no corpo. A escrita é território, saúde. A trans-reportagem se agencia quando o “Eu” é suspenso, e outro território começa a ser construído, um território fértil o suficiente para tornar este “Eu” prenhe de uma terceira pessoa, destituída do poder de dizer “Eu”. É diante do cansaço desta luta que a escrita da reportagem-trans é agenciada. Ao ver e ouvir coisas grandes demais, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, diz Deleuze, o escritor, se torna médico de si e do mundo. Não que se trate de um homem diante da missão de salvar o mundo, o caso se aproxima mais de um atleta, que cansado, goza de uma saúde frágil irresistível, que lhe coloca em devires, que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis (Deleuze, 2006,14).

E ao afirmar esse processo de escrita, a reportagem-trans revela que tudo aquilo designado pelas disciplinas não passa de um recorte, por isso recebe o nome de trans-reportagem, reportagem-trans: esta prática nômade que atravessa as fronteiras das disciplinas, caminhando pelas brechas do Édipo, das Leis e do Estado, escapa da clausura devorando e digerindo o mundo. A reportagem-trans é escrita nas ruas, não abandona esse espaço em prol de um território virgem, intocado. É no caos urbano em que a vida brota, aflora, explode num ecossistema onde existe uma real participação humana, que o trans-repórter enfia o pé e

escreve, ingerindo o outro. O estomago é o nosso grande fora. É preciso perder-se no desejo de devorar, digerir e defecar para se encontrar, se fragmentar, para que surjam as inúmeras possibilidades de se produzir. Escrever é saúde, é afirmação. Vou citar livremente a leitura que Deleuze faz sobre o mito de Ariadne no texto *Mistério de Ariadne segundo Nietzsche*, um dos capítulos de *Crítica e Clínica*. Quando Ariadne se viu abandonada na Ilha de Naxo por Teseu, herói cuja habilidade consiste em decifrar enigmas e vencer o labirinto; foi levada por Dionísio-touro a descobrir outro labirinto: Sê prudente, Ariadne!... Tens pequenas orelhas, tens minhas orelhas: Põe ai uma palavra sensata! Sou teu labirinto... Quem, além de mim, sabe quem é Ariadne? (Deleuze, 2006, 115). Teseu-espírito-de-gravidade gosta de carregar fardos, despreza a terra e é impotente para rir e brincar, pretende levar a humanidade à perfeição, ao acabamento. Pretende recuperar as propriedades do homem, realizar o homem total, colocando-o no lugar de deus. Ele faz da afirmação uma caricatura. Afirmar é suportar a prova, encarregar-se de um fardo, ter os músculos tensos. Para Teseu, real é tudo o que pesa e afirmativo é tudo o que carrega.

Mas quando Dionísio vem, ele mostra à Ariadne que afirmar não é carregar a vida com o peso dos valores superiores, mas criar valores que façam a vida leve. Dionísio-touro é a prodigiosa besta-leve no fundo do labirinto, que se sente igualmente à vontade nas alturas. Besta que desatreia e afirma a vida (Deleuze, 2006, 115). Escrever é afirmar, não é adoecer, não é morrer, é antes matar, e diante da fragilidade do corpo, buscar rituais de cura. Derrida, em trecho do filme *Derrida*³⁷, de 2002, disponível na internet sob o título *Fear of writing*, faz a seguinte afirmação:

Each time that I write something, and it feels like I'm advancing into a new territory, somewhere I haven't been before, and this type of advances often demands certain gesture that can be taken as aggressive with regard to others thinkers or colleagues – I'm not someone who is by nature polemical, but this true that deconstructive gestures appears to destabilize or cause anxiety or even hurt others – so, every time that I make this type of gesture, there are moments of fear. This doesn't happen at the moment when I'm writing. Actually, when I write there is a feeling of

³⁷ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qoKnsziR6Ss>

necessity, of something that is stronger than myself, that demands that I must write as I write. I have never renounced anything I've written because I've been afraid of certain consequences. Nothing intimidates me when I write. I say what I think must be said. That is to say, when I don't write, there is a very strange moment when I go to sleep. When I have a nap and a fall asleep. At that moment in a sort of half sleep, all of a sudden I'm terrified by what I'm doing. And I tell myself: you're crazy to write this! You're crazy to attack such a thing! You're crazy to criticize such and such a person! You're crazy to contest such an authority, be it textual, institucional or personal. And there is a kind of a panic in my subconscious as if... what can I compare it to? Imagine a child to does something horrible, Freud talks of childhood dreams where one dream of being naked and terrified because everyone sees that they're naked.

