



**Luiz Guilherme Venâncio Dias da Fonseca**

**A literatura e o que não tem nome: ensaios sobre as relações  
entre ficção, política e metafísica**

**Tese de Doutorado**

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

Orientador: Prof. Frederico Oliveira Coelho

Rio de Janeiro

Abril de 2022



## **LUIZ GUILHERME VENÂNCIO DIAS DA FONSECA**

### **A literatura e o que não tem nome: ensaios sobre as relações entre ficção, política e metafísica**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Helena Franco Martins**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Karl Erik Schollhammer**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Natalie Souza de Araujo Lima**

UFF

**Profa. Raissa de Góes de Medeiros Rapozo**

Pesquisadora Autônoma

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

### **Luiz Guilherme Fonseca**

Graduou-se em Letras pela PUC-Rio em 2015. É mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela mesma instituição (2018).

|

### Ficha Catalográfica

Fonseca, Luiz Guilherme Venâncio Dias da

A literatura e o que não tem nome : ensaios sobre as relações entre ficção, política e metafísica / Luiz Guilherme Venâncio Dias da Fonseca ; orientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2022.

240 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Conceito de ficção. 3. Virada ontológica. 4. Literatura e metafísica. 5. Literatura e política. 6. Literatura e antropologia. I. Coelho, Frederico Oliveira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD:800

Para o Oco Voraz, o que quer que seja.

## Agradecimentos

À PUC-Rio, seu bosque e os encontros que me proporcionou.

Ao Frederico Coelho, amigo querido, que com seu entusiasmo e generosidade me orienta ao menos desde 2012, quando eu ainda estava na graduação em Letras. Pelas aulas, conselhos, conversas, pesquisas compartilhadas e parceria ilimitada.

À Marina Lima, entidade tecelã, pelas trocas intermináveis, pela alegria contagiante, pela aventura do encontro, pela amizade que mudou tudo e pelo que ainda está por vir.

À Raíssa de Góes, essa alquimista, por tudo que me ensinou através de suas pinturas, desenhos, aulas, textos, livros e conversas, assim como pelo companheirismo animalista.

À Rava Vieira, pela amizade perseverante e fundamental, e pelas conversas noturnas que de alguma maneira se infiltraram neste trabalho, como as pedras bêbadas de Paraty.

À Julia Klien, esse dínamo, minha poeta preferida, que certa vez escreveu que era preciso “tatear as texturas do caos” – pelos poemas e trechos de livros constantemente enviados, pela amizade de quase uma década e por me falar com insistência sobre aquilo que não tem nome antes que eu me desse conta de que era disso que se tratava.

Ao Charles Jacquard, esse bólido, pela amizade e carinho desmesurados, assim como pela aventura de dar voltas no universo.

Ao Daniel Castanheira, parceiro, professor, irmão mais velho, amigo querido, marinheiro, pelas conversas infinitas no café da manhã, no almoço, no jantar e no Boa Pinga, pelos planos traçados, as histórias contadas, e o que ainda vem por aí.

Ao Omar Salomão e Manu Sawitzki, meus amores, pela usina de ideias, o entusiasmo, a amizade e o carinho.

Ao Mauro Gaspar, pelos incentivos, os papos certos, o conhecimento abissal, o carinho ranzinza e a amizade alvinegra.

Ao Bernardo Oliveira, mestre e amigo, por ter explodido a minha cabeça diversas vezes desde a graduação, pelas ideias incontornáveis, as especulações corajosas, e por ter me ensinado que o pensamento precisa ser uma atividade arriscada.

À Dri Maciel, Lia Duarte, Aline Leal e Victor Squella, meus amores, pela amizade e trocas decisivas.

À Bheatrix Bienemann, pela parceria, companheirismo e amizade, por ter expandindo minhas percepções e por ter mudado irreversivelmente o caminho desta tese, e também o meu, no começo de 2020.

Ao Maurício Rocha, mestre querido, por tudo o que me ensinou.

À Helena Martins e Marília Rothier, pelas aulas desestabilizadoras, generosas e emocionantes, assim como pelo entusiasmo para com o ensino e a pesquisa. Não tenho como agradecer. À Helena agradeço também pela liderança e parceria como coordenadora de pós durante anos tão difíceis para a educação no Brasil. Seus comentários e contribuições na qualificação, como sempre tão precisos e incentivadores, também foram fundamentais para os rumos deste trabalho.

Ao Karl Erik Schollhammer, pelas aulas decisivas, os comentários certos e a pesquisa caudalosa e fundamental.

Ao Júlio Diniz, pelas aulas inflamadas, as trocas, conversas e chopes.

Ao Alexandre Nodari, por sua pesquisa incrível que me atropela ao menos desde 2015, e que influenciou de maneira definitiva este trabalho, e por suas contribuições decisivas na qualificação.

À Natalie Lima, pela apresentação emocionante e precisa na Abralic, pelas trocas virtuais e pela generosidade de entrar nessa roubada.

Ao Luiz Nadal e ao Luiz Wachelke, porteira aberta e mata fechada.

Ao Filipe Leite, amigo querido desde os primórdios, como se fosse a primavera, por tudo.

Ao Rodrigo Pinheiro, pessoa fundamental no PPGLCC, pelo cuidado, generosidade e carinho.

À Capes, pela bolsa de fomento sem a qual este trabalho não seria possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

## Resumo

Fonseca, Luiz Guilherme; Coelho, Frederico Oliveira. **A literatura e o que não tem nome: ensaios sobre as relações entre ficção, política e metafísica**. Rio de Janeiro, 2022. 240p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Parece haver uma propensão humana à ficção. Uma propensão não apenas a ficcionalizar, mas também a submergir em ficções as mais variadas. Metamórfica como os mitos e próxima ao rumor que criou as cosmogonias mais antigas, a ficção é a raiz do erro mas também o começo de toda produção de pensamento. Wolfgang Iser compreende essa propensão ao outramento como um pressuposto antropológico básico. Em seus trabalhos teóricos, Ricardo Piglia entende a ficção como via prioritária para se pensar a política. Partindo do encontro dessas concepções, esta tese apresenta uma investigação acerca das múltiplas relações entre ficção, política e metafísica, privilegiando a literatura e seu embate com o desconhecido. Em uma escrita que alia especulação teórica e investigação fabuladora, a análise dessas relações tem como percurso as concepções históricas acerca do conceito de ficção; a literatura que é atravessada pelo excesso (como as divindades, a violência, o erotismo, o horror cósmico e demais experiências desestabilizadoras); a possível obsolescência do “realismo burguês” frente ao Antropoceno; as contribuições que a chamada “virada ontológica” pode trazer não somente para o conceito de ficção, mas também para a compreensão da experiência literária como um todo; e, por fim, as “forças fictícias” (termo que Piglia retira de Paul Valéry) que atravessam o *socius*, conduzindo ou não à servidão. Os ensaios que compõem esta tese são animados por uma *vontade fúngica*, trançando “alianças demoníacas” entre diferentes pensadores e oxidando as barreiras que mantinham separadas e estanques a ficção, a política e a metafísica.

## Palavras-chave

Conceito de ficção; virada ontológica; literatura e metafísica; literatura e política; literatura e antropologia.



## Abstract

Fonseca, Luiz Guilherme; Coelho, Frederico Oliveira (Advisor). **Literature and the Nameless: Essays on the Relationships Between Fiction, Politics and Metaphysics**. Rio de Janeiro, 2022. 240p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

There seems to be a human penchant for fiction. A propensity not only to fictionalize, but also to submerge in the most varied fictions. Metamorphic like myths and close to the rumor that created the oldest cosmogonies, fiction is the root of error but also the beginning of all production of thought. Wolfgang Iser understands this propensity for *otherness* as a basic anthropological assumption. In his theoretical works, Ricardo Piglia understands fiction as a priority way to think about politics. Starting from the meeting of these conceptions, this thesis presents an investigation about the multiple relations between fiction, politics and metaphysics, privileging literature and its clash with the unknown. In a writing that combines theoretical speculation and fabulous investigation, the analysis of these relationships takes as its route the historical conceptualizations about the concept of fiction; literature that is crossed by excess (such as divinities, violence, eroticism, cosmic horror and other destabilizing experiences); the possible obsolescence of “bourgeois realism” in the face of the Anthropocene; the contributions that the so-called “ontological turn” can bring not only to the concept of fiction, but also to the understanding of literary experience as a whole; and, finally, the “fictitious forces” (a term that Piglia takes from Paul Valéry) that cross the *socius*, leading or not to servitude. The essays that make up this thesis are animated by a *fungus will*, weaving “demonic alliances” between different thinkers and oxidizing the barriers that kept fiction, politics and metaphysics separated.

## Keywords

Concept of fiction; ontological turn; literature and metaphysics; literature and politics; literature and anthropology.

## **Sumário**

**1.**

**Introdução 12**

**2. O que não tem nome 17**

**3. A literatura e o que não tem nome 46**

**4. As políticas da ficção 132**

**5. As possíveis contribuições da “virada ontológica” para a literatura: ficção, metafísica, antropologia 181**

**6. As “forças fictícias” ou Aquilo que nos faz obedecer 200**

**7. Considerações finais 219**

**8. Referências bibliográficas 227**

*Escuridão/ oco voraz/ vai engolir o mundo/ regurgitar.*  
Meta Meta

*Costuma-se imaginar o sujeito como uma variante do 1, mas ele talvez seja,  
na verdade, uma variante do 0 – isto é, do múltiplo universal.*  
Eduardo Sterzi

# 1. Introdução

## O provérbio imaginário

Parece existir um componente quase zen na confecção de uma tese, que poderia ser resumido num provérbio imaginário (mas que provavelmente tem lastro em algum dos clássicos taoístas): “agora que terminamos, sabemos por onde começar”. O término aqui mencionado, claro, se refere à entrega da tese, um corte necessário mas externo à pesquisa. Já o começo, vasto e caudaloso, se refere ao da pesquisa: agora que terminamos a tese, sabemos por onde começar a pesquisa. E, no entanto, essa futura pesquisa, que só pode ser começada a partir do fim da escrita da tese, e que investigaria em profundidade justamente os assuntos de que a tese pretende tratar, só pode redundar numa tese inteiramente diferente, para que outra vez sejamos detidos no imaginário provérbio taoísta: “agora que terminamos, sabemos por onde começar”, e de novo. É sob este paradoxo, nos parece, que são feitos todos os livros e empreendidas todas as pesquisas.

## A intuição inicial

A intuição inicial que resultou nesta pesquisa aconteceu enquanto preparávamos um ensaio para a disciplina ministrada por Karl Erik Schollhammer no primeiro semestre de 2019. Naquela ocasião, durante uma aula de Schollhammer, tivemos a ideia de entregar como monografia final de curso um trabalho que se intitulou “Entre as políticas da ficção e as ficções políticas”, título que por algum tempo também foi o desta tese. Naquela oportunidade, preparando a monografia, ao reler o artigo “As três forças da ficção”, de Ricardo Piglia, publicado no *Jornal do Brasil* em 2 de setembro de 1990, uma citação recorrente que o argentino fazia do filósofo, escritor e poeta francês Paul Valéry (1871-1945) nos chamou a atenção: “A era da ordem é o império das ficções. Não há poder capaz de sustentar-se só com a opressão dos corpos pelos corpos. Necessitam-se *forças fictícias*” (Valéry apud Piglia, 1990 – grifo nosso).

Essa inquietante citação, que encontra ressonâncias em uma série de autores, como veremos, nos acompanhou com insistência por muito tempo, de modo que a hipótese disparadora da tese, o problema a ser investigado, residia no seguinte eixo: a ficção como via privilegiada para pensar a política. Tal hipótese, é claro, nos trazia ao menos dois problemas: compreender o que é a ficção e o que é a política, conceitos igualmente vastos e autodevoradores – e, para além disso, mas de igual dificuldade, tentar traçar como se dão seus múltiplos efeitos.

A busca por essas questões nos levou para paragens que podem parecer distantes dessa hipótese inicial, mas que, na verdade, ao menos da nossa perspectiva, a corroboraram. Ao perseguir o que é a ficção e como se dão os seus efeitos, reencontramos a mitologia, a religião, o ritual, a morte, o vazio, mas também a vida e a possibilidade de criação de tudo o que há. Ao perseguir o que é e como se dá a política, nos deparamos com a ficção, a fantasia, a imaginação, as diversas narrativas que atravessam e como que constituem um corpo social – isto é, aquilo que domina o circuito afetivo de uma sociedade.

### **A tese**

Em nossa investigação chegamos à conclusão de que parece haver uma propensão humana à ficção. Uma propensão não apenas a ficcionalizar, mas também a submergir em ficções as mais variadas. Metamórfica como os mitos e próxima ao rumor que criou as cosmogonias mais antigas, a ficção é vista por alguns como a raiz do “erro”, mas também como o começo de toda produção de pensamento. O teórico Wolfgang Iser compreende essa propensão ao outramento como um pressuposto antropológico básico. Em seus trabalhos críticos, Ricardo Piglia entende a ficção como via prioritária para se pensar a política. Partindo do encontro dessas concepções, esta tese acabou se construindo como uma investigação acerca das múltiplas relações entre ficção, política e metafísica, privilegiando a literatura e seu embate com o desconhecido.

Em uma escrita que alia especulação teórica e investigação fabuladora, analisaremos essas relações em cinco eixos. Primeiro, no capítulo 2, “O que não tem nome”, partindo de uma improvável triangulação entre Deleuze e Guattari,

Hakim Bey e Laozi, estabeleceremos algumas das bases sobre as quais o conceito de ficção pode ser pensado. Em seguida, a partir da obra de Wolfgang Iser e Karlheinz Stierle, recapitularemos as definições do conceito de ficção e sua tensão entre “dar forma ao informe” e fingir/ enganar.

No capítulo 3, “A literatura e o que não tem nome”, investigaremos a literatura que é atravessada pelo excesso: sua relação com as divindades, a possessão, o erotismo, o mal, o horror cósmico, a escritura, a dissolução e a mudança de forma. Para tanto, nos apoiaremos nos trabalhos de Roberto Calasso sobre a literatura e os deuses e na tese de Claudio Willer sobre a influência do gnosticismo na produção literária. Nesse capítulo serão abordados autores variados, sem grandes compromissos com a linearidade histórica, mas antes com a matéria metamórfica abordada, do Conde de Lautréamont a Torquato Neto e Waly Salomão, de Benjamín Labatut a Clarice Lispector, de Anne Carson a Mario Bellatin, passando por H.P. Lovecraft e Georges Bataille, dentre outros.

No longo capítulo 4, “As políticas da ficção”, com o auxílio de Jacques Rancière, pensaremos esse conceito e a possível obsolescência do “realismo burguês” frente à emergência climática e o colapso social. Para isso, utilizaremos as reflexões de alguns escritores, como Carola Saavedra, McKenzie Ward, Daniel Galera e Julián Fuks, assim como o pensamento da filósofa Donna Haraway, em geral todos críticos (ainda que de maneiras substancialmente diferentes) do que Galera chama de “realismo vigente”. Confrontaremos essas visões com definições mais aprofundadas acerca dos diversos realismos, nos apoiando nos artigos de Scholhammer sobre o tema.

No capítulo 5, “As possíveis contribuições da ‘virada ontológica’ para a literatura: ficção, metafísica, antropologia”, traçaremos, a partir do conceito de “expresso transumwéltico” proposto pelo físico e filósofo argentino Gabriel Catren, uma investigação acerca das contribuições que a chamada “virada ontológica” pode trazer não somente para o conceito de ficção, como também para a compreensão da experiência literária como um todo.

Por último, cruzando o trabalho teórico de Ricardo Piglia e a filosofia de Espinosa, no capítulo 6, “As ‘forças fictícias’ ou Aquilo que nos faz obedecer”,

trataremos das “ficções políticas”, analisando como as diversas narrações que atravessam o *socius*, carregadas do que Piglia chama de “forças fictícias”, podem conduzir à servidão. Esse capítulo, que outrora foi o coração da tese mas aqui surge antes como um anexo, foi disparado, entre outras coisas, pela perspectiva adotada por Renato Lessa ao pensar a política como modo particular de ficção.

Os ensaios que compõem esta tese são animados por uma vontade fúngica, isto é, a de simultaneamente conectar e retrabalhar os mais heteróclitos materiais, traçando “alianças demoníacas” – isto é, aberrantes, monstruosas, forçando uma afinidade entre heterogêneos (Cf. Fonseca, 2018, p. 87-90) – entre diferentes pensadores e oxidando as barreiras que mantinham separadas e estanques a ficção, a política e a metafísica.

## A estrutura

É importante avisar que este trabalho é assombrado por aberrações temporais: há sempre algo que parece não funcionar bem, e isso ocorre porque esta tese opera com uma concepção anômala de tempo, que poderíamos chamar simplesmente de *tempo topológico*, compreendendo-o antes como um espaço ao mesmo tempo desdobrável e palimpséstico. Como na série britânica *Sapphire & Steel*, de Peter J. Hamond, que foi ao ar entre 1979 e 1982, e que tem quase todos os seus episódios disponíveis no Youtube. Nessa série, os agentes alienígenas que dão nome ao programa, e que possuem uma aparência semelhante ao humano, são responsáveis por “consertar” anomalias temporais. Essas anomalias, na verdade, sempre dizem respeito também ao espaço: um cômodo da casa de uma família que subitamente se torna uma abertura para a Idade Média, por exemplo, sugando familiares que precisarão ser salvos. Algumas dessas anomalias parecem ser como passagens que levam de um ponto a outro, outras parecem justamente possuir um caráter palimpséstico: uma janela que mostra o que acontecia naquele mesmo lugar em diversas épocas. Outro bom exemplo gráfico dessa ideia é a brilhante história em quadrinhos de Richard McGuire, *Aqui* (2017), que demorou vinte e cinco anos para ficar pronta. Neste trabalho, McGuire nos mostra o canto da sala de uma casa atravessando bilhões de anos

simultaneamente. Página após página, implodindo qualquer ideia de linearidade, e contendo um silêncio abissal, são mostrados dinossauros e indígenas, colonizadores ingleses e famílias americanas, hologramas e robôs, tudo o que transcorreu naquele canto do mundo, sem antes e depois, sem começo nem fim.

A diferença é que nesta tese o tempo topológico não se dá pelo espaço, mas antes pela matéria de que são feitos os temas, de modo que um comentário sobre as musas, por exemplo, pode nos levar a um livro estranho escrito por um chileno aprendiz de feiticeiro.

Com relação à estrutura, podemos dizer que esta tese é atravessada por uma força teratológica: há um excesso de braços, asas, couro de bicho aliado a uma ausência de cabeças (ao menos de cabeças humanas).

Como que tendo sido inoculada por fungos, cresceu por dentro, pelo meio, organicamente. O que de fora pode parecer uma deformação, se seguido em suas ramificações miceliais pode ser compreendido como acidente. Há um caráter infiltrante em seu posterior desenvolvimento. Como a madeira inchada pela constante atividade da água, se arrebetando, se desfazendo, servindo de matéria orgânica para colônias de fungos – isto é, se transformando.



## 2. O que não tem nome

### 2.1 Oco Voraz

Talvez devêssemos começar por aquilo que não tem nome. Mas para isso precisamos criar primeiro um nome temporário, um disfarce, um espantalho – uma forma. Precisamos da forma para tentar capturar o que não pode ser capturado, de modo que aquilo sobre o qual falamos só se revela mesmo quando e no que escapa. Como é preciso começar de alguma maneira, chamemos então simplesmente de Zero, ou de Oco Voraz<sup>1</sup>, o vazio para o qual tudo tende e do qual tudo vem, em variações infinitas. A fina teia de aranha que a tudo recobre, e que, apesar da aparência frágil, sustenta o peso de muitos mundos – tecendo também, a cada momento, inúmeros mundos novos. É interessante partir do Zero, essa invenção hindu que chegou ao Ocidente graças aos árabes, porque ele materializa um paradoxo: a representação gráfica e mental do Vazio, o não-ser. Mas como O-Que-Não-É pode ser representado?

Parece que essa compreensão de Vazio não nos levará a um bom termo. O Vazio que precisamos mobilizar aqui não é exatamente o do não-ser, mas antes, talvez, o Vazio Pleno<sup>2</sup>, isto é, o oco que permite justamente que as coisas venham a existir.

Nos comentários feitos por Heshang Gong (o Senhor às Margens do Rio) ao *Dao De Jing*, de Laozi, podemos ler o seguinte: “‘O que não tem nome’ é referência ao Dao. Já que carece de forma, o Dao não pode receber um nome. [...] [O Dao] surge do que é vazio e oco, representa o princípio do Céu e da Terra” (2016, p.6). “O que tem nome”, por outro lado, se referiria às coisas que têm forma, como o Céu e a Terra na cosmologia taoísta, e, por derivação, todas as “dez mil coisas” a que dão vida. O *Dao De Jing* (também conhecido como Tao Te

<sup>1</sup> Que, como na música “Corpo vão”, do banda paulistana Meta Meta, “vai engolir o mundo”. Para ouvir a faixa: <https://youtu.be/VTrdt8IGgEQ>

<sup>2</sup> Modificando o conceito de Lygia Clark, que diz: “Uma forma só tem sentido por sua estreita ligação com seu espaço interior (vazio-pleno). A percepção do que chamo vazio-pleno me veio no momento em que abrindo uma cesta compreendi bruscamente a relação de totalidade que unia o interior à forma externa”, acessado em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/59269/do-vazio-pleno> Antes que dando conta da ligação entre exterior-interior, o Vazio Pleno que aqui mobilizamos funciona como energia potencial.

Ching) é um dos textos fundamentais de milenares tradições religiosas e filosóficas, como o Zen e o Taoísmo. Composto por sentenças (ou provérbios) e dividido em quatro rolos, é um texto metafísico e ético. Dá conta tanto do processo de cosmogênese, isto é, a Espontaneidade do Dao, cujo oco “contém em si todas as potencialidades” (2016, p. 53), e que dá origem àquilo que tem nome e forma (como o Céu e a Terra), como também prescreve o melhor Caminho. Como Giorgio Sinedino nos faz saber em uma das notas de sua tradução, o Dao pode ser traduzido como “Caminho”, e pode ser compreendido como “os padrões de mudança da realidade” (Laozi, 2016, p. 10). Ainda segundo Sinedino, o termo significaria literalmente “‘caminho’, ‘via’, ‘trilha’, mas também possui o sentido abstrato de ‘forma de agir’ ou ‘método’ – derivação também possível em português” (2016, p. 10). É preciso compreender o Caminho simultaneamente como “via” e como “método”, portanto.

Arriscaríamos dizer que existem curiosas ressonâncias entre o *Dao De Jing* de Laozi e a *Ética* de Espinosa. Não apenas por se tratarem de livros que comportam uma dimensão metafísica que tem por consequência uma ética, mas também porque não parece absurdo aproximar o Dao descrito por Laozi à Substância Única espinosana. Mesmo Gilles Deleuze e Félix Guattari já haviam feito essa aproximação, e depois deles Hakim Bey, como veremos mais à frente.

Numa de suas notas Sinedino vai nos dizer que “Laozi compara a função cosmológica do Dao ao fole que, sem esforço, contrai-se e distende-se – produzindo ar sem se consumir” (LAOZI, 2016, p. 53). Essa nota faz referência ao seguinte provérbio: “É vazio, mas nunca se exaure: quanto mais o pressionamos, mais expele [ar]” (2016, p. 49). A *oquidão* do Dao é o que garantiria sua capacidade de “produzir ‘som e energia vital’” (idem), isto é, as coisas com forma e nome. Assim como na substância única em Espinosa, há uma diferença de grau entre o Dao (aquilo que não tem nome) e o Céu e a Terra. O Céu e a Terra teriam sua origem no Dao, e de sua energia vital acumulada dariam origem às “dez mil coisas”. Da mesma maneira em Espinosa há uma diferença entre a *Natura naturans* (os atributos da substância) e a *Natura naturata* (os modos da substância).

No Livro I da *Ética*, intitulado “De Deus”, Espinosa nos demonstra por que, em seu sistema, só é concebível uma substância. “Por substância entendo aquilo que é em si e é concebido por si”, escreve Espinosa em uma de suas definições (2015, p. 45). Sendo causa imanente de si e não tendo causa externa, uma substância não poderia engendrar ou ser engendrada por outra (do contrário não seria uma substância). Em Espinosa a substância é infinita e possui infinitos atributos, dos quais nós, humanos, podemos conhecer apenas dois, Extensão e Pensamento, “na medida em que somos espírito e corpo”, nos diz Deleuze (2002, p. 59). Espinosa define um atributo como sendo “aquilo que o intelecto percebe da substância” (Espinosa, 2015, p. 45), enquanto os modos seriam “afecções da substância” (Espinosa, 2015, p. 45). Esse “intelecto” que percebe da substância apenas esses dois atributos, é claro, é o intelecto humano, e por isso mesmo finito e limitado. Como vai nos dizer Deleuze, “[...] sabemos que há uma infinidade de atributos porque Deus tem uma potência absolutamente infinita de existir, que não se deixa esgotar nem pelo pensamento, nem pela extensão” (Deleuze, 2002, p. 59).

Coisas finitas, os modos são sempre efeito de causas externas, não podendo nunca ser causa de si. Na proposição XXVIII do Livro I, Espinosa nos diz que toda coisa finita é determinada por Deus (a substância única), não havendo coisas indeterminadas, e que apenas Deus determina a si mesmo (é causa de si). Mas cada coisa finita, apesar de existir em Deus (não podendo existir fora da substância, é claro) é determinada por outra coisa finita, e assim por diante. Mais do que isso: Espinosa chega a dizer que “[...] aquilo que é finito e tem existência determinada não pôde ser produzido pela natureza absoluta de algum atributo de Deus, pois tudo que segue da natureza absoluta de algum atributo de Deus é infinito e eterno” (Espinosa, 2015, p. 93). Aqui reside a intrincada diferença entre a Natureza naturante (substância, atributos) e a Natureza naturada (modos, coisas finitas). Segundo Deleuze, um dos liames cruciais do espinosismo residiria na “identificação da relação ontológica substância-modos com a relação epistemológica essência-propriedades e a relação física causa-efeito” (Deleuze, 2002, p. 92). Embora a citação anterior de Espinosa (coisas finitas não seriam produzidas pela natureza absoluta) pareça demonstrar o contrário, os modos seriam efeitos longínquos da substância. Isso fica claro no Apêndice do Livro I: “é

perfeitíssimo aquele efeito que é produzido imediatamente por Deus, e quanto mais algo precisa de muitas causas intermediárias para ser produzido, tanto mais é imperfeito” (Espinosa, 2015, p. 115). Essa seria a diferença de grau, digamos assim, entre a Natureza naturante (perfeita e espontânea) e a Natureza naturada (imperfeita e determinada pelas relações de causa e efeito). Deleuze explicita isso quando diz que “os modos diferem da substância em existência e essência, sendo entretanto produzidos nesses mesmos atributos que constituem a essência da substância”, e mais: “não existem e não estão fora dos atributos nos quais são produzidos” (Deleuze, 2002, p. 93).

Não é de se estranhar, portanto, que o grande profeta do anarquismo ontológico e das utopias piratas, Hakim Bey, compare o Tao à Natureza naturante ao falar sobre feitiçaria: “A feitiçaria não infringe nenhuma lei da natureza porque não existe nenhuma Lei Natural, apenas a espontaneidade da *natura naturans*, o Tao” (Bey, 2003, p. XXXVI). A noção de “espontaneidade” é importante, por um lado, porque significa que nada pode determiná-los; e, por outro, porque dá mostras de que tanto o Tao quanto a Natureza naturante não estão em estado estacionário e resolvido, mas são antes prenhes de atividade. O Tao, como nos diz Sinedino, está sempre “em constante mutação” (Laozi, 2016, p. 17), e não é difícil ter uma concepção semelhante acerca da substância espinosana.

Hakim Bey define a feitiçaria como “o cultivo sistemático de uma consciência aprimorada ou de uma percepção incomum & sua aplicação no mundo das ações & objetos a fim de se conseguir os resultados desejados” (2003, p. XXXV). A feitiçaria é cara ao autor porque funcionaria como uma das táticas do anarquismo ontológico, que, segundo o próprio, seria um tipo muito mais radical de anarquismo porque não se contenta com nenhum primado de ordem (mesmo que seja uma ordem fora do Estado) e nenhuma lei (mesmo que fosse algo tão absurdo quanto uma Lei Natural), sendo levado apenas pela espontaneidade do caos. Não é difícil inferir as aproximações que o polêmico e heresiarca pensador acaba traçando entre o Tao, a Natureza naturante e o próprio caos. “O caos nunca morreu”, nos diz Hakim Bey,

“O caos é anterior a todos os princípios de ordem & entropia, não é nem um deus nem uma larva, seus desejos primais englobam & definem toda coreografia possível, [...] suas máscaras, como nuvens, são cristalizações da sua própria ausência de rosto” (2003, p. XI).

Com frases afiadas que nos lembram o poeta brasileiro Roberto Piva, Hakim Bey está para além das precisões conceituais e rigores acadêmicos, trançando espinosismo e taoísmo com o sufismo, experiências com haxixe e a deusa Kali em um mesmo parágrafo. Inclassificável, entre feitiço e prosa poética, o texto de Bey está sempre em alta velocidade:

“O feitiçeiro é um Autêntico Realista: o mundo é real – mas a consciência também o deve ser, já que seus efeitos são tão tangíveis. Um obtuso acha que até mesmo o vinho não tem gosto, mas o feitiçeiro pode se embriagar simplesmente olhando para a água. A qualidade da percepção define o mundo do inebriamento – mas, sustentá-lo & expandi-lo, para incluir os *outros*, exige certo tipo de atividade – feitiçaria” (pp. XXXV-XXXVI – grifado no original)

A feitiçaria e o caos são temas caros também a Deleuze e Guattari. O caos aparece em pelo menos três momentos importantes da obra dos dois: como os fluxos caóticos que ameaçam descodificar toda e qualquer sociedade, em *O anti-Édipo* (Cf. 2011, pp.185-361); como aquilo sobre o qual o ritornelo cria um território, em *Mil Platôs* (Cf. 2012, p. 122); e como aquilo contra o qual a arte, a ciência e a filosofia travam um embate, em *O que é a filosofia?* (Cf. 2013, pp. 240-241).

N’*O anti-Édipo* a dupla chega à conclusão de que o maior temor de toda sociedade é aquilo que eles denominam “fluxos descodificados do desejo” (os fluxos caóticos que podem dissolver as formas sociais levando consigo todo o *socius* de uma vez), e que por isso é preciso um grande investimento social (ritos iniciáticos, estratificação social, família) para codificar os fluxos cuidadosamente ou sobrecodificá-los, e que a descodificação dos mesmos seria uma das características da sociedade capitalista – descodificação relativa, é bom que se diga, sempre *re-codificada*.

As sociedades “primitivas”, cujo exemplo metonímico é o povo Dogon, codificariam os fluxos de comida, sangue e sêmen em rituais iniciáticos os mais variados, rituais esses que *organizam* essas sociedades, determinando o que deve ser ingerido e o que precisa ser expelido, por exemplo, dentre outros maneirismos

corporais.<sup>3</sup> É bom lembrar que o mito cosmológico Dogon dá conta de uma “filiação intensiva” do povo com o “ovo cósmico”, o corpo pleno da terra (Cf. Deleuze e Guattari, 2013, p. 211). Ao contrário da “filiação extensiva”, isto é, somática, a comum relação de linhagem entre mães e filhos, a “filiação intensiva” se daria em relação à “placenta tornada terra, o inegendrado”, de modo que há uma “substância comum à mãe e à criança, parte comum dos seus corpos”, sendo eles, portanto, “[...] produtos derivados dessa mesma substância da qual o filho é gêmeo da sua mãe” (idem). Na filiação intensiva com o corpo pleno da terra há, como disse Viveiros de Castro acerca dos ameríndios, uma relação de pertencimento à terra – “Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela, é o que define o indígena” (2016, p. 14) –, e esse mútuo pertencimento garantiria uma relação social mais horizontal, como fica claro nos casos de chefia esvaziada (Cf. Clastres, 2013, p. 201 – 232).

As sociedades “bárbaras”, por outro lado, cujo exemplo metonímico é a China Imperial, sobrecodificariam os códigos anteriores com sua divisão hierárquica em classes ou castas estratificadas. É a ruptura com a relação imanente com a terra. Do todo pertencente à terra passamos para a terra pertencente a poucos, esquadrihada e dividida. Da relação entre todo um povo e o fluxo germinativo que a tudo alimenta, passamos para a relação entre indivíduos “escolhidos” e uma divindade. Com indivíduos e divindade separadas do todo, com indivíduos que transcendem a terra, e, portanto, o seu povo, surgiria o Estado e seu poder centralizado.

Já as sociedades ditas “civilizadas”, que são as sociedades capitalistas, promoveriam a descodificação dos fluxos anteriormente codificados para em seguida *re-codificá-los*. Isso seria feito, dentre outras maneiras, através do dinheiro, vetor de metamorfose, que transforma força de trabalho, meios de produção e matéria-prima em mercadoria, mercadoria em lucro, lucro em... e assim indefinidamente (Cf. DELEUZE & GUATTARI, 2011, p. 185–361).<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Exemplos desse tipo de codificação podem ser vistos no já clássico ensaio de Pierre Clastres, “Da tortura nas sociedades privadas” (Clastres, 2013, p. 190 – 201), em que o antropólogo analisa a função do sofrimento nas escarificações feitas pelos Guayaki; assim como no conhecido trabalho de Eduardo Viveiros de Castro, “Esboço de cosmologia yawalapíti” (Viveiros de Castro, 2013, p. 25 – 87).

<sup>4</sup> Entendemos que devido à velocidade com que tratamos o tema nesse ensaio as diferenças entre as três sociogêneses podem ter soado bastante esquemáticas. Mas já tratamos desse tema com o cuidado e a lentidão necessária num percurso de quase 70 páginas em nossa dissertação de mestrado (Cf. Fonseca, 2018, p. 57 – 125).

Se no terceiro capítulo de *O anti-Édipo* vemos três sociogêneses distintas e suas relações *com* e estratégias de proteção *contra* o caos, no platô do ritornelo nós somos apresentados à repetição como aquilo que pode criar e manter uma ordem sobre o caos, aquilo que cria um território temporário. Para tratar do ritornelo, um dos exemplos de Deleuze e Guattari é o da criança no escuro e a cançoneta infantil. No escuro, os objetos perdem as suas delimitações, tornam-se ambíguos: uma estante pode se revelar um monstro, um rosto pode surgir em uma pilha de roupas. Essa indistinção e ambiguidade é própria da perda de sentido. Para se acalmar, para criar uma proteção contra essa instabilidade, um território a salvo dessa terrível ambiguidade, a criança canta uma canção infantil repetidamente. Há ainda, como diz a dupla, uma relação entre essa repetição, essas marcas que criam um território, um código, um sentido, e as cosmogonias: “Do caos nascem os *Meios* e os *Ritmos*. É o assunto das cosmogonias muito antigas” (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 124, grifado no original). E é claro que esse é o assunto das cosmogonias muito antigas, uma vez que o efeito de uma cosmogonia é justamente criar uma provisória estabilidade possível.

A cançoneta infantil que protege a criança com medo, que cria uma consistência temporária, um território em meio à perigosa inconsistência do quarto escuro, “é como o esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 122). Mas esse estado estabilizado e estabilizador, como eles nos dizem a seguir, não preexiste, sendo preciso antes criá-lo, traçá-lo cuidadosamente. Nesse território temporário, “as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível” para que “as forças íntimas terrestres, as forças interiores da terra, não sejam submersas, para que elas possam resistir, ou até tomar algo emprestado do caos através do filtro ou do crivo do espaço traçado” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 122).

Não é de se estranhar que em alguns momentos de *O anti-Édipo* e de *Mil Platôs* o caos pareça ser o limite que precisa ser mantido à distância, justamente aquilo que nos espreitaria para além do território, seja esse território um mundo de sentido infantil, seja uma sociedade inteira. O caos como estando *fora* da ordem. Mas essa é apenas uma leitura apressada, e que possui um erro estratégico fundamental para os amantes da neguentropia: enquanto esperamos ser atacados

de fora, muitas vezes somos surpreendidos por dentro... Decerto que os fluxos caóticos, as linhas de desfragmentação, podem levar embora uma vida ou mesmo sociedades inteiras, e é certo também que uma vida ou mesmo sociedades inteiras só são possíveis em bolsões de homeostase, mas é um equívoco opor simplesmente organização e caos, como se fossem duas coisas completamente distintas. Talvez isso fique mais compreensível nos trabalhos solos de Guattari e no trabalho da dupla em *O que é a filosofia?*.

Em *Caosmose* (2012), por exemplo, ao nos falar das diferentes apreensões ontológicas de que são capazes distintos regimes ditos delirantes, e ao descrever até mesmo a psicose como uma “via exploratória privilegiada de outros modos de produção ontológica” (2012, p. 93), Guattari nos diz que não se trata de opor caos e complexidade, mas antes de *reconciliá-los* (2012, p. 94 – grifo nosso). “Não oporemos aqui”, nos diz Guattari, “como na metapsicologia freudiana, duas pulsões antagonistas de vida e de morte, de complexidade e de caos” (2012, p. 95). Mais do que isso: a desarticulação caótica estaria sempre “na raiz de um mundo” (idem), afinal o movimento de territorialização é sempre simultâneo ao de desterritorialização: dar uma forma é desfazer a forma anterior, traçar um sentido é desfazer o sentido anterior. E é claro que aqui não se trata de pensar em matéria pura e livre de qualquer forma e em forma pura e livre de qualquer matéria, como no encontro hilemórfico característico do aristotelismo. Em Deleuze e Guattari, e aqui parece haver uma diferença grande para com Hakim Bey, o caos nem sempre é anterior à complexidade, mas sim contemporâneo à mesma, e não se caracterizaria pela ausência de determinações (ou o que poderíamos também entender como formas), mas antes pela velocidade com que as determinações se coagulam e dissolvem: “O caos não é um estado inerte ou estacionário, não é uma mistura ao acaso. O caos *caotiza*, e desfaz no infinito toda consistência” (Deleuze e Guattari, 2013, p. 53 – grifo nosso).

O que está em jogo, portanto, é o ganho de consistência, ganho temporário e com a compreensão prévia da futura dissolução no horizonte inconsistente e infinito. Nesse sentido, a própria homeostase seria apenas caos desacelerado sempre tendendo a uma nova aceleração inevitável.



Se entendemos que a relação entre caos e complexidade é sempre de coexistência, a leitura que podemos fazer de *O anti-Édipo* e de *Mil Platôs* acaba ganhando contornos imprevistos. O tema do caos e da complexidade, da tentativa de criação de uma consistência temporária numa solução inconsistente, parece remeter de certa forma à alquimia e um de seus princípios basilares, *Solve et Coagula*, “Dissolver e Coagular”, de modo que os dois livros poderiam ser compreendidos também como manuais de feitiçaria. Leituras ocultistas não são assim tão distantes dos comentadores de Deleuze e Guattari<sup>5</sup> (basta pensar nos excêntricos caminhos percorridos por Nick Land...), e também não são distantes dos universos mobilizados pelos próprios autores – não só nos pensadores e temas tratados, como também em algumas afirmações recorrentes. “Nós, feiticeiros, sabemos disso desde sempre”, dizem Deleuze e Guattari em *Mil Platôs 4* (2012d, p. 20). E, como alerta Hakim Bey: “O Caos enfeitiça seus inimigos & recompensa seus devotos” (2003, p. XXXVI). É preciso se manter atento a ele.

Há outros momentos em que uma aproximação com o Tao é possível, ou mesmo explícita. Ainda sobre o caos, Deleuze e Guattari vão nos dizer que ele “não é contrário do ritmo, é antes o meio de todos os ritmos” (2012d, p. 124). Essa descrição parece ressoar um pouco a oquidão do Tao de que falava Sinedino. Não deixa de ser uma imagem atraente, o caos como uma infinita superfície de percussão, uma bandeira pirata tremulando no vazio que o constitui.

Mas talvez seja no platô dedicado ao corpo sem órgãos que a aproximação feita ao Tao se torne mais explícita. O começo desse platô é um dos mais misteriosos, e se inicia afirmando que já possuímos um ou vários corpos sem órgãos, e não exatamente porque ele seria anterior a toda e qualquer organização,

---

<sup>5</sup> Nick Land é um polêmico filósofo britânico. Junto com a filósofa Sadie Plant, alguns alunos (dentre eles o depois célebre Mark Fisher, um dos membros fundadores do coletivo) e “pesquisadores independentes” compuseram o chamado “CCRU”, o “Cybernetic Culture Research Unit”, uma unidade de estudos transdisciplinares largamente influenciada por Deleuze & Guattari, Paul Virilio, o escritor cyberpunk William Gibson e muitos outros nomes. Esse coletivo foi criado na década de 1990 na Universidade de Warwick, na Inglaterra, sendo o germe inicial do que mais tarde se transformaria no “aceleracionismo”. Segundo Simon Reynolds, a unidade se esforçava para ser tão “desterritorializante” que desterritorializava a si mesma a todo momento, buscando um pensamento “nomádico” – “teoria fundida com ficção, filosofia contaminada pelas ciências naturais (neurologia, bacteriologia, termodinâmica, metalurgia, caos e teoria da complexidade, conexão)”. O artigo de Simon Reynolds, “Renegade Academia”, pode ser lido aqui: <http://energyflashbysimonreynolds.blogspot.com.br/2009/11/renegade-academia-cyberneticculture.html>. Mais tarde Nick Land se tornou um conhecido neo-reacionário, como fica evidente no artigo de Yuk Hui (2017a).

mas antes porque não se pode desejar sem fazê-lo (2012c, p. 11). Há uma relação entre o desejo (e não o desejo como falta ou como desejo de ser desejado, é claro, mas como aquilo que foge a qualquer codificação possível) e a dissolução das organizações, e isso já sabíamos desde *O anti-Édipo*. A questão relativa à anterioridade do corpo sem órgãos é relevante, e como Deleuze e Guattari o aproximam também da substância única espinosista, chegam a se perguntar mais tarde se haveria um corpo sem órgãos de todos os corpos sem órgãos, como uma substância de todas as substâncias (Cf. 2012c, p. 17). Tendo tirado esse conjunto de práticas da obra de Antonin Artaud, sobretudo de *Os Tarahumaras* (2020), descrevem o CsO como “um exercício, uma experimentação inevitável”, e ao mesmo tempo afirmam que “ele [já] espera por você” (idem). Essa ambiguidade entre já estar aqui, ser um exercício a ser feito e ao mesmo tempo estar esperando por você parece possuir uma dimensão quase Zen – ou algo parecido a quando Don Juan pede a Carlos Castañeda que busque o “lugar” (Cf. Deleuze e Guattari, 2012c, p. 27). É preciso “criar para si” um CsO, embora ele já esteja com você o tempo todo.

O platô do corpo sem órgãos tem importância fundamental para os esboços que estamos traçando aqui porque é nele que se articulam o Zero, a substância e o Tao. Primeiro a dupla se faz uma pergunta inquietante: “o grande livro sobre o CsO não seria a *Ética*?”, e depois desenvolvem a respeito: “Os atributos são os tipos ou os gêneros de CsO, substâncias, potências, *intensidades Zero como matrizes produtivas*” (2012c, p. 17 – grifo nosso). O Zero como matriz produtiva, “a intensidade Zero como princípio de produção” (2012c, p. 31), como substância de produção de todas as intensidades, vibrações, limiares – ou, como poderia dizer Laozi, de todos os Nomes.