In any case, in this half sleep I have the impression that I've done something criminal, disgraceful, unavowable, that I shouldn't have done. And something is telling me: but you're mad to have done that. And this is something I truly believe in myself when I'm sleep. And the implied command in this is: Stop everything! Take it back! Burn your papers! What you're doing is inadmissible!

But once I wake up, it is over. What this means or how I interpret this is that when I'm awake, conscious, working, in a certain way I'm more unconscious than in my half sleep. When I'm in that half sleep, there's a kind of vigilance that tells me the truth. First of all, it tells me that what I'm doing is very serious. But when I'm awake and working, this vigilance is actually asleep. It's not the stronger of the two. And so I do what must be done.

A reportagem-trans pede que o sujeito não falte ao desejo. Deleuze afirma em *O Anti-Édipo* que o Capitalismo é extremamente analfabeto, tenta capturar a força da escrita, que consiste em criar dentro da língua, línguas estrangeiras, porque o processo de escrever está imerso em devires, simbioses, incorporações e afirmações. A escrita, penso, é como os micro-organismos que levam nosso corpo morto de volta ao solo, fazendo da putrefação vida. A evolução mesmo se inicia com um ato de canibalismo e não por uma simples e aleatório caminhar da genética. Até a inspiração é também um ato de incorporação. A escrita não é um corpo de palavras, como diz Mario Vargas Llosa em *Cartas a um jovem escritor*. Não. Isso é prender a escrita à representação. A escrita é feita de veias, de irrigação, de fluxos e de contágio. É máquina de guerra. E como essa dissertação se afirma como uma pesquisa-intervenção segue no capítulo seguinte, uma

conclusão experimental, que se propõe ao exercício de experimentar a escrita como uma afirmação, como desejo.

5.1 Conclusão experimental

O que aconteceria se O Jornal, por equívoco, contratasse o índio Tupinambá? E se O Repórter da redação tivesse fortes razões para supor que O Tupinambá mantinha seus peculiares hábitos de devorar a carne de seus inimigos? E se a atenção do Repórter fosse cada vez mais assombrada por suas suposições até que suas reportagens saíssem avariadas? E se O Editor do Jornal distraído com o Tupinambá aceitasse “Orlando” de Virgínia Woolf como reportagem? E se no fechamento da edição, o Editor se desse conta de que todas as reportagens falharam? Dane-se! Esse é um problema dele. O nosso problema é outro. Nosso problema é falar da trans-reportagem, da reportagem que falhou, da reportagem feita pelo Tupinambá. Enfim, de uma coisa que implodiu. A proposta deste trabalho é pesquisar sobre uma narrativa que rompe com o jornalismo, o perverte, funcionando nas rupturas e hiatos, nas avarias e falhas, nas intermitências e curtos-circuitos, nas distâncias e fragmentações, numa soma que nunca reúne suas partes num todo. Chamo essa reportagem de trans, trans-reportagem, reportagem-trans. É uma prática nômade que atravessa as fronteiras das disciplinas, se esgueirando pelas brechas das Leis e do Estado, escapa da clausura, segue além, aquém, sob, alhures; seus problemas não são experiências sob medida, suas misérias não podem ser vividas dentro de uma moldura, os gestos de seus sofrimentos não podem ser de antemão, narrados e pensados. A reportagem-trans pede que o sujeito não falte ao desejo, ela é feita de veias, de irrigação, de fluência, de contágio, precede o jornalismo. É máquina de guerra. E essa força é vista pelo Editor do Jornal como fraqueza; a originalidade e a ex-centricidade são tidos como estupidez, deformidade, loucura, ilegitimidade, usurpação, pecado. Dentro do jornal, a trans-reportagem tende a ficar neurótica e a perder a força da irrupção do efêmero, a perder a potência da metamorfose. Em jornalismo, nenhum fluxo corre sem ser tamponado, canalizado, regulado, registrado, inscrito, codificado. Acontece que, ligada à metamorfose, a reportagem-trans escapa da

clausura: narra a si mesma e ao mesmo tempo em que o faz, produz o que conta; só é possível como relação se realiza o que nessa relação acontece; ela abre uma brecha de dentro para fora, onde pouco a pouco, porém imediatamente, um se torna outros, a clausura se confunde com o fora. A reportagem-trans existe pelo e para o fora, nada tem a ver com significar, mas com cartografar regiões ainda por vir. O que nos interessa nesta reportagem-que-não-deu-certo é o seu processo de criação, de encenação, a infraestrutura que ela convoca para o agenciamento da escrita. Escrever aqui é como um gesto numa coreografia de Pina Bausch. Eu-despersonalizado-multidão-pleno, cheio de vozes, movimentos, sensações; tão diferentes em si e tão múltiplos que pedem outros vários heterônimos-corpos em cena. Corpos obcecados a desenhar no espaço-palco gestos repetidos, ensaiados, esquecidos, golpeados; gestos que se chocam e se lançam, que se entregam à força do desejo, gestos rachados, sem nome. Escrever é um devir-imperceptível em que pela palavra pode-se tatear, ouvir, desconstruir e inventar o mundo. A escrita não é feita de histórias, é feita de gestos.

O gesto de sequestrar, de ocupar, de perverter. O primeiro gesto é sequestrar o conjunto de normas da reportagem. Diz-se do repórter: "repórter põe o pé na lama". O segundo gesto é ocupar o lugar indicado pela norma: botar o pé na lama. O terceiro gesto é perverter a norma: botar o pé na lama e pintar o corpo para a guerra; acionar as máquinas que vão fazer implodir as regras do Estado-Jornal. No texto-reportagem a regra será pervertida em favor de uma criação contínua, como uma semente que não para de germinar, não chega ao fim nunca, transborda. O texto faz a norma delirar.

Nota

O espaço em branco aqui é o silêncio necessário para tencionar o arco. E lançar a flecha. O Repórter deixa a redação e vai para a rua. Estamos diante do segundo conceito desse trabalho, a rua, o devir-rua. A rua é o lugar da guerra, campo de batalha onde se faz a operação esquizo, onde se substantivam os pronomes – MST: eu-propriedade versus nós-produção; Movimento dos Sem Teto: eu-dono versus nós-moradia. Na rua se subverte o sentido, se fala em nome próprio, se subjetiva e se é subjetivado, por isso se invade prédios, por isso se marcha, por

isso se ocupa praças. Ocupação = batalha contra o eu, a favor de uma singularização. A rua como lugar de encontro, habitado pelas singularidades. Encontro = dessubjetivação: eu-capitalista que representa uma instituição versus eu que busca sua subjetivação, que guerreia contra o eu-edipianizado, o eu-proprietário, eu-patrão, o eu-representação, o eu-Hans Staden.

Pode-se se subjetivar em outros lugares, mas a rua é o lugar onde se está mais sujeito ao frescor do acaso. É ali, diante desse homem divino e carnal que joga dados com os deuses, que o Repórter fica mudo, amarrado, perdido, sem conseguir subir os degraus da imensa escadaria da razão. Ele vive um paradoxo, dois momentos de um mesmo mundo, meia noite e meio dia, a exata hora em que os dados são lançados. Está no limiar entre a Máquina de Guerra (=reportagem), que o alimenta e inspira, e a Máquina de Estado (=jornalismo), que lhe impõe uma ordem de razões. A tragédia estava preparada, ele representaria Homero, o jornalismo, Ulisses e a reportagem a *Odisséia*. Ele pisa no palco imenso, que mais parece uma praça pública, sem saber que aquele território também é tabuleiro de um Deus, o mais cruel deles, Dionísios. E quando tenta lembrar as primeiras palavras que se esforçou tanto para decorar e agora dizer na peça, sua vista embaça, seus pés afundam na terra, agora tão instável. Dionísios toma seu corpo, o faz experimentar que pensar é não ter pensamentos; o curra diante de toda a plateia, e o Repórter tem gosto nisso, goza e mija naquela chão que agora lhe é sagrado. E naquele instante de dor, percebe que seria necessário mais de um Homero para escrever a *Odisséia*, mais de um Ulisses para vivê-la; e por mais páginas que houvesse num livro, ele estaria sempre sujeito à erosão essencial e fugaz do pensamento, nunca teria fim.