Num gesto de espinosismo monstruoso, a substância aparece primeiro no plural, para então, mais tarde, compreendermos a relação inevitável entre o Uno e a Multiplicidade, tema fundamental na filosofia deleuzo-guattariana:

“Multiplicidade formal dos atributos substanciais que constitui como tal a unidade ontológica da substância. *Continuum* de todos os atributos ou gêneros de intensidade sob uma mesma substância, e *continuum* das intensidades de um certo gênero sob um mesmo tipo ou atributo” (2012c, p. 17).

Essa “multiplicidade formal dos atributos substanciais” fica mais compreensível quando pensamos a relação entre as coisas finitas e a substância em Espinosa. Na Carta 4 a Henry Oldenburg, respondendo uma objeção do amigo (se dois homens diferentes não seriam fruto de duas substâncias distintas), Espinosa responde: “[...] querei considerar, meu amigo, que os homens não são criados, mas apenas *engendrados*, e que seus corpos existiam anteriormente, embora formados de outra sorte” (Spinoza, 2014, p. 48 – grifo nosso). Os corpos existiam anteriormente e existirão para sempre, já que são parte do indivisível atributo da Extensão, mudando apenas de composição. Como diz François Zourabichvili em *Spinoza – Una física del pensamiento*: “[...] la extensión de la que está formado un cuerpo no aparece ni desaparece: es una *materia de transformaciones* [...]” (2014, p. 93 – grifado no original).

O que é mais surpreendente vem a seguir, quando Deleuze e Guattari dizem que “os drogados, os masoquistas, os esquizofrênicos, os amantes, todos os CsO prestam homenagem a Espinosa” (2012c, p. 17). Mas por que todos os CsO prestariam homenagem a Espinosa? Decerto não é somente pela divisa sobre o que pode um corpo.

Quando falam da compilação japonesa de tratados chineses sobre o circuito de intensidades energéticas yin-yang, masculino-feminino, Deleuze e Guattari comparam o CsO ao Tao: “[...] um corpo sem órgãos intensivo, Tao, um campo de imanência onde nada falta ao desejo e que, assim, não mais se relaciona com critério algum exterior ou transcendente” (2012c, p. 22).

O Zero aparece pela primeira vez como sinônimo de CsO ainda no platô dedicado ao Homem dos Lobos: “O zero é o corpo sem órgãos do Homem dos Lobos”, dizem Deleuze e Guattari (2012a, p. 58), e é o CsO porque não é o lugar da falta, mas da positividade máxima, uma vez que a partir dele é que as intensidades se distanciam. O zero é a “positividade do corpo pleno como suporte e suposto” (2012a, p. 58).

O Zero Absoluto, o Enorme Gelo dos viciados, o ovo tântrico, o Tao, o ovo cósmico, o grau zero do corpo masoquista, a Ética de Espinosa – o que tudo isso poderia ter a ver? Por conta da alta velocidade deste ensaio, e sabendo que

velocidades lentas ainda virão pela frente, nos limitamos a dizer sem explicar demasiado: em Espinosa há uma possibilidade, uma porta aberta para que uma coisa finita e presa ao regime de causas e efeitos, um humano, experimente a eternidade, isto é, a substância. Essa possibilidade surge no terceiro gênero de conhecimento, um gênero confuso e fonte de debate entre os comentadores. Se o primeiro gênero é o gênero da experiência mutilada e do erro (vejo o sol nascer num lado e se pôr do outro, logo imagino que ele gire em torno da terra), e o segundo é o das noções comuns (com instrumentos e cálculos consigo compreender que na verdade a terra gira em torno do sol), o terceiro gênero, segundo Espinosa, seria o da “intuição” (Cf. Espinosa, 2015, p. 201)

Seria importante retermos agora que a experiência de contato com o vazio pode vir tanto através da dessubjetivação forçada e mais cruel (a tortura, a depressão, o delírio clínico, dentre outros) quanto da dessubjetivação almejada e cuidadosamente burilada (as práticas religiosas, a meditação, a ascese, o transe, a intoxicação, o delírio ritual, etc.). Tanto do uso suicida da droga quanto do uso ritual da mesma. O vazio que asfixia é o mesmo que pode libertar. Arriscaríamos dizer, seguindo a leitura de Deleuze e Guattari, que os diversos CsO que criamos para nós mesmos, assim como aqueles que já esperam por nós e aqueles outros que já carregamos conosco, são como rasgões no firmamento, como fendas no mundo das formas e dos nomes, frestas que nos permitem experimentar, momentaneamente que seja, a eternidade – isto é, a substância, o Dao, o Zero, o Oco Voraz, que nada mais são do que máscaras que criamos para falar do Sem Nome. E, como disse Hakim Bey em citação que já utilizamos neste ensaio, “suas máscaras, como nuvens, são cristalizações da sua própria ausência de rosto” (2003, p. XI).

Se o Zero, o Tao e a substância são espantalhos para aquilo que não tem nome, a nossa intuição inicial é que a ficção talvez só se faça ao se aproximar do sem nome, ao dar a ver que há o zero, isto é, a energia potencial que dispara todas as formas e identidades, e seria dessa maneira que a ficção põe em xeque, em sua própria existência, todas as variações possíveis do (e pelo) vazio.

## 2.2 Sobre o conceito de ficção

Karlheinz Stierle, em *A ficção*, quando remonta à história do conceito, lembrando suas raízes latinas  *fingere*, *fictio*, *fictus*, *figura*, e apoiado em Pigmalião e no mito do artista que se apaixona pela figura esculpida, nos diz que “[o] primeiro ato do *fingere* é dar forma ao informe, converter o barro em figura” (2006, p. 13). Stierle nos lembra também das semelhanças entre a conhecida palavra grega *poiesis* e a palavra latina *fictio*, “conceitos estéticos fundamentais, originários do pensamento grego e romano, cuja valia, na literatura pertencente ao círculo cultural europeu, permanece até hoje inalterável” (2006, p. 9). A *poiesis* estaria ligada à criação – o que remeteria, inclusive, a um suposto criador originário. Em Aristóteles, como sabemos, “a *poiesis* só é *poiesis* estética quando está a serviço da *mimesis*, da imitação” (Stierle, 2006, p. 11), de modo que se faz como uma “produção que imita”. Mas, como Paulo Pinheiro alerta na introdução de sua tradução da *Poética* de Aristóteles, essa imitação é criativa: “[...] uma imagem poética que introduz algo de novo, [...] que introduz uma *diferença*” (2019, p.8 – grifo nosso), o que se distingue bastante da ideia senso comum que temos da imitação ou mesmo da representação. No entanto, o conceito latino de *fictio*, de acordo com Stierle, seria uma espécie de sobreposição da *poiesis* e da *mimesis*, de modo que *fictio* estaria ligado ao par criação/ imitação, isto é: dar forma/ fingir. É por isso que Stierle vai nos dizer que a correspondência grega à *fictio* latina seria, na verdade, a palavra *plasma*.

Quando fala das *Metamorfoses* de Ovídio como “a ficção das ficções” (2006, p. 12), tendo em vista não somente as expressões latinas *fingere*, *fictio*, *fictus* e *figura*, que aparecem por toda a obra, como também o seu caráter de incessante mudança de forma, Stierle menciona o caos. Nesse que seria a origem do conceito de ficção, ou ao menos onde esse conceito é pela primeira vez encenado, a ficção apareceria como “ato formativo” (2006, p. 13). No primeiro livro das *Metamorfoses*, que daria conta da criação do mundo, essa criação não seria feita do nada, mas antes dando forma ao caos (Cf. 2006, p. 13). Essa ideia de ficção espelharia tanto o deus criador, moldando suas invenções no barro macio, quanto o mito do artista resumido em Pigmalião.

É bonita a trajetória que Stierle faz de Pigmalião até Narciso. Da tridimensionalidade da obra criada por Pigmalião, o simulacro aparece bidimensional na imagem projetada por Narciso na água. Ao contrário de Pigmalião, que esculpe a estátua buscando que ela se transforme em sua Galatéia viva, em Narciso “a *fictio* é [...] uma *alucinação involuntária*” (2006, p. 14 – grifo nosso). Isso é importante porque mostra outro aspecto da *fictio*, isto é, agora também como engano: “a força do *fingere*, como de uma faculdade de configuração do informe, pode-se pôr conscientemente a serviço do engano” (2006, p. 14).

Oscilando entre dar forma, fingir e enganar, portanto, em Ovídio a *fictio* dá mostras do poderio e da engenhosidade do discurso, que, conforme Ulisses sabia, é capaz de se sobrepor ao poderio físico. E é a partir das *Metamorfoses* que surge a ideia até hoje difundida do escritor como hábil tecelão, compondo com os seus fios a tapeçaria de suas ficções.

Em Horácio, segundo Stierle, o termo *fingere* teria o significado duplo de “criar uma obra e [algo] por meio do qual o *imaginário é libertado*” (2006, p. 18 – grifo nosso). Se em Horácio “a verossimilhança é uma condição essencial do prazer estético” (2006, p. 19), isso não acontece sem que o poeta apareça também como um “artista mágico” que “graças às suas ficções sabe *acionar o registro anímico* de seu leitor, ouvinte ou espectador” (2006, p. 20 – grifo nosso). Mais do que simplesmente criar ou iludir, aparece com mais força a valorização do *efeito* causado. Essa compreensão de que ficções podem acionar determinados estados anímicos em terceiros vai ser fundamental também quando formos pensar as ficções políticas no capítulo 6. Por enquanto é importante destacar que para Horácio, segundo Stierle, “[e]ngano e formatividade entram em síntese indissolúvel, em que a ficção, como estrutura de realização estética, sob as condições de um meio, intensifica a matéria ficcional, como imaginário livre e ligado” (2006, p. 20).

Se na *Eneida* de Virgílio os termos derivados do *fingere* seriam tratados de maneira negativa, a ponto de Ulisses ser insultado como aquele dos “discursos enganosos” (2006, p. 20), em Quintiliano a *fictio* é um dos termos fundamentais da retórica romana. Aqui aparece novamente o efeito, a necessidade de persuadir

o juiz. Distante de uma compreensão moral da *fictio*, em Quintiliano “tanto a exposição não mais corresponde aos fatos, quanto mais hão de ser empregados os procedimentos retóricos para que se alcance a *impressão de verdade*” (2006, p. 22 – grifo nosso). Parafraseando Quintiliano, Stierle nos oferece uma frase maravilhosa: “Na mentira, a primeira condição é que se observe a *verossimilhança*” (2006, p. 22 – grifo nosso). Aqui passamos então ao campo da *eficácia* da ficção. Pouco importa, portanto, se o relato é verdadeiro ou falso, já que o resultado dessa arbitragem depende exclusivamente da eficácia retórica do discurso. Como diz Stierle parafraseando novamente Quintiliano, “a verdade deve ser não só verossímil, mas *se conformar às regras da arte* para que possa ser *eficaz*” (2006, p. 23 – grifo nosso). Há uma passagem de Quintiliano em *De Institutione* que Stierle recupera e que surge como um conselho bastante divertido: “o orador deve, em todo seu discurso, lembrar-se do que imaginou, pois é comum que nos esqueçamos do que é falso e nada há de mais exato que quando se diz que o mentiroso deve ter boa memória” (Quintiliano apud Stierle, 2006, p. 23).

Essa compreensão da eficácia da ficção, de acordo com Stierle, teria sido abalada com a emergência e consolidação do cristianismo, que teria desencadeado uma importante mudança de paradigma. Ao buscar a verdade de maneira rigorosa, o cristianismo tentaria estabelecer uma clara divisão entre verdade e ficção. Isso ficaria evidente sobretudo nas *Confissões* de Agostinho, “testemunho impressionante da crítica cristã da ficção” (2006, p. 26), lugar em que a ficção aparece como uma sedução perigosa – sedução da qual o próprio Agostinho foi vítima ao se entregar às aventuras de Enéas (e mal sabia ele que Virgílio também era crítico ao caráter enganoso das ficções). As ficções da poesia e do teatro seriam perigosas porque excitam a alma, ativando paixões falsas, causando efeitos deletérios. Em parte, as *Confissões* são o testemunho de um homem apaixonado e seduzido pelas ficções, feitiço que é interditado quando Agostinho ouve uma voz e finalmente se entrega à leitura do “livro da verdade”:

“O livro que a invocação o faz abrir é o *Novo Testamento*; a página acidentalmente aberta parece falar a ele mesmo. É o convite para que siga Cristo e que o leva a mudar sua vida. O livro da verdade ocupou o lugar daquela ‘poetica illa figmenta’, que antes fora o encanto do jovem leitor. À *leitura como dispersão* agora *responde a leitura como suma concentração na verdade*, a partir da qual fala o livro. A partir de agora e por séculos, a ficção estará a serviço da verdade” (Stierle, 2006, p. 27 – grifo nosso).

Apesar de em Agostinho existir uma oposição indissolúvel entre verdade e mentira, sendo a ficção frequentemente o lugar do engano, há exceções curiosas, como a parábola do Semeador, exemplo de “ficção não enganadora” capaz de conduzir “à verdade”:

“Quando escutas o fictício, compreendes que se quer dizer alguma coisa e que é fictício. O semeador de fato saiu e semeou em diversos lugares, como ouvimos, então (seu ato) não seria fictício, nem um engodo. Mas há aqui fictício, embora não haja engodo. Por quê? Porque significa algo que é fictício e não te engana. Exige inteligência e não leva ao erro. Porque se tratava de Cristo quando reunia os frutos; tratava-se de uma ficção figurativa e não enganadora e, desta maneira, de uma ficção louvável e não repreensível; uma ficção cujo exame não te leva ao erro mas sim, pela inspeção correta, à verdade” (Agostinho apud Stierle, 2006, pp. 28-29).

É claro que para Agostinho a ficção figurativa que conduz à verdade é aquela do *Novo Testamento*, dando mostras que o espectro entre uma ficção “enganadora” e uma ficção “louvável” reside apenas e somente na crença de quem a lê. A crença que Agostinho tem no “livro da verdade”, sua conversão de leitor de aventuras fantasiosas em leitor de parábolas que supostamente tornam a vida e o mundo mais compreensíveis, é que o impede de ver que talvez não haja diferença de grau entre as aventuras de Enéas e a parábola do Semeador.

Segundo Stierle, a reabilitação do conceito de ficção teria se dado apenas a partir da metade do século XII, quando surge a ideia de romance. Derivado do termo *romanz* e a princípio não sendo equivalente à ideia de ficção, mas antes primeiro significando “traduções do latim na linguagem vulgar (francesa)” (2006, p. 31), na metade do século XII o termo começa a abranger também “as redações originadas de antigas épicas ou de matérias dramáticas” (idem.). Os textos da *Historia regum Britannie*, de Geoffrey de Monmouth, por exemplo, e que eram centrados na saga de Rei Arthur, já eram compreendidos sob a ideia de *romanz*.

De acordo com Stierle, a partir das histórias lendárias de Rei Arthur, Chrétien de Troyes pôde conceber todo um mundo imaginário da cavalaria medieval, centrando suas ações não apenas nos feitos de Arthur e seus cavaleiros, mas também nas agruras de cada personagem, colocando em cena a interioridade de cada um deles. Diferente da ficção alegórica, e com uma complexidade narrativa acentuada, o romance de Chrétien já começava a possuir uma forma multidimensional, “o enredamento de fios narrativos diferentes, que fazia o leitor



experimentar uma graduação imprevisível de mundos, de heróis e seus destinos” (2006, p. 41).

Segundo Stierle,

“Somente Chrétien converte a leitura em uma *forma estética específica de recepção*, que se distingue de todas as outras formas de uma leitura alegórica da ficção. O leitor isolado se liga à consciência isolada dos heróis, e o prazer estético daquele tem novas perspectivas internas” (2006, p. 32 – grifo nosso).

Talvez em Chrétien seja o começo daquilo que o escritor estadunidense David Foster Wallace descreveu como sendo uma das tarefas mais importantes da literatura, isto é, dar “acesso imaginativo a outros eus” (FOSTER WALLACE, 2012, p. 22). Não apenas ler sobre outros e imaginar outros mundos, mas, em isolamento, ser capaz de se ligar à *consciência* de outro – tanto a consciência do autor quanto a consciência imaginária do herói.

Na Itália das primeiras décadas do século XVI há o surgimento do *romanzo*, que não seria uma simples designação italiana para a forma francesa, mas antes mesmo um desenvolvimento do gênero. Isso ficaria claro, de acordo com Stierle, em *Orlando furioso*, de Ariosto (1516), que mistura temas de cavalaria, comentários do narrador, cenas cômicas e amorosas:

“O mundo de *Orlando furioso* é um mundo de ficções, do engano da bela aparência, do que parece, da ilusão, do feitiço e do contrafeitiço, *em que a oposição entre o verdadeiro e o falso se dissolve em ambiguidades inextrincáveis e sibilinas*. *Fingere* é, em Ariosto, um obstinado tema recorrente. O mundo não é mais como aparece para os heróis e para o leitor, mas, sob a aparência, abre-se o abismo de máximas incertezas” (2006, p. 43 – grifo nosso).

Sob o signo do  *fingere*, os heróis de Ariosto (mas também o leitor) estariam à mercê de todo tipo de engano, da sedução verbal que embaralha a capacidade de julgar às “metamorfoses mágicas” e toda sorte de distorção óptica e sensorial. Em *Orlando furioso*, de maneira bem mais acentuada que nos romances arturianos de Chrétien, o paradigma é o da arte da tecelagem:

“Se, no plano dos acontecimentos, *finzione* significa a fraude generalizada, no plano da produção literária significa o enlace artístico de um múltiplo narrativo. O romance como tela (*Gewebe*) atualiza um dos dois gestos fundamentais do *fingere*, que já em Ovídio era fundamental para a compreensão da ficção. A arte da tecelagem é, em Ariosto, antes de tudo uma alta arte do *entrelacement*, que obriga o leitor a ampliar sua experiência imaginária do mundo ao imprevisível” (2006, p. 45).

A compreensão da forma romance como entrelaçamento de fios narrativos abertos à multiplicidade perdura em uma série de livros da literatura contemporânea, dos calhamaços de Roberto Bolaño aos calhamaços de Thomas Pynchon, dos livros monstruosos de David Foster Wallace ao desejo de Jonathan Franzen em fazer o “grande romance americano”. Está também em *O Grande* (2010), de Juan José Saer, e em *Los Sorias* (1998), o gigantesco e quase impublicável livro de Alberto Laiseca, assim como em *Noite dentro da noite* (2017), de Joca Reiners Terron e em *Almanac of the dead* (1991), de Leslie Marmon Silko, dentre inúmeros outros livros. Em todos esses romances, que não se parecem em nada exceto pela costura de diversos fios temáticos numa mesma moldura, há uma acentuada multidimensionalidade narrativa.

O *Orlando furioso* de Ariosto teria causado polêmica entre os críticos italianos da época por não respeitar dois postulados aristotélicos: a unidade da narração e a verossimilhança. De acordo com Stierle, a partir dessa querela surgiriam “os contornos de uma primeira teoria do romance, em que se apresenta o romance como a forma legítima da ficção dos tempos modernos, contra a concepção aristotélica da épica” (2006, pp. 46 – 47).

Já no começo do século seguinte, no *Don Quixote* de Cervantes (1605 – 1615), um dos marcos da ficção de todos os tempos, haveria uma mudança drástica em relação ao *romanzo* de Ariosto. Se em Ariosto a fantasia embaralhava as percepções do herói mas também do leitor, em *Quixote* “[o] fantástico do *romanzo* perde seu status objetivo e se mostra como a mera fantasia de uma mente extraviada” (STIERLE, 2006, p. 50). Em *Don Quixote* “o fictício da ficção se converte pela primeira vez em tema” (2006, p. 51), e o que há de fato é uma engenhosa metaficção. Isso acontece, por um lado, porque a fantasia está na cabeça do protagonista, voraz leitor assombrado (leitor também de Ariosto, é bom que se diga), mas também, por outro, porque a própria estrutura do texto é composta por um intrincado jogo de espelhos, em que “[a] versão textual definitiva mostra-se por fim como a sedimentação de camadas narrativas sempre hipotéticas” (2006, p. 51). Há o autor Cervantes e há o narrador que remete à tradução de um acadêmico, que por sua vez traduziu o texto original de um certo Sidi Hamid Ben Geli, deixando movediças as múltiplas camadas narrativas. Na

opinião de Stierle, com isso Cervantes teria construído “o conceito de uma ficção que se infiltra pela vida” (2006, p. 53). Essa ficção “se torna multificção e, assim, supera o romance de Ariosto, à medida que ainda a antificção faz parte da ficção” (2006, p. 51).

Depois de tratar das origens do romance, Stierle se concentra em traçar alguns usos da ficção na filosofia, como no gênio maligno em Descartes, ou “o melhor dos mundos possíveis” em Leibniz. Já se debruçando sobre o século XIX, Stierle afirma que o conceito de ficção já não teria a mesma importância do passado, mas sublinha a hesitação que acomete Giacomo Leopardi em um de seus poemas: ao utilizar um derivado de  *fingere*  em um verso, mais tarde o substitui por um derivado de  *formare* . Enquanto  *fingere* , como sabemos, possuía a ambiguidade entre “formar” e “fingir”, o termo  *formare*  seria unívoco, não sendo passível de ser mal interpretado. Na opinião de Stierle, tal hesitação daria conta de que “nunca [...] se esqueceu por completo [na terra da língua romana] a sua variedade original de significações, a metamorfose do conceito de ficção, que o impulsiona a formas sempre novas” (2006, p. 74).

Já sobre o século XX, com o romance tendo sido alçado definitivamente como o paradigma da ficção, Stierle identifica no  *Nouveau Roman*  francês a mudança de foco do relato narrado para a própria linguagem, isto é, parafraseando Jean Ricardou, a mudança da aventura narrada para a aventura da própria escrita. É claro que esse é apenas uma das muitas linhagens literárias, e da qual escritores anteriores, como Raymond Roussel ou mesmo Mallarmé, já haviam sido de certa forma precursores.

De qualquer maneira, dentro do arco histórico rapidamente sumarizado por Stierle, e levando em conta movimentos e gêneros literários distintos, em nenhum momento o autor aponta para um conceito de ficção que tenha suplantado completamente o que aparece em Ovídio. As conceitualizações históricas ligadas aos significados do  *fingere*  parecem ter criado raízes na compreensão geral acerca do que é a ficção. Entre a configuração de uma forma e um modo de fingir, o conceito parece evocar uma espécie de feitiço, uma relação mágica não só com a matéria de que trata, mas também nos efeitos que pode desencadear no leitor.

A esse respeito, seria interessante retomar um texto do escritor argentino Juan José Saer. Em seu já conhecido “O conceito de ficção” (2012) Saer vai nos dizer que a dualidade entre Verdadeiro e Falso não viria ao caso na produção ficcional. Por um lado, porque a ficção não seria feita para iludir; por outro, porque mesmo os chamados gêneros de “não-ficção”, como biografias, relatos históricos, e outros textos que se debruçariam sobre uma suposta “realidade objetiva”, seriam problemáticos de saída. Como garantir a suposta objetividade sobre o tratamento do “real”? Como, aliás, garantir *o que é* o “real”? Nesse sentido, segundo Saer, a ficção seria capaz de evidenciar a complexa tensão envolvida naquilo que é definido como “verdade” (Cf. SAER, 2012).

Se a ficção põe em xeque o tumultuado conceito de “verdade”, não o faz simplesmente para ludibriar através da “mentira”. Afinal, “a ficção se mantém à distância tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso” (SAER, 2012, p.3). A questão mais importante não seria se a ficção é um discurso do Verdadeiro ou do Falso, mas sim, mais um vez, o que ela é capaz de provocar no leitor (e mesmo na sociedade como um todo).

### **2.3 A ficção como pressuposto antropológico: o sistema tripartido de Wolfgang Iser**

De qualquer maneira, a partir da recapitulação conceitual empreendida por Stierle, uma questão se sobressai: por que (e como) a ficção é capaz de provocar algo no leitor? A essa questão, no que concerne às “ficções políticas”, tentaremos responder no capítulo 6 também a partir de Espinosa e sua ênfase ao problema da imaginação. Aqui, no entanto, ofereceremos primeiro a compreensão do teórico alemão Wolfgang Iser (utilizado por Stierle em seu trabalho) a respeito da ficção como pressuposto antropológico – o que nos ajuda a pensar, em parte, por que e como se dão os efeitos da ficção.

Segundo Wolfgang Iser, a compreensão entronizada pelo “saber tácito” definiria a ficção como simplesmente oposta ao real. Dessa forma, a ficção possuiria atributos que não comparecem na dita realidade. É claro que essa fórmula simples, mas bem disseminada no senso comum, não resiste ao menor

estresse. Primeiro, e aqui focando na literatura, porque o texto ficcional é composto também a partir das referências do mundo extratextual, isto é, aquilo que podemos entender rasamente como “realidade objetiva” – do contrário o texto seria altamente ilegível, como manchas de tinta ou uma sequência desconexa de palavras em uma língua que não existe, e no entanto mesmo essa “ilegibilidade” poderia ser disparadora também de um efeito profundo e desconhecido, mesmo hipnótico, que forçasse o leitor a desvendar o mistério. Por outro lado, e aí a questão se complica verdadeiramente, porque a teoria do conhecimento, matéria comum à filosofia moderna, demonstra que a ficção é o princípio mesmo da possibilidade de conhecer algo. Hans Vaihinger tem um importante e denso livro que trata desse assunto. Em *A filosofia do como se*, Vaihinger tenta pensar “como é possível alcançarmos objetivos corretos, embora operemos com representações conscientemente falsas?” (2011, p. 87), e parte da compreensão de que os constructos fictícios são fundamentais para o Direito e para a Religião, assim como para a Ética, a Estética e mesmo a ciência como um todo, alicerçando todo o campo social. “Poderíamos até mesmo chamar o *como se* de o *a priori* propriamente dito da mente humana”, vai nos dizer Vaihinger (2011, p. 86 – grifado no original).

Johannes Kretschmer, tradutor da obra, ainda na apresentação do livro sublinha que “o êxito de Vaihinger se deve à descoberta de uma possibilidade de pensar o próprio pensamento: o conceito de ficção” (2011, p. 22). Mas se Vaihinger estuda com tanto afincado as diversas ficções, não é, como nos diz Kretschmer, para desmascará-las como falsas, e sim para “entender como elas operam e organizam o nosso acesso ao real” (2011, p. 22).

Pensar a ficção como uma espécie de “metapensamento” e como *modo e modulação* do nosso acesso ao real pode ser bastante proveitoso, ainda que arriscado. Por um lado, ainda seguindo Vaihinger, porque o próprio pensamento só poderia operar e mesmo se conceber a partir do *como se*, isto é, sempre por metáfora ou analogia, uma vez que uma relação imediata entre sujeito e objeto, ou mesmo entre o sujeito e “si mesmo” (caso isso existisse), seria impossível. Talvez o próprio pensamento, enquanto fluxo disforme em constante metamorfose, precise se estabilizar temporariamente em imagens e sons para se “expressar” e

poder ser comunicado – como o oceano do planeta senciente em *Solaris*, de Stanislaw Lem (2017), o plasma gelatinoso que ganha consistência em formas compreensíveis para os humanos para depois se desfazer de novo na inconsistência oceânica. Mas ao ser modo de acesso ao real, a ficção, isto é, o *como se*, seria também a *modulação* desse acesso: o *frame* através do qual esse acesso é filtrado.

Esse gesto é arriscado porque pode nos trazer de volta ao ponto de partida. Ou, como explica Iser ao tratar a respeito da teoria do conhecimento na modernidade:

“ao tentar teorizar sobre a ficção, [a história da teoria do conhecimento da modernidade] se viu forçada a reconhecer como ficções as suas próprias bases, sendo obrigada a abrir mão, face à crescente ficcionalização de si mesma, da pretensão de ser uma disciplina básica universal” (2013, p.34).

É perigoso se debruçar sobre a ficção porque ela se comporta como um oroboro, ou mesmo como um fungo que contamina e passa a devorar também aquele que se julgava um observador distanciado. O conceito de ficção como modo de pensar o próprio pensamento, como já havia dito Kretschmer a respeito do trabalho de Vaihinger, pode apontar para um desfiamento tão irrestrito que nos deixe sem tecido algum.

Segundo Stierle, Wolfgang Iser teria nos oferecido uma definição precisa do que é a ficção “ao fazer do fictício uma categoria básica da compreensão antropológica do homem” (STIERLE, 2006, p. 9). Se a ficção foi comumente descrita como oposta à realidade, no sistema tripartido de Iser (imaginário-ficção-real) ela é encarada como o dispositivo de transição entre o imaginário (aberto, inapreensível em sua totalidade, informe) e o real (imaginário recortado e estabilizado).

Em *O fictício e o imaginário* (2017), Iser vai nos dizer que são os “atos de fingir” (a repetição de dados da realidade na ficção) que fazem a passagem do imaginário para o real. Como a repetição da realidade na ficção não se dá por simples dedução exata, sendo também sempre modificada e infiltrada pelo imaginário, esses atos de fingir provocariam ao mesmo tempo “a irrealização do real e a realização do imaginário” (2017, p. 34). Nesse duplo movimento, segundo

Iser, haveria uma transgressão de limites. O real repetido no texto e infiltrado pelo imaginário se converteria em signo (irrealizando-se, assim), enquanto o imaginário, ganhando forma através do ato de fingir, perderia “seu caráter difuso em favor de uma determinação” (2017, p. 33), isto é, se realizaria.

Esse duplo movimento, de acordo com Iser,

“cria simultaneamente um *pressuposto central* que permite distinguir até que ponto as transgressões de limite que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado” (2017, p. 34 – grifo nosso).

Nesse parágrafo, Iser coloca de uma só tacada que (1) o mundo é formulado de determinada maneira, (2) pode ser modificado, isto é, reformulado, e (3) a ficção é um modo de experimentar outra formulação de mundo – e, dessa maneira, outros mundos. No sistema tripartido de Iser, o real, o fictício e o imaginário não funcionam como posições fixas e imutáveis, mas antes como *funções que fazem algo<sup>6</sup> circular pelo sistema*, um sistema constituído por relações recíprocas. Nessas relações, a função desempenhada pelos “atos de fingir” (*dar forma ao informe e repetir o real*) é primordial porque estressa a própria “realidade do real”, já que não trabalha em termos de polos opositivos (realidade x ficção), mas antes num modelo de reciprocidade que se retroalimenta positivamente (realidade e imaginário são mediados pela ficção – isto é, dar forma/ imitar –, realidade sempre e a cada vez re-infiltrada pelo imaginário, enquanto o imaginário é recortado temporariamente pela ficção). Nesse fluxo de mão dupla entre as três funções (imaginário, ficção, real; mas também real, ficção, imaginário), qualquer possível significado transcendental de cada uma delas é arruinado, sendo assim difícil distinguir uma da outra, tendo em vista que se compõem e atravessam.

O modelo tripartite de Iser parece ter efeitos semelhantes à maneira como outros autores concebem a concreção de uma complexidade – isto é, a ordenação titubeante de que falávamos no começo do capítulo anterior. A diferença é que, enquanto em Espinosa, Laozi, Deleuze e Guattari ou mesmo Hakim Bey, o sem nome, a substância, o Tao ou o caos, enfim, são compreendidos a partir de uma dimensão material, em Iser o imaginário, isto é, a função indeterminada e aberta,

---

<sup>6</sup> O emaranhado imaginário-fictício-real.

não parece ter materialidade – embora, é claro, provoque efeitos na matéria, uma vez que faz a mediação com a realidade. O que nos interessa, aqui, são essas ligações que dão conta de uma variação caos ⇔ cosmo – e nisso a ficção parece ter importância fundamental.

### 2.3.1 As implicações antropológicas do fictício

Wolfgang Iser nos lembra de algo importante quando diz que a ficcionalidade literária, diferente de uma série de ficções que desempenham um papel fundamental na sociedade, como as diversas instituições, o Direito, a possibilidade de produção de conhecimento, dentre outras, é a única em que há “um desnudamento da sua ficcionalidade” (2017, p. 42). Esse desnudamento só é possível pelo “contrato vigente” entre emissor e receptor, isto é, a convenção de que se trata de uma obra de ficção. Esse suposto contrato, no entanto, não impede que a ficção cause efeitos reais:

“Considere-se o caso de um rapaz aterrorizado no cinema. Em certo momento da ação, quando um monstro aparece de súbito na tela, suponhamos que o garoto de repente entorte a cara, agarre o braço de sua cadeira e dê um grito. Isso parece ser uma *resposta fisiológica automática*. Parece que o eu subjetivo do garoto faz parte do constructo ficcional na tela, de tal modo que há uma relação direta entre os dados do sentido que lhe tocam e seu mundo imaginário – a ficção concebida/percebida. O mundo ficcional é certamente um mundo de faz de conta e o rapaz, mesmo tacitamente, está consciente disso. Mas, no momento em que grita, parece que se imagina ‘dentro’ do constructo ficcional e, como esse constructo faz parte de seus dados ‘externos’ dos sentidos, ele projeta essa exterioridade *dentro* das experiências de seu ‘mundo real’. Em consequência, é como se suas oscilações entre a ficção e o ‘mundo real’ entrassem, por assim dizer, em ‘curto-circuito’, de modo que, por uma fração de segundos, ele ficasse exclusivamente ‘dentro’ do *frame* ficcional: tal *frame* tornou-se o seu único ‘mundo real’” (Floyd Merrell apud Iser, 2017, p. 55 – grifado no original).

Essa citação que Iser faz do trabalho de Floyd Merrell em *Pararealities: The Nature of our Fictions and How We Know Them* (1983) é importante porque nos leva a uma pergunta fundamental: como é possível que mesmo sabendo se tratar de uma obra ficcional todos nós sejamos capazes de tamanha imersão que reagimos fisiológica, mas também emocionalmente, como se o acontecimento fosse real? Ou, de outro modo, como é possível que um “eu subjetivo” experimente um mundo imaginário a ponto de sentirmos no corpo os seus efeitos?



Uma resposta biologizante à primeira pergunta, e talvez não incorreta, poderia simplesmente explicar que reações fisiológicas são automáticas, sendo disparadas a partir de determinados estímulos. Sabemos também que determinados estímulos podem ser “criados” pela mente quando ela os interpreta “incorretamente”, como qualquer um que tenha sofrido um ataque de pânico já pôde experimentar: numa sala vazia, o coração pode disparar, as mãos ficam suadas e geladas, e temos dificuldades para respirar. No entanto, o mais interessante aqui seria pensar que disposição antropológica é essa para um gesto de mão dupla: por um lado, exteriorizar-se subjetivamente no ego imaginário do mundo imaginário (o personagem que desbrava uma casa vazia, por exemplo); e, por outro, experimentar no corpo físico a experiência sofrida pelo personagem (o surgimento do monstro), um gesto de mão dupla que exige do receptor *estar em dois lugares ao mesmo tempo*. É claro que essa capacidade de experienciar um ego imaginário depende de uma série de fatores e possui níveis diferentes. Não é toda obra ficcional que consegue tamanha empatia de seu público, e poderíamos nos perguntar o quanto de identificação é necessário para uma maior imersão na obra.

De qualquer maneira, a hipótese de Iser é que parece haver uma disposição antropológica para o *outramento*, e é isso que ele persegue ao pensar, com a ajuda de Helmut Plessner, o ator como paradigma central.

Em determinado momento de seu texto, Iser comenta a autoalienação segundo Marx e o estádio de espelho da psicanálise, mas traça uma diferença com relação aos dois: “[...] como seu próprio *Doppelgänger*, o homem é, quando muito, *o diferencial de seus papéis*” (2017, p.118 – grifo nosso). Esse trecho nos parece fundamental para pensar não só a ficção mas também a antropogênese. Na frase de Iser se destaca um folheado de invenções – papéis a serem desempenhados –, sem, no entanto, apontar para um núcleo central habitado – ou, antes, apontando para um núcleo central que é uma casa vazia, uma casa cujo entorno é habitado por fantasmas, isto é, todas as “identidades” possíveis. De onde surgiriam todos esses papéis? Seria possível dizer que a disposição humana básica e estruturante seria o delírio? Não apenas delirar deuses e cosmogonias, reis e monstros, nações e a forma-dinheiro, por exemplo, mas também a si mesmo, interpretando inúmeros papéis. Nesse sentido, a ficção seria fundamental

para a antropogênese, e tão importante quanto os desenvolvimentos técnicos, mas talvez até mesmo aquilo que permitiu e permite os desenvolvimentos técnicos, se entendermos o *como se* como veículo de acesso ao real e como partícula inicial da produção de qualquer conhecimento.

Como Iser explica mais tarde: “Os papéis [...] não são máscaras nem uma camuflagem para mediar um eu através de uma pragmática dominante, mas sim a possibilidade de ser sempre também o outro do papel. *Ser o eu mesmo significaria, pois, ser capaz de se duplicar*” (2017, pp. 118-119 – grifo nosso). Essa última frase de Iser, de um interessante perspectivismo, corrobora essa capacidade de duplicação como uma dimensão antropológica fundamental.

Usando o ator como paradigma da duplicação de que falava, Iser apresenta a seguinte citação de Plessner:

“O ser humano seria capaz de reconhecer, em um personagem que para ele encena a ‘si mesmo’, um aspecto, *uma possibilidade de si*, uma pessoa à luz de uma ideia: seria para ele possível pôr de pé esse personagem se, por natureza, já não tivesse algo do ator em si? [...] O ator, se seu campo de apresentação é potencialmente ilimitado, não desvenda a configuração humana de forma peculiar?” (Plessner apud Iser, 2017, p. 119 – grifo nosso).

Esse caráter de duplicação visto no trabalho do ator ganha uma dimensão ainda mais acentuada quando Iser analisa a ficcionalidade literária. De acordo com Iser:

“Se a transgressão de limites da ficcionalidade literária permite uma situação de ‘achar-se a si mesmo fora de si próprio’ [...], tal distanciamento não é nenhuma transcendência, como sucede em êxtases coletivos ou se oferece em Platão, onde se deve deixar o corpo para estar pronto para a contemplação. Em vez disso, *a condição extática da ficcionalidade permite estar-fora do que se é*” (2017, p. 122 – grifo nosso).

Essa duplicação que permite “estar-fora do que se é”, e que comparece não apenas na ficção literária, acreditamos, mas na ficção artística como um todo, dá indícios de algo mais profundo: “[...] o estar-além-de-si-mesmo não é um mero estágio transitório, mas sim a marca do homem” (ISER, 2017, p. 122). Se a marca do humano é estar sempre *além de si mesmo*, e se esse “si mesmo” só é possível ao ser capaz de ser *outro*, ao ter *outro* como uma das potencialmente infinitas possibilidades de *si*, a ficção deixa de funcionar como simples engano ou falsificação pueril, apontando antes para algo mais inquietante, o paradoxo do

vazio pleno: uma determinada forma só é possível porque é uma das infinitas variações de todas as formas possíveis. Ou, dito de outra maneira: uma forma só é possível porque contem em si a energia potencial para a metamorfose, de modo que uma forma nada mais é do que uma metamorfose ralentada/ desacelerada. E isso vale tanto para uma identidade pessoal quanto para uma pessoa, uma sociedade, uma montanha. Como o próprio Iser fala em outro contexto, pensando a relação entre a pessoa e a máscara: “O atual está sempre vinculado ao não-atual, de modo que algo possa ser produzido” (2017, p. 115). E é essa diferença entre o 1 e 0, o múltiplo universal, essa energia potencial, ao que nos parece, que permite que outras variações sejam possíveis.

Ainda a respeito da ficcionalidade, Iser vai nos dizer que:

“[...] a ficcionalidade se torna a figura metonímica da totalidade intramundana; pois oferece a oportunidade – paradoxal, mas talvez por isso desejável – de estar no meio da própria vida e transgredi-la ao mesmo tempo. O estado de se encontrar simultaneamente em duas situações incompatíveis entre si é proporcionado *apenas* pela ficcionalidade, que assim faz com que a duplicação, enquanto dualidade básica do ser humano, se torne experimentável, razão pela qual as imagens por ela produzidas são efêmeras, para que a experimentabilidade da duplicação não desapareça no resultado da dualidade encoberta” (2017, p. 121 – grifo nosso).

Esse trecho é interessante porque dá conta do caráter extático da ficcionalidade literária como a situação paradoxal de “se encontrar simultaneamente em duas situações incompatíveis entre si”. No entanto, nos parece evidente que a ficcionalidade literária não é o único meio de se alcançar essa situação paradoxal, e esse é um ponto cego que chama atenção. Se encontrar simultaneamente em duas posições incompatíveis, habitar ou ser habitado simultaneamente pelo outro, é a exata descrição possível de uma experiência xamânica ou do transe ritual das religiões de matriz africana, por exemplo. Talvez a ficção compartilhe semelhanças com esses tipos de experiência, assim como com a relação com determinadas substâncias químicas, e mais à frente olharemos essa questão com mais cuidado com o auxílio do “expresso transunweltico” de que trata o físico e filósofo argentino Gabriel Catren, mas o modo definitivo como Iser se refere à questão nos parece precipitado.

Ainda sobre o trecho citado, não temos certeza também a respeito da “dualidade básica do ser humano”, e se a “duplicação” nos serviu até aqui não foi

por ser marca de um dualismo, mas antes por apontar uma diferença de energia potencial, uma incompatibilidade. Arriscaríamos dizer, na esteira de um Gilbert Simondon canibalizado (Cf. Simondon, 2015, p. 27- 67), que a *incompatibilidade consigo mesmo* é que é básica ao humano – mas talvez mesmo não apenas ao humano... É por ser incompatível consigo mesmo, por ter essa energia potencial, que as identidades são possíveis. Essa incompatibilidade seria uma espécie de equilíbrio dinâmico, isto é, diferente do equilíbrio estático, uma relação de forças que ainda não foram anuladas e continuam prenes de atividade, se compondo e decompondo. Se fosse compatível consigo mesmo, acreditamos, o humano teria alcançado um equilíbrio terminal, sendo incapaz de qualquer mudança ou produção de novidade. E o equilíbrio terminal, como sabemos, não comparece nem mesmo na morte, essa corrente de água em direção ao equilíbrio dinâmico generalizado.

Iser sublinha também que a ficcionalidade literária “possui uma ‘semelhança familiar’ com o sonho e o ritmo do ego, sem ser porém sua representação” (2017, p.122). Essa menção ao sonho é interessante, e Iser vai nos dizer, a partir de Gordon Globus, que o sonho “não é uma combinação sintática de imagens mnemônicas ou mesmo o mero retorno do recalcado, mas sim um processo criativo ‘que cria de novo o mundo onírico’” (2017, p. 123).

Desdobrando acerca do processo criativo mencionado, Iser apresenta então a seguinte citação de Globus:

“Essa criatividade excepcional possui dois níveis nitidamente distintos. Há inicialmente criatividade na pura variedade de mundos únicos de vida, que no sonho são sempre constituídos de novo. As significações que interagem no sonho se associam em um novo tipo de agrupamento que antes não existia e resultam pois em uma variedade criativa. Conforme se realiza a interação das significações, qualquer mundo pode ser gerado a partir da variedade de agrupamento dos mundos possíveis. Mas existe ainda um nível mais profundo da criatividade que denominaria de ‘formativo’, e que não deveria ser confundido com a variedade criativa. O ponto capital da criatividade formativa não está na produção de variedade, mas de facticidade, ou seja, *qualquer mundo pode ter existência*. [...] Sob este ponto de vista, o sonho se diferencia muito claramente do estado acordado, no sentido convencional. Pois nós mesmos não produzimos nosso mundo da vida real, presente quando estamos acordados; isso é dito pelo senso comum. Este mundo desde já se encontra aqui, nos espera, por assim dizer, e nos permite seu desvendamento. Mas nos sonhos, nós próprios geramos de maneira formativa o mundo, e nele nossa vida. Só quando descartamos as teorias que concebem nosso mundo, produzido nos sonhos, como mera combinação de cópias mnemônicas, se evidenciará o que é a criatividade formativa” (Globus apud Iser, 2017, p. 123 – grifo nosso).