O Repórter se flagra diante do primeiro gesto do mundo: homens e mulheres enfileirados, phodendo indistintamente, Zeus sentado sobre eles; a buceta do tempo se dilatava para fazer nascer Dionísios. Todos celebravam em círculo, Dionísios de joelhos chupava rolas e tetas. Ali nasceu a primeira palavra: Méeee! Jorrou em fonte de vinho da garganta de Dionísios, que despejou na boca de cada um dos presentes. Em um gole, Deleuze embriagou-se de palavras. Intuiu que a escrita é feita de linhas de fuga; ao se dizer o que a palavra é..., ela escapa, se disfarça de outra coisa, e outra, e outra, até que a percamos de vista. Porque a

identidade da palavra dura o instante que a abraça. No instante seguinte, ela se alia a outras palavras, outros fluxos de escrita, outras coisas, outros gestos, outros corpos. Agora eu digo “dedo”, no instante seguinte, “dedo na boca” (aliança entre “dedo” e “boca”), e no seguinte, “dedo na ferida” (aliança entre a palavra “dedo”, a palavra “ferida” mais a sensação de dor). É preciso fazer uma pausa... Uma advertência: daqui em diante iremos correr grande risco. O risco de não sermos compreendidos, como se estivéssemos escrevendo em uma língua alienígena. Por isso, algumas sugestões. É necessário encontrar o ritmo e a velocidade do texto, e fugir do sentido. Agora é hora de experimentar o corpo sem órgãos no texto. Por exemplo, para conjurar a representação, não usaremos a expressão “feito” nem o advérbio “como”; para conjurar a relação causal, abriremos mãos da expressão “porque”. Toc! Toc! Toc! Presta atenção, eu, a palavra, vou começar a mudar de lugar, saltar, sou o coelho da Alice.

Então Deleuze a deixa escapar, não a persegue, mas quando ela bate a sua porta, ele abre. Ela não entra, ao contrário, sempre o obriga a lugares desconhecidos, arrastando-o de um extremo a outro em universos por vezes subterrâneos. E a cada encontro, ela está em metamorfose: mulher, animal, vegetal, cor, outra língua, outra coisa, às vezes tudo junto, sem distinção, obrigando Deleuze a esquizofrenar, a inventar outras palavras, outros modos de dizer, outros modos de existir, de estar em relação; por horas ele perfura buracos, e entre as palavras, vê e ouve, faz da comunicação um ato de criação. Ao leitor, de nada serve o uniforme-farda da lógica para participar dessa conversa. Há que se despir e descansar o corpo sobre a pedra sacrificial (Thymele). Deleuze vai lhe fazer um filho por trás, é quando a narrativa em terceira pessoa morre, e pode-se falar em nome-próprio-despersonalizado. Nesse ritual, a escrita aprende a crueldade e a fome, se aproxima do chacal que espreita, atento ao que precisa para viver, ao que precisa para acreditar no que o faz viver; a escrita se torna uma fazedora de corpos-sem-órgãos. E é por isso que se escreve, para se construir um, vários corpos-sem-órgãos. Aqui termina a nossa jornada pela linha esquizo do texto, a linha do “Equador”, a linha mais quente do mundo, quanto mais perto dela, mais quente; a medida em que nos afastamos, esfriamos. Foi nela que o Repórter experimentou uma passagem pelo corpo-sem-órgãos. Enrabado por Deleuze, delirou, confundiu-