Essa ideia de “criatividade formativa” parece ecoar o conceito de ficção como “dar forma ao informe”. Mas há de se ressaltar que o mundo onírico criado no sonho não parece ser fruto de nenhuma agência do sonhador. O sonhador não *constrói conscientemente* o sonho, embora talvez seja aquele que de certa forma o anime, sendo antes assombrado ou maravilhado pelas formas oníricas criadas. Se a ficcionalidade literária tem uma semelhança com o sonho, talvez seja apenas no nível da experiência. O próprio Iser parece corroborar em parte essa compreensão ao dizer que “a ficcionalidade literária possui com a criação permanente de novos mundos no sonho uma ‘semelhança familiar’, embora expresse de outra forma essa disponibilidade antropológica” (2017, p. 124). A necessidade de criação de mundos alternativos talvez seja a grande semelhança entre o sonho e o impulso para a fabricação de uma ficção. E, como vai nos dizer Iser, “a ficcionalidade literária mostra-se pois como uma *modificação de consciência*, de modo que se possa dispor daquilo que só no sonho se experimenta” (2017, p. 124 – grifo nosso).

### 3 A literatura e o que não tem nome

#### 3.1 A Cena Inaugural ou De onde brota a palavra

No começo está a mulher debruçada sobre tabuinhas de argila. O começo é sempre pela terra, e é na terra que ela inscreve o hino. Ela é sacerdotisa, profeta, filósofa – isto é, *poeta* –, e ao inscrever o hino, efetua um ato mágico: instaura e descreve um feitiço. Deveríamos nos demorar sobre essa cena primordial e esquecida, transcorrida há mais de trinta séculos, momento por tantos anos apagado da história das letras.

Cena ritual, este é, pelo menos por enquanto, o momento inaugural da literatura<sup>7</sup>. É também a primeira vez na história em que um ser humano fala de si mesmo em um poema e o assina. Mas a questão não é historiográfica, devendo ser antes iniciática: mesmo que outro momento inaugural seja descoberto em sítios arqueológicos no futuro, redefinindo, dessa maneira, a linha do tempo histórica, esse momento sobre as tabuinhas de argila permanecerá tendo toda a força de um começo.

A cena a que nos referimos é protagonizada por En-hedu-Ana, aquela que escreve e pela primeira vez assina um poema. Segundo notas do tradutor e pesquisador Gleiton Lentz, En-hedu-Ana (c. 2285-2250 a.C.) foi uma sacerdotisa, filósofa e poeta acádia. “Filha do rei acádio Sargão, o Grande, e da rainha suméria Tashlutum, foi alta sacerdotisa do Templo do Deus da Lua, Nanna, na cidade suméria de Ur” (Lentz, 2010, p. 13). Na opinião do poeta, tradutor e pesquisador Guilherme Gontijo Flores, que grava o nome dela como “Enheduana”, tal nome já representaria a função religiosa exercida pela poeta, sendo provavelmente um

---

<sup>7</sup> No Editorial da *Revista Nota do Tradutor* (2010), editada por Glenton Lentz e Roger Sulis, e de onde obtivemos a tradução do poema de En-hedu-Ana, assim como nas aulas de Guilherme Gontijo Flores disponíveis no Youtube, o hino de En-hedu-Ana é tratado como um momento inaugural da literatura. Outros teóricos podem discordar disso, mas acreditamos que esse entendimento se sustenta por duas vias. Por um lado, se formos à etimologia latina da palavra literatura, podemos encontrar *litterae* e seu plural *litterarum* significando “letra (do alfabeto), caráter (de escrita)”, carta, registro e “qualquer obra escrita”, assim como “literatura, belas artes” (FARIA, 1962, p. 568), ou mesmo “a written sign, mark or character” (<https://www.bolchazy.com/Assets/Bolchazy/extras/caesarglossary.pdf>) ; por outro lado, porque nos parece evidente que a “Exaltação a Inanna” é um texto absolutamente legível para a sensibilidade contemporânea enquanto um poema.

segundo nome, um nome pós-iniciação<sup>8</sup>. Para Lentz, o significado de “En-hedu-Ana” seria “a alta sacerdotisa adornada por An [Deus do Céu]”, já que o termo “En” se refere à função de sacerdócio, o termo “hedu” seria traduzido como “adorno” ou “ornamento”, enquanto “An” faria referência ao Deus do Céu. Numa de suas aulas disponíveis no Youtube sobre lírica antiga, Gontijo Flores sugere “Ornamentacéu” ou “Enfeitacéu” como possíveis traduções para o nome “Enheduana”, sugestão que consideramos poeticamente mais potente.

De acordo com Gleiton Lentz, o nome de En-hedu-Ana foi encontrado pelo arqueólogo britânico Sir Leonard Wooley em 1928, numa escavação feita no Cemitério Real de Ur, quando descobriu dois selos do rei Sargão que continham esse nome. Mais tarde, o próprio Wooley encontrou, “nas ruínas do Giparu, o santuário de Inanna [ou Nanna] e residência oficial da sacerdotisa”, um disco de alabastro em que estava inscrito: “En-hedu-Ana, en-sacerdotisa de Ningal, esposa do deus Nanna, filha de Sargão, rei do mundo, no templo da deusa Inanna” (Lentz, 2010, p. 13).

Gleiton Lentz nos faz saber que a historiografia mesopotâmia destaca que o reinado de Sargão teria sido marcado por uma série de conflitos bélicos, e enquanto o pai se ocupava de campanhas militares, En-hedu-Ana “compunha hinos para louvar os deuses acadianos e sumérios” (LENTZ, 2010, p. 13). Com o passar dos séculos, a própria En-hedu-Ana ascendeu a uma posição quase mítica, passando a ser também venerada (idem). O texto sumério traduzido para o português por Lentz como “Senhora de todos os me’s” ou “Exaltação a Inanna” parece ter sido muito popular em sua época, tendo em vista a quantidade de cópias encontradas nos mais diversos sítios arqueológicos (Cf. LENTZ, 2010, p. 12). Inanna (ou Ishtar, para os babilônios, assírios e acádios), era a divindade lunar, deusa da beleza e do amor, da sedução e da sexualidade, mas também da guerra e da justiça (Cf. Lentz, 2010, pp. 12-13). Gravado com estilete nas tabuinhas de barro, inscrito na terra, o hino trata de uma insurreição cometida contra o rei Sargão e seus desdobramentos.

<sup>8</sup> Conferir o vídeo de Guilherme Gontijo Flores: <https://www.youtube.com/watch?v=nxy--8cHQc&list=PLuueHTVHXL81QBJR2tJnm3r0h7VzmpNj&index=2> Acessado: 30/03/2022.

O poema começa clamando pela ajuda da deusa Inanna, enaltecendo suas capacidades:

“Senhora de todos os me’s<sup>9</sup>, luz resplandecente,  
Mulher virtuosa vestida de esplendor, amada por An<sup>10</sup> e Uras<sup>11</sup>,  
Nugig<sup>12</sup> de An, que estás acima da grandiosa armadura peitoral,  
Que amas a coroa justa, própria para o en-sacerdócio,  
Investida dos poderes de todos os sete me’s,  
Oh minha senhora! És a guardiã de todos os grandes me’s!  
Tu elevaste os me’s, sustendo os me’s em sua mão,  
Tu reuniste os me’s, apertando os me’s contra o peito.  
[...]  
Oh suprema do céu e da terra, tu és a Inanna de todos!  
[...]  
Oh minha senhora! Ao teu rugido, as terras estrangeiras se curvam.  
[...]  
Oh minha senhora! Com tua força, os dentes podem esmagar o sílex!  
Como uma tempestade invasiva, invades.  
Como uma tempestade uivante, uivas.  
Como Iskur<sup>13</sup>, ininterruptamente trovejas.  
Como os ventos tempestuosos, exaures,  
Enquanto teus pés nunca se cansam.”  
(LENTZ, 2010, pp. 22 - 23).

Depois passa então a pedir auxílio para conter o conflito social que assola a cidade de Ur, graças a insurreição promovida por Lugal-Ane contra o rei Sargão. Nesse pedido de ajuda, o poderio de Inanna é sempre descrito dando ênfase à crueldade da deusa:

“Eis meu destino com Suen<sup>14</sup> e Lugal-Ane<sup>15</sup>!  
Diga-o para An! Que alguém resolva isso para mim!  
Direi a An sobre isso e An me libertará.  
Esta mulher [a Deusa Inanna] destruirá o destino de Lugal-Ane.  
Inundações e terras estrangeiras estão a seus pés.  
Esta mulher é deveras poderosa – e fará a cidade tremer diante dela.  
[...]  
Eu, En-hedu-Ana, irei recitar uma oração para ti.

<sup>9</sup> Como Lentz explica numa nota de tradução: “na mitologia suméria, *Me’s* significa “[os] poderes divinos ou decretos sagrados que regiam a relação entre os humanos e os deuses, garantindo o equilíbrio da civilização e do cosmos” (2010, p. 22)

<sup>10</sup> “Deus do Céu sumério, pai do panteão mesopotâmico; Anu entre os acádios” (Lentz, 2010, p. 22).

<sup>11</sup> “Deusa da Terra suméria, esposa de An” (Lentz, 2010, p. 22).

<sup>12</sup> “Título sacerdotal da Deusa Inanna, correlata à hierodula grega ou à vestal romana” (Lentz, 2010, p. 22).

<sup>13</sup> “Deus da Chuva sumério; Adade entre os acádios” (Lentz, 2010, p. 22).

<sup>14</sup> “Variante acadiana para Nanna, Deus da Lua sumério” (Lentz, 2010, p. 25).

<sup>15</sup> “Lugal-Ane: ou Lugalzagesi (c. 2340-2316 a.C.), rei sumério que havia sido deposto de Uruk pelo pai de En-hedu-Ana, Sargão, o Grande, na conquista acadiana do reino de Kalam. En-hedu-Ana havia sido expulsa de seu templo por esse rei, mas após a revolta, foi reintegrada graças à sua ‘rainha’ Inanna” (Lentz, 2010, p. 25).



Minhas lágrimas, como uma suave cerveja,  
 Derramo-as livremente para ti, sagrada Inanna! E te direi: “É tua decisão!”  
 Quanto a Ashimbabbar<sup>16</sup>, não te preocupes.  
 [Lugal-Ane] corrompeu os lustros do sagrado An, alterando tudo o que era dele.  
 Ele despojou An de seu Eanna<sup>17</sup>.  
 Ele não temia a divindade maior.  
 E este templo, cuja abundância [An] não saciara, cuja beleza não provara,  
 Ele [Lugal-Ane] o converteu em um templo desprezível.  
 E ao entrar sempre como se fosse um companheiro, se aproximou de mim por inveja.  
 Oh, minha impetuosa e divina vaca! Expulsa este homem, captura-o!  
 [...]  
 Quanto a mim, Nanna não se importou comigo.  
 Em território rebelde, entregou-me à completa destruição.  
 Ashimbabbar não pronunciou meu julgamento final.  
 Se falou, o que importa? E se não falou, o que me importa?  
 Ele se sentou triunfante, depois que me expulsou do templo.  
 Como uma andorinha, ele me fez voar pela janela, e minha vida  
 foi consumida.  
 E tive de caminhar entre os espinheiros da terra estrangeira.  
 Ele me despojou da legítima coroa para o en-sacerdócio.  
 E me deu uma adaga, dizendo: “eis teu adorno agora”.  
 (Lentz, 2010, pp. 23 – 26)

Por último, se colocando no hino e falando a respeito de sua composição, desde a feitura do rito (a brasa posta no incensário) até a maneira como o hino será recitado, En-hedu-Ana exalta novamente os poderes da deusa e agradece pela ajuda concedida:

“Eu sou a brilhante en-sacerdotisa de Nanna,  
 Oh, minha senhora, amada de An, que teu coração se apiede de mim!  
 Que se saiba, que se saiba: Nanna ainda não se pronunciou. “Isso é teu!”,  
 |ele disse.  
 Que és tão elevada quanto An – que se saiba!  
 Que és tão vasta quanto a Terra – que se saiba!  
 Que aniquilas territórios rebeldes – que se saiba!  
 Que ruges contra as terras estrangeiras – que se saiba!  
 Que esmagas os líderes – que se saiba!  
 Que devoras os cadáveres como um predador – que se saiba!  
 Que teu olhar é terrível – que se saiba!  
 Que ergues teu olhar terrível – que se saiba!  
 Que teu olhar irradia – que se saiba!  
 Que és inabalável e inflexível – que se saiba!  
 Que sempre triunfas – que se saiba!”  
 Que Nanna não proclamou [o decreto], dizendo: “Isso é teu!” –  
 Oh minha senhora, isso te tornou maior, isso te tornou a maior!  
 Oh, minha senhora, amada de An, narrarei toda a tua fúria!  
 Eu amontoei as brasas [no incensário] e preparei a lustração.  
 O Esdam-ku<sup>18</sup> te espera. E que teu coração se apazigue por mim!

<sup>16</sup> “Ashimbabbar: Deusa da Lua de origem semítica; variante para Nanna” (2010, p. 25).

<sup>17</sup> “Antigo templo sumério em Uruk, considerado a ‘morada de Inanna’” (Lentz, 2010, p. 25).

<sup>18</sup> “Nome do templo de Inanna nas cidades sumérias de Girsu e Lagash” (Lentz, 2010, p. 26).

Já que o coração me era pleno, oh grande senhora, fiz nascer  
 | [este hino] para ti.  
 O que foi recitado para ti à meia-noite,  
 Que um recitador repita-o para ti ao meio-dia!  
 ‘Por causa de tua consorte cativa, por causa de teu protegido cativo,  
 Tua raiva aumentou, teu coração não se acalmou’.  
 A senhora poderosa, a governante da reunião do En,  
 Aceitou tuas oferendas.  
 O coração sagrado de Inanna foi restaurado.  
 A luz era suave para ela, o deleite se estendia sobre ela, cheia de beleza  
 | era ela.  
 Como a luz da lua nascente, estava encantadoramente vestida!  
 Nanna saiu para admirá-la,  
 E sua mãe, Ningal, a abençoou.  
 E o umbral do portão lhe disse: ‘Salve!’  
 Tudo o que foi dito à nugig é aclamado.  
 Devastadora das terras estrangeiras, dotada com os me’s de An,  
 À minha senhora envolta em beleza, à glória de Inanna!’”  
 (Lentz, 2010, pp. 26 – 27).

O hino à deusa Inanna composto por En-hedu-Ana parece possuir uma espécie de temporalidade anômala que provavelmente não se deve apenas à nossa dificuldade de compreensão de uma sensibilidade tão antiga. A anomalia temporal, que talvez possa ser explicada também por questões linguísticas sumérias que desconhecemos, nos parece perceptível por todo o poema. En-hedu-Ana é aquela que canta e compõe o canto, e faz isso exaltando o poderio e a crueldade de Innana, como sabemos, mas o canto é entrecortado por feitos antigos e futuros da deusa, pela insurreição de Lugal-Ane e pelo agradecimento aos favores concedidos por Inanna, nos oferecendo uma temporalidade que, se for linear, ao menos o faz de maneira sinuosa. Essa aparente sinuosidade, para além das possíveis e desconhecidas questões linguísticas já mencionadas, talvez se deva ao próprio funcionamento do hino. Antes que simples poema em que são narrados feitos épicos, o hino à Innana funciona também como um *feitiço*.

Conforme nos diz Guilherme Gontijo Flores<sup>19</sup>, o poema de En-hedu-Ana cumpre pelo menos três papéis, que podemos compreender facilmente. Primeiro, o papel religioso de mediação com a deusa Inanna, a quem o hino é dedicado. Ao mesmo tempo, o papel político, uma vez que o motivo da exaltação é pedir auxílio para impedir a vitória da insurreição contra o rei Sargão. Junto a esses dois motivos estaria também a *performatividade*: o poema é ao mesmo tempo a

<sup>19</sup> Conferir a partir do minuto 35 o vídeo de Guilherme Gontijo Flores: <https://www.youtube.com/watch?v=nxy--8cHQc&list=PLuueHTVHXLy81QBJR2tJnm3r0h7VzmpNj&index=2> Acessado: 30/03/2022

invocação e a narração dessa invocação – daí o possível tremor temporal. O hino invoca a deusa, descreve o conflito social, narra o ritual de invocação (a brasa no incensário), avisa que essa narração poderá ser recitada também ao meio-dia (“O que foi recitado para ti à meia-noite/ Que um recitador repita-o para ti ao meio-dia!”) e agradece pela graça concedida.

O poema, portanto, faz a mediação entre o mundo humano e o dos deuses (caráter que poderíamos dizer cósmico/ religioso), assim como a mediação entre os próprios humanos (caráter social/ político), e tudo isso através da performatividade (o ritual de invocação da deusa).

Como vai nos dizer Gontijo Flores em sua aula:

“O poema é o agradecimento à Inanna, mas um agradecimento que é, também, recolocar Inanna no seu lugar. É um agradecimento ativo [...]. É um agradecimento performativo, no sentido de que a *linguagem está fazendo uma coisa*: recolocando o divino no seu lugar [...] E isso tudo se faz por meio daquilo que chamamos de literatura” (37:20, 2020 – grifo nosso).

Como destaca o editorial da *Revista Nota do Tradutor*, as mais de cem tabuinhas em cuneiforme com a obra de Enheduana

“antecedem em quase 1500 anos os poemas épicos gregos, demonstrando que a tradição literária, mesmo após meio século de confirmação da existência de Enhedu-Ana pela arqueologia, limita-se ainda a postular Homero como o fundador da poesia e da literatura ocidental, evitando olhar para o Oriente” (Gleiton Lentz e Roger Sulis, 2010, pp. 4 – 5).

Escolher uma cena inaugural é sempre um gesto arbitrário – e, como já dito, outras tabuinhas ainda mais antigas, assinadas por outras mulheres ou homens, podem ser descobertas em sítios arqueológicos no futuro. Mas esse gesto arbitrário (colocar En-hedu-Ana como cena inicial/inciática) é também um gesto de composição: escolher as tabuinhas inscritas por ela como origem da literatura acarretaria quais efeitos? O que mudaria se a literatura não tivesse nascido nos épicos gregos, mas nos cantos em louvor a uma deusa terrível e magnânima, os cantos compostos por uma feiticeira em um templo empoeirado? O certo é que o louvor de En-hedu-Ana nos dá sinais de uma possível relação inextrincável entre ficção, política e religião.

As tabuinhas de argila com as inscrições feitas pela sacerdotisa talvez sejam o primeiro indício, portanto, de que há algo que atravessa o corpo do inscitor, uma energia efêmera e incapturável, uma eletricidade que desce pela espinha e convida a mão a fazer o traço. Essa triangulação entre a eletricidade contida no ar, o corpo do escrevente e o corpo da terra talvez nos indiquem parte do processo daquilo que mais tarde nos habituamos a chamar de “literatura”.

### 3.2 A “literatura absoluta” e o contato com o sacro caos

Roberto Calasso, o prolífico escritor e editor italiano falecido em 2021, tem um livro inteiro dedicado apenas à relação entre a literatura e aquela fugidia e inclassificável energia que a ronda, a alimenta, e da qual talvez ela seja apenas uma das muitas expressões. Em *A literatura e os deuses* (2004), Calasso nos fala desta complexa relação, e argumenta que os deuses haviam sido novamente despertados na literatura durante o romantismo alemão e em alguns momentos da poesia francesa, sobretudo em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, redivivos numa experiência não-apreensível em sua totalidade após tantos anos de exílio. É claro que esse exílio, na argumentação de Calasso, não se deve simplesmente a um apagamento, mas antes a um continuado desencanto: mencionados com frequência nos versos da poesia moderna, os deuses gregos haviam deixado de ser acontecimentos para se transformarem em “motivos poéticos”.

Como diz o florentino em suas próprias palavras: “houve um tempo em que os deuses não eram apenas um costume literário. Eram sim um evento, uma aparição súbita, como o encontro com um bandido ou a chegada de uma nau” (2004, p. 10). É justo essa aparição súbita, perigosa e ambígua, que traz consigo um risco existencial acentuado, que haveria se perdido.

Esse livro, que reúne oito conferências que Calasso havia ministrado em Oxford no ano 2000, apresenta um texto furioso, e não no sentido sentimental da

raiva reativa despertada, mas sim do entusiasmo que o toma como numa possessão demoníaca. E é possesso que ele escreve:

“Os deuses são hóspedes fugidios da literatura. Deixam nela o rastro dos seus nomes. Mas logo a desertam também. *Toda vez que um escritor esboça um texto, tem de reconquistá-los.* A mercurialidade, que anuncia os deuses, sugere também a sua evanescência. Mas nem sempre foi assim. Pelo menos enquanto existiu uma liturgia. Aquela trama de gestos e palavras, aquela aura de controlada dramaticidade, aquele uso de certas substâncias e não de outras: tudo isso aplacava os deuses, até o momento em que os homens deixaram de invocá-los” (Calasso, 2004, p. 9 – grifo nosso).

Esse parágrafo inicial com que Calasso abre o seu livro não só nos apresenta a literatura como algo muito próximo à ritualística, como parece descrevê-la de fato como um ritual. Está ali a necessidade de os escritores sempre reconquistarem os deuses para poderem escrever, e isto através de uma liturgia dos gestos, das palavras e das substâncias favorecidas e das substâncias evitadas, o maneirismo capaz de efetuar a invocação. A ênfase nessa liturgia, e o no enfraquecimento do contato com o divino proveniente da não realização de uma liturgia, faz com que Calasso compreenda que “todas as potências do culto migraram para um único ato, imóvel e solitário: o de ler” (Calasso, 2004, p. 23). Esse acaba sendo um argumento curioso, e que contém um ponto cego importante. Primeiro, porque se a leitura passa a ser o único ato de contato com o rumor divino que acompanhava as liturgias, isso não se dá com todos os livros, é claro – e ainda menos com aqueles que desencantaram os deuses (usando-os como simples decoração ou figura de linguagem). Mas o mais importante, nos parece, é que Calasso pauta a maior parte da sua argumentação nas divindades gregas, embora use um pouco também do seu vasto conhecimento acerca das divindades indianas (sobre as quais trata em profundidade em outros livros). Se “a via do culto está obstruída”, como ele diz, seria

“Ou porque não existe mais um povo de devotos que faça os gestos rituais. Ou, então, porque esses gestos terminam cedo demais: as estátuas de Shiva e de Vishnu continuam a receber homenagens, mas Varuna, no entanto, é uma entidade remota, sem perfil, para um indiano de hoje. E Prajapati encontra-se só nos textos. Esta, podemos dizer, passou a ser a condição natural dos deuses: aparecer nos livros. E, com frequência, em livros abertos por poucos” (2004, p. 23).

O argumento torna-se curioso porque passa ao largo das religiões de matriz africana ou do xamanismo ameríndio, por exemplo, em que não apenas os deuses aparecem *fora* dos livros, vivos e atuantes, como os seus diversos cultos não estão

obstruídos. Embora o foco dessas conferências apresentadas em Oxford parta *de e para* uma perspectiva europeia sobre a relação entre a literatura e os deuses, e isso tendo em vista que a presença dos deuses orientais é compreendida a partir de sua irrupção dentro do próprio romantismo alemão, a argumentação de Calasso pode nos ajudar de maneira mais ampla quando ele constrói o seu conceito de “literatura absoluta”.

Para construir esse conceito, Calasso se aproxima dos românticos de Jena, e o primeiro mencionado é Friedrich Hölderlin, a quem algo radical teria acontecido: “é preciso aventurar-se *por trás* dos deuses, até o puro divino, ou seja: o ‘imediato’, como escreveu Hölderlin um dia [...] E o imediato é aquilo que se furta não só aos homens como também aos deuses” (Calasso, 2004, p. 33 – grifo nosso). O “imediato”, que aqui nos faz lembrar do Tao e da *Natura Naturans*, é descrito por Roberto Calasso como sendo o próprio caos. E essa busca por trás dos deuses, até o puro divino, parece semelhante à busca gnóstica ao que está para além das formas, como ficará evidente mais à frente. Na poesia de Hölderlin, e apoiado em Heidegger, Calasso sublinha uma inquietante ferocidade:

“o caos e a lei jamais se haviam aproximado tanto e nunca tinham reconhecido, como na Índia védica – onde Daksha, o supremo sacerdote, é filho de Aditi, a Ilimitada, e Aditi é filha de Daksha –, uma relação de geração recíproca. *O inabordável imediato é o caos* [...]” (2004, p. 34 – grifo nosso).

Se Hölderlin havia trazido um novo olhar sobre o caos, chegando a mencioná-lo como “sacro caos”, Calasso argumenta que em “Conversa sobre a Poesia”, de Friedrich Schlegel, publicado em abril de 1800, o termo “caos” já havia ganhado outra ressonância. Nesse texto, que não é a voz de um homem só, como bem assinala Calasso, mas antes uma voz que se estendia de Novalis a Schelling, já que o grupo era ligado por uma acentuada afinidade, o caos já não aparecia mais como simples oposição à forma:

“Em vez de contrapor-se à forma, como sua inimiga, ela [a palavra “caos”] parecia indicar *uma configuração mais elevada*, de fragrante vivacidade, em que, finalmente, natureza e artifício se mesclam para não cindir-se mais, na ‘bela desordem da imaginação’” (Calasso, 2004, p. 35 – grifo nosso).

Segundo Calasso, é na busca por algo que indicasse essa configuração mais elevada de que o caos é testemunha que fez Schlegel se voltar para os deuses antigos. Dessa maneira, argumenta Calasso, “o novo afloramento das divindades

vai parecer cúmplice e instigador da desarrumação e recomposição das formas que se encontram na *literatura mais temerária*” (2004, p. 35 – grifo nosso). Este seria o pacto entre a “experimentação formal” e a “epifania divina”, é claro, uma vez que para além das formas, isto é, para além dos deuses, estaria o Imediato, o Caos – de modo que a “experimentação formal” talvez pudesse funcionar também como veículo de exploração dessa “configuração mais elevada”, que talvez até mesmo, quem sabe, pode ser o “lugar” de onde toda configuração emergiria...

O fragmento de um texto perdido é importante para essa argumentação. Em “O primeiro programa sistemático do idealismo alemão”, ou simplesmente “O ‘Programa Sistemático’”, na tradução que cotejamos (Schelling, 1991, pp. 40-41), são levantadas duas questões fundamentais: por um lado, a necessidade de edificação de uma “nova mitologia”, uma “mitologia da Razão”; por outro, uma sorte de simbiose entre filosofia e poesia, dando à percepção estética um aparente estatuto superior: “pois não há mais filosofia, não há mais história, a arte poética sobreviverá a todas as outras ciências e artes” (Schelling, 1992, p. 41). Nesse texto estranho, é valorizada uma relação recíproca que às vezes parece um pouco paradoxal, como em: “enquanto a mitologia não for racional, o filósofo terá de envergonhar-se dela”, e “a mitologia terá de tornar-se filosófica e o povo racional, e a filosofia terá de tornar-se mitológica, para tornar sensíveis os filósofos” (Schelling, 1992, p. 41).

Esse fragmento cuja autoria é um problema (se pertencente a Schelling ou a Hegel), é de certa maneira retomado pelo trabalho do físico e filósofo argentino Gabriel Catren, quando esboça o que chama de “*organon* concreto de mediação” (2016, p.6 – tradução nossa) e menciona os Românticos de Jena (Cf. 2016, p. 7). No difícil trabalho realizado por Catren, e do qual falaremos de novo com mais calma no capítulo 5, a filosofia – ou o que, a partir do grupo de Jena, ele chama de “*symphilosophy*” – seria o *organon* concreto capaz de compor os diferentes *modos de exploração* daquilo que ele nomeia de “campo experiencial”. Esse “campo experiencial”, descrito em outro trabalho como sendo o “Pleroma”, seria aquilo no qual estamos todos imersos, embora dele só possamos perceber aquilo que nossas “estruturas transcendentais” permitem. Para explorar esse campo seriam

necessários os mais diversos *organon* de mediação, que causariam, para dizer de maneira simplificada, variações na nossa capacidade perceptória – lacerando-a ou expandindo-a, o que dá no mesmo, posto que dão a ver, dessa maneira, outras experiências possíveis. Os diferentes modos de exploração do “campo experiencial” seriam tão diversos quanto a política, a arte, a ciência, mas também a relação com as substâncias químicas e demais alianças que permitem uma modificação da capacidade perceptual daquilo que nos cerca, expandindo ou estressando, dessa forma, a nossa própria experiência. O “campo experiencial”, é claro, seria inapreensível em sua totalidade, sendo marcado antes pelo excesso, e os diversos modos de exploração jamais o esgotariam (Cf. Catren, 2017, p. 24).

No texto de Catren publicado em 2016, portanto, a filosofia apareceria como o modo de exploração privilegiado, algo como o “modo dos modos”, ou o *locus* onde os demais modos se cruzariam. Mas não deixa de ser curioso o fato de Catren ter tido essa ideia a partir de um livro do escritor alemão Hermann Hesse, fato que ele confessa ainda no parágrafo de abertura:

“The reading of *The Glass Bead Game* by Herman Hesse in my late adolescence exposed me for the first time to the idea of a practice intended to *compose* the different modes of exploration of the experiential field in which we find ourselves (modes such as science, art, and politics). Hesse’s program—conveniently enriched with other elements, coming notably from the transcendental and post-transcendental philosophical traditions—would ultimately lead me to the characterization of the philosophical activity that I currently endorse” (2016, p. 1).

Não apenas Catren teve essa ideia ao ler *O jogo das contas de vidro* no final da adolescência, como a própria revista em que o texto de Catren foi publicado se chama *Glass Bead*. Ainda na apresentação da revista, podemos ler o seguinte:

“The first issue of this journal, as well as Glass Bead’s project at large, is directed towards rethinking art as a mode of rational thought. It starts from the assumption that any claim concerning the efficacy of art—its capacity, beyond either its representational function or its affectivity, to make changes in the way we think of the world and act on it—first demands a renewed understanding of reason itself. The site on which this issue focuses is Castalia, the fictional province imagined by Hermann Hesse in *The Glass Bead Game* (1943). Set in Central Europe some five hundred years in the future, Castalia hosts a peculiar society entirely dedicated to the pursuit of pure knowledge. Mobilising Castalia as an equivocal image, at once archetype of modern universalism and fortress delegitimized by its own enclosure, the aim of this issue is to revisit and transform the Castalian model for the unification of reason” (2016, s. p.)<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> O texto pode ser conferido aqui: <https://www.glass-bead.org/journal/site-0-castalia-the-game-of-ends-and-eans/?lang=enview> Acessado: 30/03/2022.



Chama atenção, no entanto, que apesar da ideia ter surgido para Catren a partir da leitura do livro de Hesse, e apesar da própria revista ser influenciada por esse livro, o filósofo argentino considere a filosofia, e não a ficção, como o modo privilegiado de exploração do “Pleroma”. É preciso ressaltar também o caráter gnóstico dos livros de Hesse, caráter esse que com certeza influenciou o próprio Catren na utilização do conceito de “Pleroma”<sup>21</sup>.

Retomando a argumentação de Calasso, a fórmula que clamava por uma “nova mitologia”, e que aparecia no fragmento de origem duvidosa sobre o idealismo alemão, aparece mais tarde também num texto de Schlegel: “Não temos uma mitologia. Mas acrescento: estamos para ter uma, ou, antes, já é tempo de contribuir seriamente para produzi-la”<sup>22</sup> (Schlegel apud Calasso, 2004, p. 45). Como Calasso sublinha, Schlegel não se pergunta se seria de fato possível construir uma mitologia “da mesma forma que se produz uma revista literária” (Calasso, 2004, p. 45). Chamam atenção, no entanto, outras duas citações de Schlegel que Calasso compila: “a beleza suprema, aliás a ordem suprema, é apenas a do caos”; e “mitologia e poesia são uma só coisa, são indissociáveis” (Calasso, 2004, p. 45). Lá está de novo o caos, e também a relação da poesia com as divindades. Calasso fala de Schlegel como um importante estrategista literário, e percebe em seu texto o anúncio daquilo que passaria a obcecar a si próprio: “Schlegel não era talhado para praticar mas estava em condições de prever – [a via para uma literatura] que chamaremos, aqui, de *literatura absoluta*” (Calasso, 2004, p. 46 – grifo nosso).

De acordo com Calasso, a “literatura absoluta” teria durado apenas um século, se iniciando em 1798 com a revista *Athenaeum*, que foi redigida por Schlegel e Novalis, dentre outros, e terminando com a morte de Mallarmé, em 1898. O florentino define o que entende por “literatura absoluta” da seguinte maneira:

---

<sup>21</sup> Sobre o gnosticismo falaremos com calma na seção 3.4, “Gnosticismo: a religião da literatura?”.

<sup>22</sup> Não é sem causar arrepios que nos lembramos que no século seguinte, de fato, foi erigida uma espécie de “nova mitologia” na Alemanha, composta por mitos antigos e preconceitos recentes, numa combinação explosiva e letal.

“*Literatura* porque se trata de um saber que se declara e que se pretende inacessível por outra via que não seja a da composição literária; *absoluta* porque é um saber que corresponde à busca de um absoluto – e, por isso, não pode comprometer nada menos que o todo; e, ao mesmo tempo, é algo de *ab-solutum*, ‘dissolvido’ de qualquer vínculo de obediência ou pertença, de qualquer funcionalidade a respeito do corpo social. Às vezes proclamado com arrogância, outras vezes praticado de forma clandestina e dissimulada, esse saber deixa-se perceber na literatura – como presença ou presságio – desde a alvorada romântica, na Alemanha” (2004, p. 120 – grifado no original).

A descrição que Calasso faz da “literatura absoluta” nos parece semelhante aos modos de exploração do pleroma de que trata Gabriel Catren: não um saber *do* absoluto, mas a *busca* de *um* absoluto. Em “Poética de los dioses”, entrevista que Roberto Calasso concedeu à Guadalupe Alonso em maio de 2005, o florentino volta a uma definição parecida à que já havia feito em seu livro:

“Para definir esto de alguna manera, lo llamo ‘literatura absoluta’, porque es una literatura que se desvincula de la obediencia, ya sea a un sistema de formas o —y he aquí lo decisivo— a una funcionalidad social. Ya no es una literatura que responda a una función de cualquier tipo, como había sido el caso durante siglos. Esto se ve en las obras de los más grandes escritores” (Calasso, 2005, p. 79).

De acordo com Calasso, ainda nessa mesma entrevista, isso que ele define como *literatura absoluta*

“va acompañada por una presencia no necesariamente explícita, pero perceptible al interior de la forma: *de aquello que antes llamamos lo divino*. Puede aparecer de manera directa, como en Hölderlin, que nombra a los dioses y es el caso más impresionante de un autor moderno que se atreve a abordarlo directamente. Nietzsche también, en cierto sentido, es un caso parecido” (Calasso, 2005, p. 79 – grifo nosso).

As marcas da “literatura absoluta”, portanto, seriam a desobediência das formas literárias e das funcionalidades sociais, desobediência acompanhada pela presença de algo que “chamamos de divino”. Embora Calasso escreva que a “literatura absoluta” havia durado apenas entre o final do século XVIII e o final do século XIX, mais tarde acaba mencionando os nomes de Borges, Nabokov, Calvino, Canetti e Kundera, dentre outros, entre aqueles escritores que “protegidos por múltiplas máscaras, sabem que a literatura de que falam se reconhece, mais do que pela sujeição a uma teoria, *por certa vibração ou luminescência da frase* (ou do parágrafo, da página, do capítulo, do livro inteiro)” (2004, p. 123-124 – grifo nosso).

Após citar o “Monólogo” de Novalis, magistral texto sobre o caráter metamórfico e escorregadio da linguagem, Calasso faz uma observação que nos parece importante e que serve para além de seu comentário àquele texto: “uma especulação abissal, que nos conduz para perto do lugar de onde brota a palavra”. E aproximar-se de onde brota a palavra, segundo Calasso, seria “o gesto por excelência da literatura absoluta” (2004, p. 128).

Nos parece evidente que o absoluto de que fala Calasso não é e nem poderia ser *a* totalidade, mas antes justo o seu contrário: a laceração que dá a ver o rumor que a tudo constitui e atravessa: a busca por *uma* totalidade.

Perto desse marulho cósmico, portanto, onde habitam os deuses e as entidades, brota então uma água sem fim, e junto dela uma hera, sorte de erva daninha, ser metamórfico e canibal, com muitas bocas e todas as vozes, e que a tudo corrói e transforma.

A essa hera chamamos literatura.

### 3.3 A possessão, a ninfa, o vazio

Usando a expressão “onda mnêmica” tirada de Aby Warburg, Calasso fala dos choques do passado que arrebatam as civilizações em determinados momentos de sua história. No caso que mais o interessa, esse choque viria através das divindades antigas, e um dos primeiros a ser pego por essa vaga teria sido Nietzsche, é claro, “que se abandona à onda, que passa a ser a onda, até os dias em que assina, em Turim, alguns bilhetes com o nome de Dioniso” (2004, pp. 25-26). A onda incorporada por Nietzsche é a do reencantamento do mundo, da laceração que nos permitia ver de novo o assustador marulho cósmico por trás das formas calcificadas. Na opinião de Calasso, o desencantamento mais acentuado do mundo teria se dado em algum momento do século XVIII francês,

“quando, com muita desenvoltura e com certa prepotência hílare, os intelectuais ridicularizaram os pueris mitos gregos, o bárbaro Shakespeare e os sórdidos relatos

bíblicos, por considerá-los criações de sacerdotes desejosos de sufocar as Luzes nascentes” (2004, p. 26).

As divindades pagãs, então, a partir desse escrutínio da razão, começariam a aparecer de maneira cifrada nos textos literários, habitando com mais frequência e liberdade as pinturas feitas entre os séculos XV e XVIII. Esse contínuo banquete dos deuses na pintura atravessaria artistas como Botticelli, Giovanni Bellini, Guido Reni, mas também Poussin ou até mesmo Rembrandt. O que chama a atenção de Calasso, e o que de fato nos interessa tratar aqui, é a presença dos emissários dos deuses em todas essas gravuras, sejam esses emissários sátiros ou ninfas. De acordo com Calasso, “as ninfas são os arautos de uma forma de conhecimento, talvez a mais antiga e, com certeza, a mais perigosa: a *possessão*” (2004, p. 27 – grifo nosso). Mas as ninfas não seriam apenas uma forma de conhecimento, mas também a *matéria* de que o conhecimento (e a literatura) são feitos: “Ninfa é a fremente, oscilante, cintilante *matéria mental* de que são feitos os simulacros, os *éidola* [ídolos]. E é a própria matéria da literatura” (2004, p. 28). Enquanto matéria, nos diz Calasso, usando um vocabulário que nos aproxima ao conceito de ficção em Ovídio, ela é *plasmada*: “Toda vez que aparece a ninfa, vibra aquela matéria divina que se plasma nas epifanias e se estabelece na mente, aquela pujança que precede e sustenta a palavra” (2004, pp. 27-28). Além de forma de conhecimento e matéria divina (e literária, o que dá no mesmo), Calasso descreve as ninfas também como *medium*: “Ninfa é o *medium* onde as divindades e os aventureiros se encontram” (2004, p. 29). Essa bela descrição, é claro, é feita já tendo em mente o grande livro de Nabokov, *Lolita*, “a última grandiosa e flamejante celebração da Ninfa” (2004, p. 29). Recusando certa leitura superficial, Calasso aponta antes para a óbvia vazante mística que atravessa o texto: a sua relação direta com a história da arte e do pensamento, entrando em contato com as perigosas “águas mentais” de que as ninfas são as detentoras.

Mencionar as ninfas e sua relação com a literatura nos permite dar um salto e entrar em contato com um curioso livro recente do escritor chileno Benjamín Labatut. O estranho texto de Labatut parece ter elementos próximos à maneira como Calasso descrevia a “literatura absoluta”. A tentativa de contato com o caos, que redundava sempre no encontro com uma incognoscibilidade aterrorizante, é algo que atravessa o livro como um todo.

## Benjamín Labatut e o ventre da noite

O cianureto, uma das substâncias usadas nos suicídios coletivos nazistas, tem origem artística: é derivado do pigmento “azul da Prússia” e foi utilizado pela primeira vez no quadro “O enterro de Cristo”, de 1709. O homem responsável pelos ataques químicos da Primeira Guerra é o mesmo que inventou a captura de nitrogênio capaz de manter mais da metade da produção agrícola do mundo. Um físico alemão, ao solucionar algumas equações da Teoria da Relatividade em uma trincheira, se deparou pela primeira vez com os buracos negros. O matemático francês mais importante do século passado, Alexander Grothendieck, medalhista Fields, terminou seus dias isolado sob os Pirineus feito um monge, escrevendo mais de mil páginas sobre Deus e o Diabo. Heisenberg e Bohr, confrontados com um vazio terrível, compreenderam que já não era mais possível entender o mundo – se é que um dia havia sido.

*Un verdor terrible* (2020), o livro de Benjamín Labatut, é febril e contagioso. Dividido em cinco narrativas, todas centradas em físicos, químicos ou matemáticos fundamentais para o século XX, trata das relações entre ciência e misticismo, avanços técnicos e aberrações bélicas. O fio condutor dessas narrativas é a perseguição desvairada pelo conhecimento, uma aventura por paisagens mentais rarefeitas, expedições das quais o investigador volta sempre transtornado, sabendo ainda menos do que no momento de sua partida. Engenhoso, o livro de Labatut parece trabalhar com dois espelhos. Por um lado, a febre que acomete os personagens parece ser idêntica à febre do próprio texto, num processo isomórfico que contamina o leitor. Por outro, não se trata de um livro de não-ficção (gênero problemático de saída), uma biografia científica ou coisa que o valha, mas antes de um texto que vai sendo paulatinamente estressado pelas invenções de Labatut. A questão é que muito daquilo que o autor inventa é ainda menos estarrecedor do que aquilo que consta nas biografias dos personagens. Pior, ao confrontar alguns dos principais cientistas do século XX com o seu próprio trabalho, o que escorre é delírio, misticismo e crime, demonstrando que o chamado edifício da razão, como sabemos, tem sua estrutura

montada sobre uma região pantanosa e movediça, o charco que serve de matéria-prima para toda e qualquer ficção.

Numa das narrativas do livro, centrada na vida do físico austríaco Erwin Schrödinger, há uma cena que nos interessa recuperar aqui. Para recuperá-la, no entanto, primeiro precisamos situar melhor a narrativa.