se com o prazer, pensou ser Dionísios, pensou ser Deleuze. Terminado o coito, ele se recompõe e se prepara para o próximo ato. Seu corpo é ungido e pintado, ele está diante de seu algoz, que traz nas mãos a ibira-pema (tacape) e lhe diz: “Você não é da nação que é nossa inimiga? E você mesmo não matou e comeu nossos parentes e amigos?”. O Repórter está na fronteira entre Hans Staden ou o Tupinambá, entre se entregar ao pavor ou anunciar a vingança, entre viver o medo ou conjurá-lo. Ele anuncia a vingança e com orgulho, lembra sua condição de matador e canibal, evocando as grandes façanhas e mortes que deu aos parentes de seu matador: “comi teu pai, teu irmão, teu filho”. Conta tudo com tamanha festa e ânimo que mais parece estar para matar os outros do que para ser morto. Participa, assim, da criação de sua própria morte. O matador levanta o tacape e diz: “Sim, estou aqui, quero matá-lo porque a sua gente também matou e comeu muitos dos nossos”. O repórter lhe responde: “O valente não teme a morte. Matem-me, os meus saberão me vingar quando eu morrer. Sua gente tombará da mesma forma”. Então, o matador o golpeia na nuca, fazendo-lhe jorrar o cérebro (Viveiros, 2006, 236, 237 e Staden, 1998,75). O matador assimila agora o nome do Repórter: aquele-que-golpeia-e-mata-e-escreve. Ele compreende que a questão é abrir mão da palavra, que a escrita é o processo, é a brecha, o ato de vingança. Mas vingança aqui nada tem a ver com ressentimento e muito menos com estratégias e planos de ação. Vingança é luta, acontece no presente e não no passado – como o ressentimento –, tampouco no futuro; mas no instante da ação. O ritual da vingança não quer culpados, não busca a verdade, quer simplesmente protagonistas para uma performance de guerra, livre de culpa, num campo de batalha onde não há lugar para a moral, somente para a voracidade. Inimigo e matador gritam seus desejos diante de todo o terreiro. Da mesma maneira, não há evocação de divindade, de religião, não se fala do destino póstumo da vítima. Escrever pede um sacrifício: uma morte formosa, violenta, sem causa ou consequência. Imersa na loucura sagrada, a escrita é o próprio desejo. Desejo que desconfigura a máquina desejante, não nasce de uma falta, não tem pai, nem mãe, apenas corre livre, desliza num corpo pleno sem órgãos. Ele não tem por objetivo efetuar acoplamentos de fluxos e de objetos fragmentários e fragmentados (Deleuze, 2010, 16). O ruído das máquinas desejantes é insuportável para esse

corpo pleno, que se recusa a funcionar como um organismo, que se recusa a funcionar, é improdutivo, estéril, inegendrado, inconsumível. Os organismos são os inimigos desse corpo-escrita (Deluze, 2020, 21). Terminamos aqui a explicação de como se aciona o dispositivo “máquina de guerra” do Repórter, que passa a funcionar agora.

Enfim,

O trans-repórter é aquele que cria dispositivos para fugir da normatização, atravessa a subjetividade do jornalista, sabe que é preciso entrar em guerra, ir para a rua. A rua, o palco, a folha em branco são espaços de experimentação. Avança-se neles e na medida em que se avança: a metamorfose; homem, pulga, planta, deuses se compõem e de decompõem; ator e plateia, escritor e leitor, atônitos. Por mais que se apresente no mesmo palco, que se ande na mesa rua, que se leia ou escreva a mesma texto, a encenação é sempre diferente. Nesses espaços, afetos atravessam o corpo como flechas, são armas de guerra que velozmente desterritorializa. Esse instante em que o corpo aciona sua capacidade de afetar e ser afetado é a guerra, o encontro (encontro exterior com outros modos existentes). Quando Dionísios curra o Repórter e ele cede, ainda assim é uma guerra: um corpo afetado que implica a presença de um corpo afetante (*affectio*). A guerra é também e justamente o território onde acontece a transição entre rejeitar e ceder, tendo em conta a variação correlativa dos corpos (*affectus*). E foi nessa transição que o Repórter percebeu que seu nome não era repórter, que repórter era um estado de presença-latência, uma desculpa para dar passagem a força que o atravessava. Ele não podia vestir mais o uniforme-farda da determinação identitária, que blindava o corpo contra a visita da “criança em estado de milagre”. Dionísios lhe fazia um filho por trás, enquanto lhe sussurrava aos ouvidos histórias sobre a latência dos chacais:

O que lateja e pulsa é força. Há vida no mundo de um grão de terra, no ar. Quero guerrear. Entendo o sentido de a vida pulsar na guerra, na luta, na vingança. Não quero hoje lamentar. É dia de festa! Minha buceta arde numa arte de desejo de devoração, devoção. Finco os pés numa terra de lama, que jorra feito esperma, lambuza, fede. Como é doce dar por terra, suar, amassar a roupa santa, golpear a presa num só gesto, beber o sangue, comer a carne crua. Ah! Minhas palavras! Ao cacete

àqueles que querem me emudecer! Estou espalhafatosa, grito! Meu peito é sinuoso e a terra embaixo de meus pés arde feito fogo. Tenho uma lança que finquei no centro do terreiro, ori, oro, esse território é meu! Estou a gargalhar! Meu! Meu! Meu!... Até que o encontro com você me faça desejar mudar de lugar³⁸.

³⁸ Texto elaborado num encontro de Movimento Autêntico.

6. Bibliografia

ADLER, Janet. *Archiving Backward. The Mystical Initiation of a Contemporary Woman*. Rochester, Vermont: Inner Traditions, 1995.

ADLER, Janet. *Dance Movement Therapy – A Healing Art*. Rochester, Vermont: AAHPERD, 1992.

ADLER, Janet. *Offering from the Conscious Body – The discipline of Authentic Movement*. Rochester, Vermont: Inner Traditions, 2002.

AGAMBEN, *Estâncias*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEM, Giorgio. *Infância e História*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo, Boitempo, 2008.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *A Preparação do romance vol. I e II*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Essais critiques*. Paris. Seuil. 1964.

_____. *Fragmento de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1984.

_____. *O neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005;

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da Alma Selvagem – e outros ensaios de Antropologia*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2002.

CLASTRES, Pierre. *Crônica dos índios Guaiaki: O que sabem os Aché, caçadores nômades do Paraguai*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Realismo e Antirrealismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1974.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs, vol.4*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Mil Platôs, vol.5*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva, 2007.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Espinosa. Filosofia prática*. São Paulo: Editora Escuta, 2002.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Porto-Portugal: Rés-Editora, 2001.

FOUCALUT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

GIL, José. *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D Água Editora, 1987.

_____. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água Editora, 2010.

GUATTARI, Félix. *O inconsciente maquínico: ensaios de esquizo-análise*. Campinas, Papirus, 1988

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2010.

HENNING, Jean-Luc. *Breve historia das nádegas*. Lisboa. Editora Terra Mar, 1997.

KASTRUP, V. *Subjetividade coletiva e estratégia de alterização: por uma política de invenção de novas práticas de pesquisa e intervenção social*. In V. F. R. Colaço, F. P. H. A. Pinheiro & J. F. Silva (Orgs.), *Reflexos III – PET – Psicologia/ UFC: políticas de subjetivação nas práticas sociais*. Fortaleza: UFC, 2006.

LARROSA, Jorge. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n19/n19a03.pdf>

LEVI, Primo. *É isto um homem?* São Paulo, Editora Roço, 1988.

LEVI, Primo. *Trilogia de Auschwitz (A trégua)*. Madri: El Aleph, 2005.

MARTIN, John. *Introduction to the dance*. Brooklyn: Dance Horizon Incorporated, 1965.

NEGRI, Antônio e HARDT, Michael. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

OLINTO, Heidrun Krieger. *Historiografia (literária) entre o passado e o presente*. Disponível em: <http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/olinto.php>

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. Bocage, São Paulo, Editora Hedra, 2006.

PALLARO, Patrícia. *Authentic Movement – Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. New York: Spring, 1999.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

_____. *Vida Capital. Ensaio de Biopolítica*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

_____. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.

_____. *Vida nua, vida besta, uma vida*. Texto disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>

PESSANHA, Juliano Garcia. *Certeza do agora*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ROLNIK, Suely. *Cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2005.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2000.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007.

VILAÇA, Aparecida. *Comendo como gente*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1992.

WOOLF, Virgínia. *Orlando*. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1978.