Na narrativa de Labatut, seguindo os desdobramentos das teses de Einstein sobre a dualidade onda-partícula e de Heisenberg acerca da mecânica quântica, o físico francês Louis de Broglie, depois de meses encerrado em seu palacete, chegou à conclusão de que “todas as coisas podem existir de duas maneiras, e que nada é tão sólido quanto aparenta” (LABATUT, 2020, p. 132 – tradução nossa). O período de reclusão do físico, e que permitiu tal descoberta, só foi possível depois da morte de um amigo pintor por quem ele era apaixonado. O amigo pintor, Jean-Baptiste Vasek, tinha interesse pelo que chamava de “*art brut*”, que era composta por poemas, desenhos, esculturas e pinturas produzidas por pacientes psiquiátricos, crianças com problemas de desenvolvimento, maníacos sexuais, drogados, e toda sorte de gente que não se encaixava na sociedade. Segundo Vasek, nas “visões torcidas” dessas pessoas ele “acreditava distinguir o caldo de cultura de onde se gestariam os mitos do futuro”, e acreditava encontrar nelas a “energia criativa em estado puro” (LABATUT, 2020, p. 128 – tradução nossa).

Com a morte do amigo, De Broglie percorreu a França recolhendo, comprando e incentivando a produção artística em sanatórios variados, até conseguir um material suficiente para fazer uma exposição. Com o fracasso da ala da exposição dedicada às obras de Vasek, De Broglie se trancou em seu palacete por alguns meses até ser encontrado pelo irmão. O irmão de De Broglie, esperando encontrar o físico em um estado terrível ou mesmo morto, o encontrou limpo e organizado, com uma tese que sua banca não foi capaz de compreender completamente. Uma cópia da tese foi então enviada a Einstein, que demorou meses para comentá-la, e que então respondeu que aquele era o “primeiro raio de luz naquele dilema do mundo quântico, o mais terrível da nossa geração” (Labatut, 2020, p. 134 – tradução nossa). De Broglie estava consagrado.

A tese de De Broglie chegou então às mãos de “um físico brilhante mas fracassado”: Erwin Schrödinger.

Falido e tuberculoso, Schrödinger passava por terríveis dificuldades no período do entreguerras. Depois de servir em uma fortaleza na Itália durante a Primeira Guerra, retornou a uma Áustria famélica, mutilada e adoentada, onde tudo o que fazia era dar aulas esporádicas na Universidade de Viena. Um dos acontecimentos marcantes deste período na narrativa, e que é um aceno de Labatut à obra de Kafka, mas também ao Nietzsche das ruas de Turim, é o momento em que um policial é derrubado de seu cavalo por uma multidão faminta, que passa então a esquarterar e devorar o animal. Com o tempo livre, Schrödinger se dedica à leitura de Schopenhauer, e através dele se familiariza com a filosofia Vedanta, e assim

“aprendeu que os olhos apavorados do cavalo desmembrado na praça eram também os olhos do policial que chorava a morte dele; que os dentes que mordiam a carne crua eram os mesmos que haviam triturado o pasto nas colinas, e que o enorme coração arrancado à força do peito do animal havia salpicado o rosto das mulheres com o seu próprio sangue, *porque todas as manifestações individuais são apenas reflexos de Brahma*, a realidade absoluta que subjaz aos fenômenos do mundo” (Labatut, 2020, p. 138-139 – grifo nosso, tradução nossa).

Já casado e sofrendo com os primeiros sintomas de uma tuberculose que o acompanharia até o fim da vida, Schrödinger passa temporadas nos Alpes suíços, onde se instala com frequência no sanatório de Otto Herwig, médico especialista em doenças respiratórias. Embora tenha tido uma juventude de estudante brilhante, aquecido por sua curiosidade incontrolável e os elogios de seus professores, aos trinta e poucos anos Schrödinger ainda não tinha nenhum artigo publicado, muito menos qualquer relevância acadêmica. Depois de sofrer outra humilhação no Departamento de Física da sua universidade, ao tentar desenvolver a tese levantada por De Broglie, volta a se internar no sanatório do doutor Herwig. O doutor vivia no sanatório apenas com sua filha adolescente, que padecia de tuberculose desde o começo da infância, e os outros pacientes. Schrödinger imediatamente se sentiu atraído pela adolescente, que parecia emanar um mistério que o obcecava.

A senhorita Herwig, frágil e adoentada, funciona na narrativa como as ninfas de que falava Calasso, sendo portadora de um segredo que encantava o

físico. É claro que uma leitura simplória e direta apontaria antes para os desejos pedofílicos de Schrödinger, o que também não se descarta, mas não nos importando aqui a biografia “real” do personagem que é ficcionalizado na narrativa de Labatut, nos parece mais proveitoso focar em Herwig como um indício do que está por trás das formas.

A rotina de Schrödinger no sanatório é pacata: caminhadas pela região, tempo dedicado ao estudo das teses de De Broglie e conversas com a senhorita Herwig, de quem logo se torna professor. Apesar de extremamente jovem, Herwig possuía uma rara inteligência e um vasto conhecimento, talvez por ter sido obrigada ao isolamento desde muito cedo. Vizinho de quarto de Herwig, Schrödinger se debate com a atração que sentia por ela, e passa a ter sonhos místicos com a jovem.

O mais interessante desta narrativa de Labatut, assim como as demais narrativas do livro, é que algo se entrevê – algo nebuloso e fugidio, que atrai e promete nos levar ao conhecimento, mas também à ruína. Conversando com a jovem, Schrödinger acaba tendo uma espécie de revelação, ouvindo de novo os ecos da epifania que o tomou ao ver o cavalo ser despedaçado:

“Cuando el físico se acomodó junto a ella, la joven abrió el libro que traía entre las manos y leyó un pasaje en voz alta: ‘Un fantasma sucede al siguiente como las olas sobre el mar ilusorio del nacimiento y la muerte. En el transcurso de la vida no hay nada salvo el sube y baja de las formas materiales y mentales, mientras que la realidad insondable permanece. En cada criatura duerme la inteligencia infinita, desconocida y oculta, pero destinada a despertar, rasgar la red vaporosa de la mente sensual, romper su crisálida de carne y conquistar el tiempo y el espacio’. Schrödinger reconoció las mismas ideas que lo obsesionaban desde hacía años, y ella le dijo que durante el invierno anterior un escritor había pasado una temporada en el centro, luego de vivir cuatro décadas en Japón, donde se había convertido al budismo; él le había dado sus primeras lecciones de filosofía oriental. Schrödinger y la señorita Herwig pasaron el resto de la tarde hablando de hinduismo, del vedanta y el Gran Vehículo del Mahayana con el entusiasmo de dos personas que descubren, sin previo aviso, que comparten un secreto” (Labatut, 2020, p. 154).

O segredo compartilhado pelos dois acaba irrompendo num dos pesadelos que apavoram Schrödinger:

“Cuando ella le regaló un hermoso ejemplar ilustrado del *Bhagavad Gita*, él se atrevió a confesarle un sueño repetitivo que lo torturaba desde que había comenzado a estudiar los Vedas. En su pesadilla, la enorme diosa Kali se sentaba encima de su pecho como un escarabajo gigante, aplastándolo sin que él pudiera moverse. Ataviada con su



collar de cabezas humanas y blandiendo espadas, hachas y cuchillos en sus múltiples brazos, la divinidad lo salpicaba com gotas de sangre que caían de la punta de su lengua y chorros de leche que brotaban de sus pechos hinchados, frotándole la entrepierna hasta que Schrödinger no era capaz de suportar la excitación, momento en el cual lo decapitaba y consumía sus genitales. La señorita Herwig lo escuchó sin inmutarse y le dijo que su sueño no era una pesadilla, sino una bendición: de todas las formas que adotaba el aspecto femenino de la divinidad, Kali era la más compassiva, ya que otorgaba *moksha* – la liberación – a sus hijos, por quienes sentía um amor más allá de toda comprensión humana. Su piel negra, le dijo, era el símbolo del vacío que trasciende las formas, el útero cósmico donde se gestaban todos los fenómenos, mientras que su collar de calaveras eran los egos que ella había librado del principal objeto de la identificación, que no es outro que el cuerpo. La castración que Schrödinger sufría a manos de la Madre Oscura era el mayor regalo que se podía recibir, una mutilación necesaria para que brotara su nueva consciencia” (Labatut, 2020, p. 156).

Além da escrita rara, o que nos interessa no texto de Labatut é a maneira como a experiência com o divino reaparece de forma acentuada e longe de cumprir uma simples função poética. Aqui o encontro com o que há para além das formas é novamente perigoso, num reencantamento que consegue articular a produção científica de mais alto nível do século XX com as religiões orientais. Kali, a Mãe Escura que outorga a liberação, não aparece como simples metáfora, mas antes como o ponto de cruzamento entre a epifania com o cavalo em Viena e as teses de De Broglie sobre a indiscutível dualidade de tudo o que há. Teses essas, é bom lembrar, que na narrativa só foram gestadas depois de um longo período de isolamento entre a produção artística dos desvairados da terra, isto é, aqueles que conseguem ver para além do véu, e que por isso possuiriam a energia criativa mais condensada.

O interesse de Labatut pelo tema não surpreende quando ficamos sabendo mais a respeito de como se deu a sua própria relação com a literatura e a maneira decidida e romântica com que encarou o empreendimento.

Com alguma timidez, afirma em entrevista<sup>23</sup> ter usado de meios pouco confessáveis para tentar ativar a escrita, parecendo seguir os conselhos de Rimbaud sobre o necessário “desregramento dos sentidos”: intoxicação, feitiçaria, pactos desconhecidos. Discípulo de um poeta chileno mítico e obscuro conhecido como *El Viejo* (Samir Nazal), uma espécie de mestre zen, a própria biografia de Labatut parece saída de um livro de Roberto Bolaño, e em uma de suas entrevistas

<sup>23</sup> A entrevista concedida a Ignacio Echevarría pode ser conferida aqui: [https://www.youtube.com/watch?v=Gx6L\\_49wCxI](https://www.youtube.com/watch?v=Gx6L_49wCxI) Acessado: 30/03/2022.

afirma que "la ciencia, vista desde cierta perspectiva, también es una forma particular de la locura: el delirio de pensar que podemos entender el mundo"<sup>24</sup> (Labatut, 2021). Segundo Labatut, El Viejo morava em extrema pobreza numa casa escura e com muitas goteiras. Poeta jamais publicado em vida, o mestre teria submetido Labatut a uma série de procedimentos, e o chileno afirma em entrevista que o contato com Samir Nazal o fez compreender que para escrever precisava passar por uma transformação profunda<sup>25</sup>.

Labatut parece ter alcançado essa transformação. Com uma escrita rara e uma narrativa baseada em figuras conhecidas, o texto sofre com a constante irrupção do incognoscível, dando mostras dos perigos que rondam as mais radicais aventuras mentais. Nesse procedimento, a ficção tem papel decisivo:

“Desde que el ser humano empezó a pensar, hemos recubierto el mundo entero con una capa de ficción. [...] Sin la ficción, el mundo no tiene sentido, y la única forma de acercarse al corazón oscuro de las cosas, o a sus arterias más luminosas, es a través de los mecanismos de la visión interior, que son, justamente, los del arte y la ficción” (Labatut, 2021).<sup>26</sup>

No trabalho de Labatut parece haver a mesma preocupação visionária e romântica presente nas cartas de Rimbaud. De todos os matemáticos, físicos e químicos que suas narrativas compilam, poderíamos dizer o mesmo que Rimbaud escreve numa de suas cartas mais famosas: “Ele chega ao desconhecido e quando, enlouquecido, acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as vê!” (Rimbaud, 2020, p. 10).

### 3.4 Gnosticismo: a religião da literatura?

É impossível falar da relação entre a literatura e os deuses sem mencionar o gnosticismo. Descrito por Harold Bloom como a “religião da literatura” (2002, p.

<sup>24</sup> <https://www.telam.com.ar/notas/202102/544524-entrevista-benjamin-labatut-un-verdor-terrible.html>

<sup>25</sup> Conferir a já citada entrevista concedida a Ignacio Echevarría: [https://www.youtube.com/watch?v=Gx6L\\_49wCxI](https://www.youtube.com/watch?v=Gx6L_49wCxI) Acessado: 30/03/2022.

<sup>26</sup> <https://www.telam.com.ar/notas/202102/544524-entrevista-benjamin-labatut-un-verdor-terrible.html>

xvii), a influência gnóstica é marcante numa vasta gama dos mais diferentes escritores que atravessaram os últimos dois séculos. Para mapear um pouco dessa história, no Brasil contamos com a vasta tese do poeta, ensaísta e crítico literário Claudio Willer, editada no livro *Um obscuro encanto – gnose, gnosticismo e poesia moderna* (2010). Neste livro dividido em duas partes, Willer apresenta uma pesquisa aprofundada sobre a gnose e o gnosticismo, e faz um estudo de caso sobre dezenas de poetas que teriam sido influenciados pelos temas gnósticos.

A esse respeito, é interessante resgatar primeiro uma observação feita por André Breton e mencionada por Willer ainda no começo de seu livro. Perguntando-se como a tradição gnóstica havia conseguido perdurar na literatura apesar de não haver uma transmissão direta, lembrando que os papiros gnósticos de Nag Hammadi foram encontrados no Egito apenas em 1945, Breton especula acerca de uma nascente comum da qual os poetas se alimentariam:

“Será preciso admitir que os poetas sorvem, sem o saber, em um fundo comum a todos os homens, singular pântano cheio de vida onde fermentam e se recompõem sem parar os destroços e os restos das cosmogonias antigas, sem que os progressos da ciência lhe provoquem uma mudança apreciável?” (Breton apud Willer, 2010, p. 16).

Ainda no prefácio de *Genius: a Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, no mesmo texto em que se refere ao gnosticismo como a “religião da literatura”, Harold Bloom propõe uma definição simplificada do gnosticismo em relação à literatura como sendo “um conhecimento que liberta a mente criativa da teologia, da historicização e de qualquer divindade totalmente distinta do que há de mais imaginativo no eu” (2002, p. xvii – tradução nossa). Essa é uma definição interessante, ainda mais tendo em vista que o gnosticismo é uma tradição ocidental herética que mostra o quão vivo e aberrante é o edifício religioso cristão. Segundo Bloom, Hans Jonas, um dos melhores guias ao gnosticismo, teria dito “dos antigos gnósticos que eles experimentaram ‘a intoxicação da *imprecedência* [the intoxication of unprecedentness]” (2002, p. xvii).

Doutrina via de regra dualista, a cosmovisão gnóstica, de modo geral, crê que o mundo é fruto de uma divindade menor e maligna, comumente denominada Demiurgo. De acordo com Alexandrian, essa doutrina dualista surgiria de uma

pergunta fundamental: “Se há um [só] Deus, por que existe o Mal no universo?” (1983, p. 38). Reprovando o “falso Deus antropomórfico” do judaísmo e do cristianismo, os gnósticos chegariam à conclusão de que

“há dois Deuses, um Deus mau, o Deus dos Judeus e dos cristãos que criou o mundo e o fez atroz, e um Deus bom, ‘o desconhecido’, longínquo, inacessível, não intervindo nos assuntos cá de baixo, aos quais não dedica qualquer interesse” (Alexandrian, 1983, p. 39).

Diferente da doutrina cristã, no gnosticismo “a salvação não é mais consequência das ações e da fé, mas do conhecimento” (Willer, 2010, p. 37). O próprio termo “gnose”, de acordo com Alexandrian, “subentende o conhecimento de Deus desconhecido, fonte de todos os conhecimentos possíveis” (1983, p. 39). Citando Elaine Pagels, professora de religião da Universidade de Princeton e uma das mais reconhecidas estudiosas dos rolos encontrados em Nag Hammadi, Willer diz que para os gnósticos “a ignorância, e não o pecado, é que acarreta o sofrimento humano” (2010, p. 37). Essa frase, que é de um iluminismo radical e ecoa o pensamento espinosano, nos mostra o motivo da doutrina gnóstica ser muitas vezes descrita como a “religião do conhecimento”.

Seguindo esse raciocínio, Willer recupera um dos *topoi* dos papiros gnósticos, o “conhece-te a ti mesmo”, e apresenta o desenvolvimento adotado por Novalis, citando o poeta romântico: “Pois aqueles que não se conhecem a si mesmos não conheceram coisa alguma. Mas aqueles que somente se conheceram a si mesmos receberam também conhecimento das profundezas da totalidade” (Novalis apud Willer, 2010, p. 37). Segundo Willer, “a salvação [gnóstica] associada ao conhecimento ou, antes ao reconhecimento corresponde a abandonar definitivamente este mundo, o reino da necessidade” (2010, p. 37). Este abandono só seria possível por conta de um conceito fundamental para o gnosticismo: a postulação da consubstancialidade, isto é,

“o reconhecimento de uma consubstancialidade entre Deus e as almas: essas não são senão fragmentos da substância divina, ou, o que vem a ser o mesmo, partículas de Deus caídas aqui embaixo, unidas ao corpo e à matéria e mescladas ao Mal” (Willer apud Puec, 2010, p. 38).

Podemos dizer que uma variação da divisa gnóstica do “conhece-te a ti mesmo” está presente também nas já citadas *Cartas Visionárias* de Rimbaud (normalmente traduzidas como “Cartas do Vidente”), ainda que não através da

ascese, mas sim da alucinação. Na famosa carta a Paul Deveny, enviada em 15 de maio de 1871, o jovem poeta escreve: “O primeiro estudo para o homem que quer ser poeta é seu próprio conhecimento, sem reservas; ele procura sua alma, ele a inspeciona, ele a tenta, ensina-lhe. A partir do momento que ele a conhece, deve cultivá-la [...]” (2020, pp. 9 – 10). Mas esse cultivo, longe de ser um egoísta “progresso intelectual” atribuído a si mesmo, é antes feito no embate com o que está para além de si, o que nos leva a um dos trechos mais conhecidos e mais repetidos das cartas de Rimbaud:

“O Poeta faz-se *visionário* por um longo, imenso e racional *desregramento* de *todos os sentidos*. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele busca a si mesmo, acaba-se em todos os venenos para guardar somente a quintessência. Inefável tortura na qual necessita de toda fê, de toda força sobre-humana, onde se torna, entre todos, o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito — e o supremo Sábio! — Pois ele chega ao *desconhecido*! Visto que cultivou sua alma, já rica, mais do que a de qualquer outro! Ele chega ao desconhecido e quando, enlouquecido, acabaria por perder a inteligência de suas visões, ele as vê!” (2020, p. 10 – grifado no original).

É difícil definir o gnosticismo, e nem mesmo uma tese apenas sobre o tema conseguiria esgotá-lo. Parte dessa dificuldade, nos diz Willer, vem dos poucos papíros recuperados, mas também da enorme diversidade entre eles, de modo que o que chamamos de gnosticismo é “uma constelação de pequenas comunidades iniciáticas” (Alexandrian, 1983, p. 38), e “correspondeu a um conjunto de doutrinas afins, seguidas e praticadas pelos adeptos de uma quantidade de profetas e mestres” (Willer, 2010, p. 61). De modo geral, a base comum dessas doutrinas teria sido estimulada pelo caldo cultural da Alexandria da Antiguidade tardia, “centro de especulação filosófico-religiosa” (Willer, 2010, p. 63). Nesse ambiente efervescente, o encontro entre um “misticismo helenístico-judaico”, a cultura egípcia e filosofias orientais, teria sido “uma consequência desse universalismo e ecumenismo duplamente alexandrino (de Alexandre e de Alexandria)” (2010, p. 63). De acordo com o Willer, o gnosticismo teria sido “a mais duradoura e mais resistente ao cristianismo das doutrinas que então se difundiram no Império [Romano] e regiões circunvizinhas” (2010, p. 64).

Aqui nos interessa menos uma explicação definitiva do gnosticismo, tarefa complicadíssima tendo em vista a profundidade e vastidão de suas múltiplas formas e influências, e mais a maneira como o contato com esse *corpus*

influenciou os mais diversos escritores. A esse respeito, o exame detido feito por Claudio Willer nos serve de grande auxílio.

De acordo com Willer, de Arthur Rimbaud a Allen Ginsberg, de Herman Melville a Jack Kerouac, de William Burroughs a Jorge Luís Borges, passando pelo Conde de Lautréamont, Fernando Pessoa, Charles Baudelaire e muitos outros, todos teriam sido tocados, de variadas maneiras, pelos ventos gnósticos.

Em Rimbaud e Baudelaire isso ficaria mais explícito tanto no caráter alquímico (o poeta como alquimista em Baudelaire e a alquimia do verbo em Rimbaud), como no tema do poeta maldito, o “eleito gnóstico exilado no mundo” (Willer, 2010, p. 329). Citando Alexander Roob, Willer nos diz que os procedimentos alquímicos “seriam a tentativa de ultrapassar o abismo entre o pleroma, a ‘plenitude espiritual do mundo de luz divino’, e o kenoma, o ‘vazio material do mundo de manifestações terrenas’” (2010, p. 20). Essa sublimação não aconteceria em Rimbaud, no entanto. A esse respeito, Willer observa que “é como se a ‘Alquimia do Verbo’ relatasse uma iniciação fracassada”, e isso aconteceria por conta dos posicionamentos filosóficos do próprio Rimbaud: “para ser alquimista, é preciso ser gnóstico ou neoplatônico; há que acreditar em um alto e um baixo; o sublime e algo a ser sublimado. Tais categorias não eram aceitas por Rimbaud, materialista e monista” (2010, p. 336).

Em Ginsberg e Kerouac a influência teria vindo principalmente de Raymond Weaver, que havia sido professor dos dois na Universidade de Columbia, e era especialista na obra de Melville. Weaver teria recomendado a leitura de Melville, de Plotino e dos textos gnósticos antigos à dupla (Willer, 2010, p. 17). Para Ginsberg e Kerouac, que também possuíam conhecimentos de budismo tibetano e filosofia zen, o gnosticismo teria sido fundamental em suas formações. Ginsberg inclusive dedicou ao assunto uma seção de *Allen Verbatim*, de 1974, intitulada “Gnostic’ Consciousness”, e um de seus poemas de 1978, “Plutonian Ode”, também trata do assunto. Em Kerouac, a narrativa *Doctor Sax*, de acordo com Willer, permitiria uma leitura em chave gnóstica: “dualista, retrata o combate entre um mago, cuja inspiração é William Burroughs, e o mal, uma serpente” (Willer, 2010, p. 18). William Burroughs, inclusive, segundo Claudio Willer, dentre todos os integrantes da geração *beat*, teria sido “aquele cuja obra

pode ser considerada especificamente gnóstica” por conta de sua “complexa visão, consistentemente negativa, não apenas da sociedade, mas do mundo”, o que ficaria explícito em *Naked Lunch*, de 1959, ao expressar que “vivemos em uma realidade controlada por entes sinistros, equivalentes aos demiurgos e arcontes gnósticos” (Willer, 2010, p. 18). Através da leitura de Susan Sontag, Willer aponta também o gnosticismo de Antonin Artaud, marcado em seu interesse por “sistemas esotéricos – alquimia, tarô, cabala, astrologia, rosa-cruzes” (Willer apud Sontag, 2010, p. 18). Citando Sontag, Willer vai nos dizer que:

“Como alquimistas, obcecados com o problema da matéria nos termos classicamente gnósticos, procuraram métodos para transformar uma espécie de matéria em outra (mais elevada e espiritualizada), Artaud procurou criar uma arena alquímica que operasse na carne tanto quanto no espírito” (Willer apud Sontag, 2010, p. 18).

Com relação ao tema gnóstico do indivíduo exilado do mundo, *O Estrangeiro*, de Albert Camus, poderia ser interpretado “como retrato da sensação de ser um estranho no mundo que o ‘eleito’ gnóstico tem” (2010, p. 20). Willer menciona também as leituras teológicas da obra de Samuel Beckett, sobre o qual o pessimismo e o absurdo da existência poderiam conter laivos gnósticos. Já nos escritos íntimos de Kafka, “observa-se um acentuado dualismo e uma crença tipicamente gnóstica no mal como entidade autônoma, com estatuto ontológico” (2010, p. 21). Hermann Hesse, autor que influenciou Gabriel Catren, é também citado. Seu livro *Demian*, um romance de formação do jovem Emil Sinclair e sua amizade com o misterioso rapaz que dá nome ao título, é explicitamente gnóstico. Não só no dualismo e na androgenia do personagem Demian, que seduz e guia Sinclair ao conhecimento, como também na ordem iniciática presente na trama. No livro tem importância também a entidade Abraxas, que consta como um dos arcontes nos textos gnósticos. Já Melville é constantemente citado como um autor gnóstico “por Ginsberg, [...] por Harold Bloom, que o considera ‘o mais valente e obcecado dos gnósticos’, por equiparar a baleia de *Moby-Dick* a uma divindade maligna do mundo, pelo pessimismo em *Pierre*, [e] pela negação do mundo em *Bartleby* [...]” (2010, p. 22). A lista levantada por Willer é longa, e vai de H.P. Lovecraft e suas divindades malignas, até William Butler Yeats e Rainer Maria Rilke, poetas de exacerbado misticismo. Sublinha também a importância de Fernando Pessoa, que foi tradutor de Madame Blavatsky, a escritora e esotérica

rusa responsável pela organização da moderna Teosofia, e a quem Yeats frequentava.

O gnosticismo se faz presente também no trabalho de André Breton, é claro, cujo trecho de *Arcanjo 17* é citado por Willer:

“Consciente ou não, o processo de descoberta artística, embora permanecendo alheio ao conjunto das suas ambições metafísicas, não é menos enfeudado à forma e aos meios de progressão da alta magia. Tudo o mais é indigência, é banalidade insuportável, revoltante: cartazes publicitários e versinhos” (2010, p. 29).

Comentando esse trecho do francês, Willer vai dizer que “para Breton o que não tivesse fundamento esotérico seria propaganda e sublitteratura” (2010, p. 29).

Entre os brasileiros, Willer destaca uma forte presença que poderia ser dita gnóstica em toda a obra de Hilda Hilst, que é marcada por uma acentuada “religiosidade herética, mística da transgressão [...]”, presente nos poemas de *Amavisse* e em seus livros de prosa (2010, p. 428). Contudo, o que comprometeria a interpretação gnóstica de sua obra seria a ausência de dualismo: “O Deus em Hilda Hilst, sendo criador do mundo, é o demiurgo; contudo, o Deus desconhecido, o Incriado, não é mencionado como seu contraponto” (2010, p. 430). A única deidade seria a de um Deus tenebroso, o que conferiria “a autonomia do Mal, assim como no gnosticismo e no maniqueísmo” (2010, p. 430). Essa autonomia conferida ao Mal ficaria explícita em *A obscena Senhora D*, livro do qual Willer traz a seguinte citação:

“de onde vem o Mal, senhor?  
misterium iniquitatis, Senhora D, há milênios lutamos com a resposta,  
coexistem bons e maus, o corpo do Mal é separado do divino.  
quem criou o corpo do Mal?  
Senhora D, o Mal não foi criado, fez-se, arde como ferro em brasa, e  
quando quer esfria, é gelo, neve, tem muitas máscaras, por sinal, não  
gostaria de se desfazer das suas, e trazer a paz de volta à vizinhança? “  
(Hilda Hilst apud Willer, 2010, pp. 430 - 431).

Além das possíveis ressonâncias gnósticas na obra de Hilda<sup>27</sup>, Willer destaca “uma atitude gnóstica em sua vida”, sobretudo “sua busca do conhecimento, seu interesse não apenas por filosofia, por religiões”, mas também “suas próprias experiências no campo de uma parafísica [...] com as gravações de

<sup>27</sup> Sobre a obra de Hilda e suas relações com a experiência mística e o interdito, recomendamos também o livro de Aline Leal, *Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille* (2018).



‘vozes dos mortos’” (2010, p. 431). É por sua obra e por sua atitude em vida que Willer diz ser possível “situá-la na linhagem de visionários com projetos de um saber amplo, unificando ciência e magia, natural e sobrenatural” (2010, p. 431).

Ainda sobre o Mal, dentre os escritores possivelmente influenciados pelo gnosticismo compilados por Willer destaca-se o Conde de Lautréamont. Nascido Isidore Ducasse, o jovem uruguaio que se autointitulou Conde de Lautréamont – “com o *l’autre*, ‘o outro’ nesse pseudônimo” (Willer, 2010, p. 363) – se submeteu a um apagamento ainda mais extremo do que Rimbaud. De sua vida pouco se sabe, e os retratos que existem dele são todos imaginados. Morto aos 24 anos num quarto de pensão, foi um desconhecido em vida, e sua atitude de “deixar tão poucos rastros”, na opinião de Willer, “pode ser entendida como uma atitude gnóstica” (2010, p. 363). Roberto Calasso se refere a Lautréamont como responsável por um “ponto zero” e “oculto nadir” alcançado no século XIX (2004, p. 58). Publicando *Os Cantos de Maldoror* em 1869, mesmo ano em que Rimbaud escreve seus primeiros versos, Nietzsche faz o *Nascimento da Tragédia* e Flaubert publica *A educação sentimental*, através de Lautréamont parece que a literatura *força* a passagem de algo. Como diz Calasso: “era como se a literatura tivesse escolhido, para concluir um ato decisivo, clandestino e violento, o jovem filho do chanceler Ducasse [...]” (2004, p. 58). O assombro com relação à obra do jovem uruguaio não poderia ser maior. Maldoror é um dos personagens mais originais e cruéis da história da literatura, e seus cantos tratam de estupros e agressões, núpcias entre espécies diferentes e metamorfoses, toda sorte de violência e prazer sexual.

Calasso descreve o procedimento utilizado por Lautréamont como sendo o de

“aproveitar todo o material elaborado pela literatura que parecia, naquele momento, *moderna* – e que era, sobretudo, romântico, satânico, gótico, de acordo com quem o definia –, mas exacerbando-o, levando-o ao extremo e, dessa forma, desautorizando-o, com um gesto imperturbável, e reprimindo, cuidadosamente, o riso sardônico” (2004, p. 60 – grifado no original).

O gnosticismo em Lautréamont, nos faz saber Willer, se não pode ser fundamentado por sua biografia, da qual quase nada se sabe, pode ser especulado

através de seus cantos. Já no segundo canto é mencionada a presença de um Deus cruel:

“O Eterno criou o mundo tal como ele é: mostraria muita sabedoria se, durante o tempo estritamente necessário para partir com uma marretada a cabeça de uma mulher, esquecesse sua majestade sideral, para nos revelar os mistérios em meio aos quais nossa existência sufoca, como um peixe no fundo de um barco. [...] Conheço-o, ao Todo-Poderoso... e ele, também, deve me conhecer. [...] Vi o Criador, aguilhoando sua crueldade inútil, provocar incêndios onde pereciam os velhos e as crianças” (Lautréamont, 2018, pp. 111 – 112).

Willer, que não apenas analisa a obra de Lautréamont através do gnosticismo no livro editado a partir da sua tese, como também faz o mesmo na edição de *Os Cantos de Maldoror* (2018), que conta com tradução, prefácio e notas suas, destaca que em *Maldoror* aparece apenas a instância do mau demiurgo, a divindade menor, a quem ele chama de “Eterno”, rompendo assim com o dualismo gnóstico. “É como se expusesse metade da cosmogênese dualista”, diz Willer (2010, p. 366), “com seu mito da criação. Inexiste a outra metade, correspondente à instância superior, o Incriado, o Princípio Primeiro”. Dessa forma, Lautréamont “toma partido de tudo o que o gnosticismo identificou com o mal” (2010, p. 368). Se nos textos gnósticos a ênfase é dada ao pleroma e sua luz celeste, em Lautréamont “o que interessa é o mundo físico, por isso exhaustivamente descrito” (2010, p. 369).

Dentre as cenas mais inusitadas descritas nos cantos de Maldoror, o encontro e a cópula com a tubarão fêmea é possivelmente a mais famosa:

“Olharam-se nos olhos, por alguns minutos; e ambos se espantaram por encontrar tamanha ferocidade no olhar do outro. Dão voltas nadando, não se perdem de vista, e se dizem: ‘Enganei-me até hoje; aí está alguém que é mais malvado’. [...] Chegados a três metros de distância, sem qualquer esforço, caíram bruscamente um contra o outro, como dois ímãs, e se abraçaram com dignidade e reconhecimento, em um amplexo tão terno como o de um irmão ou de uma irmã. Os desejos carnavais seguiram de perto essa demonstração de amizade. Duas coxas nervosas se colaram estreitamente à pele viscosa do monstro, como duas sanguessugas; e, os braços e as nadadeiras entrelaçados ao redor do corpo do objeto amado, rodeando-o com amor, enquanto suas gargantas e seus peitos logo formavam coisa alguma, a não ser uma massa glauca, com exalações de sargaços; à luz dos relâmpagos; tendo por leito de himeneu a vaga espumosa, transportados por uma corrente submarina como em um berço, rolando sobre si mesmos, rumo às profundezas desconhecidas do abismo, juntaram-se em uma cópula longa, casta e horrorosa!... Finalmente, acabava de encontrar alguém semelhante a mim!... De agora em diante, não estava mais só na vida!... Ela tinha as mesmas ideias que eu!... Estava Diante do meu primeiro amor!” (Lautréamont, 2018, p. 150).

Dentre as cenas mais grotescas, no entanto, está a que Maldoror, passeando com seu cão, vê uma criança dormindo embaixo de um plátano. Ele então se despe e a estupra, ordenando depois que seu buldogue a estrangule. Ao invés de estrangulá-la, o buldogue também viola a menina. Maldoror então afugenta o buldogue com um chute e saca um canivete, com o qual

“apressa-se, sem empalidecer, a cavoucar corajosamente a vagina da infeliz criança. Desse buraco alargado, retira sucessivamente os órgãos interiores; os intestinos, os pulmões, o fígado, e, finalmente, o próprio coração, são arrancados a seus alicerces e arrastados à luz do dia, pela abertura espantosa” (Lautréamont, 2018, pp. 167 – 168).

A violência dessa cena de *Maldoror* talvez só encontre par em alguns textos do escritor argentino Osvaldo Lamborghini, mas sobretudo no conto “El niño proletário”, em que a violação e a tortura de um garoto pobre perpetrada por três garotos ricos é descrita à exaustão, numa narrativa em que o prazer sexual e a crueldade andam juntos.

Em Lautréamont, portanto, “animais, insetos e pragas inclusive, são parceiros de Maldoror na realização do mal, especialmente na destruição da humanidade” (Willer, 2010, p. 368). É interessante a observação que Willer faz a respeito do corpo de Maldoror, corpo plástico que “tanto pode apresentar-se como monstro quanto como sedutor”, e “mefistólico, tem o corpo e o rosto que lhe convém, os mais adequados à circunstância, ao desafio a enfrentar” (2010, p. 370). É como se o corpo de Maldoror tivesse a plasticidade inerente à própria literatura.

Ainda acerca do Gnosticismo, seria interessante mencionar que o primeiro livro do escritor cuiabano Joca Reiners Terron, *Não há nada lá* (2001), reúne narrativas fragmentadas sobre William Burroughs, Fernando Pessoa, Isidore Ducasse, Raymond Roussel, o famoso ocultista britânico Aleister Crowley, Rimbaud, Jimi Hendrix, Torquato Neto e até mesmo Lúcia, uma das crianças que teria presenciado a aparição de Nossa Senhora de Fátima, num caleidoscópio narrativo centrado na literatura como começo e fim do universo, o livro visto sempre em mirada apocalíptica, num enredo atravessado por tesseractos e máquinas com vida própria.

### 3.5 Bataille, o mal, o erotismo e a comunidade secreta

Ao falar da relação entre a literatura e o que não tem nome, assim como da força libidinal da ficção e sua relação com a violência, é preciso destacar o nome de Georges Bataille. Em seu primeiro livro, *História do olho* (2018), lançado em 1928 sob o pseudônimo de Lord Auch, Bataille teria sido “estimulado por seu psicanalista, Adrien Borel, a colocar no papel suas fantasias sexuais e obsessões infantis” (Moraes, 2018, p. 90). O livro de estreia de Bataille, conforme ficamos sabendo no posfácio da professora e pesquisadora Eliane Robert Moraes, tradutora desta edição, já surge sob o signo do apagamento, sendo publicado com o nome verdadeiro do autor somente após a sua morte.

Descrito por Eliane Robert Moraes como tendo vivido nas primeiras três décadas de vida “em constante estado de crise”, Bataille seria marcado por uma dualidade dificilmente conciliável:

“de um lado, a vida desregrada, dedicada ao jogo, à bebida e aos bordéis; de outro, as profundas inquietações filosóficas, fomentadas sobretudo por suas leituras dos místicos, além de Nietzsche e Sade. Tal cisão só fazia realçar a solidão de uma angústia que crescia na mesma medida de suas obsessões fúnebres, relacionadas à *violência erótica* e ao *êxtase religioso*” (Moraes, 2018, p. 90 – grifo nosso).

Em entrevista realizada por Madeleine Chapsal e com trecho citado por Moraes em seu texto, Bataille destaca a importância de seu psicanalista, Adrien Borel, no processo libertador que culminou em seu primeiro livro: “só pude escrevê-lo depois da psicanálise”, disse Bataille, “e julgo poder dizer que só liberto dessa maneira pude começar a escrever” (Moraes apud Chapsal, 2018, p. 91).

A importância de Bataille para o tipo de literatura a que estamos rondando/nos aproximando neste capítulo é fundamental, uma vez que talvez tenha sido o escritor e filósofo mais insistente em sublinhar as relações entre a literatura e a experiência mística, e fazia isso unindo o erotismo à violência destrutiva. É em *A literatura e o mal* (2020), um de seus livros mais conhecidos, fruto de escritos publicados durante uma década (entre 1946 e 1957) na revista *Critique*, que Bataille consegue exprimir de maneira definitiva essas relações.

Como se sabe, não apresentando um estudo sobre *Os cantos de Maldoror*, que “era tão óbvio que, a rigor, seria supérfluo” (Bataille, 2018, p. 10), Bataille compila neste livro estudos sobre Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Kafka e Jean Genet.

Já no estudo que abre o livro, centrado na escritora e poetisa britânica, Bataille expõe as bases de seu pensamento.

Emily Brontë, nascida no começo do século XIX, é, dentre as irmãs Brontë, a de que temos menos informações. Descrita como uma jovem reclusa e adoentada, dela sabemos que faleceu com apenas trinta anos. Assim como as irmãs Charlotte (autora de *Jane Eyre* sob o pseudônimo de Currer Bell) e Anne (autora de *Agnes Gray* sob o pseudônimo de Action Bell), Emily publicou *Wuthering Heights* (comumente traduzido em português como *O morro dos ventos uivantes*) em 1847 sob o pseudônimo de Ellis Bell. Das irmãs Brontë, Bataille diz que sabe-se que viveram “na austeridade de um presbitério e no tumulto fervente da criação literária” (2018, p. 13). Mas é em Emily que algo poderoso se deixa entrever, e acerca dela Bataille não mede as palavras: “ela teve do abismo do Mal uma experiência profunda”, nos diz o francês, “ela foi até o fundo do conhecimento do Mal” (2018, p. 13). Mas que conhecimento seria esse?

Segundo Bataille, *O morro dos ventos uivantes* daria testemunho de que sua autora havia tido “da paixão um conhecimento angustiado: esse conhecimento que não liga o amor apenas à clareza, mas à violência e à morte – porque a morte é aparentemente a verdade do amor. Assim como o amor é a verdade da morte” (2018, p. 14). É ao falar de Emily Brontë que Bataille escreve uma de suas sentenças mais conhecidas: “O erotismo é, acredito, a aprovação da vida até na morte” (2018, p. 14).

Ao aproximar a sexualidade e a morte, é claro, Bataille nos lembra o Freud de “Além do princípio do prazer” (2010), texto que apresentava o clássico modelo energético das pulsões psíquicas. De acordo com Freud, nesse texto de metapsicologia publicado em 1920, o prazer teria relação com a redução das tensões. Dessa forma, o prazer se daria no momento em que há, no corpo, o rebaixamento da excitação. O corpo excitado, eletrificado, poderíamos dizer,

passa por um desconforto crescente. A excitação seria desprazerosa justamente por causar um desequilíbrio no sistema. Esse sistema, o corpo, só obtém prazer no rebaixamento das tensões que o conduziria de novo ao equilíbrio. Por isso a “pulsão de morte”, como se sabe, tem seu vetor direcionado ao retorno do equilíbrio, daí a compulsão de um organismo por repetir o seu estado anterior, de uma anterioridade existencial, o estado inorgânico, que seria aquele do equilíbrio absoluto. Como sabemos, a “pulsão de morte”, nesse sentido, não é votada à morte, sendo a morte apenas um espantalho para o que de fato se deseja, isto é, alcançar de novo o equilíbrio – ou, arriscaríamos, tocar de novo nas entranhas do que não tem nome.

Na “aprovação da vida até na morte” de que fala Bataille, está a afirmação da reprodução sexual, é claro, que prolonga a vida, mas não podemos nos esquecer que o momento orgásmico, “a pequena morte”, o momento da dissolução de si, é prazeroso não somente por rebaixar as tensões, nos permitindo retornar de maneira temporária a um suposto equilíbrio perdido, mas é também uma “fresta de inorganicidade, uma zona caós mica temporária”, para falar num cruzamento entre Guattari e Hakim Bey (Fonseca, 2018, p. 30).

Mesmo na morte o que se destaca é o excesso: “a morte individual não é mais que um aspecto do *excesso proliferador do ser*” (Bataille, 2018, p. 14 – grifo nosso). Ainda refletindo sobre a proximidade entre o erotismo e a aniquilação, Bataille vai nos dizer que “quer se trate do erotismo puro (do amor-paixão), quer de sensualidade dos corpos, a intensidade é maior na medida em que a destruição, a morte do ser transparecem” (2018, p. 15). Essa descrição de Bataille, aliás, poderia servir para analisar o livro *Crash* (2007), do escritor britânico J.G. Ballard, publicado em 1973, que, narrado em primeira pessoa, conta a história de indivíduos seduzidos pelas possibilidades libidinais provenientes de acidentes automobilísticos.

Voltando à Emily Brontë, Bataille faz um estudo de *O morro dos ventos uivantes* articulando o encontro de infância entre os protagonistas Catherine e Heathcliff, uma infância onírica e selvagem, e a expressão do Mal quando, após ver a paixão de infância se casar com outro homem, Heathcliff retorna rico e vingativo. Unidos por um “sentimento de cumplicidade” durante os “movimentos

impulsivos da infância”, como diz Bataille, o encontro infantil seria destruído (aos olhos de Heathcliff) pela rendição de Catherine às “forças da razão”: a vida abastada com um jovem cavalheiro. Aos olhos de Heathcliff, isso teria sido uma traição à infância compartilhada. Acerca do erotismo agressivo do protagonista, Bataille se limita a dizer que “não há lei nem força, convenção nem piedade que detenha por um instante o furor de Heathcliff: nem a própria morte, já que ele é, sem remorsos e apaixonadamente, a causa da doença e da morte de Catherine, que, no entanto, considera sua” (2018, p. 17).

Para Bataille, a ira de Heathcliff não é exatamente pelo reino perdido da infância, mas pelo que isto representa, que seria o impossível e a morte (Cf. Bataille, 2018, p. 17). Se o caráter vingativo de Heathcliff pode parecer inverossímil, isso aconteceria porque ele “procede do sonho, não da lógica do autor” (2018, p. 18), e dessa maneira Heathcliff encarnaria “a verdade da criança revoltada contra o mundo do Bem, contra o mundo dos adultos”, e, dessa forma, “votada ao partido do Mal” (2018, p. 18).

*O morro dos ventos uivantes* é um livro interessante para Bataille tratar de alguns de seus temas recorrentes, como a transgressão e o interdito. Lembrando a frase decisiva dita por Catherine (“Eu sou Heathcliff”), a quem Heathcliff, em seu furor demoníaco, leva à morte, Bataille lembra que “o Mal, considerado autenticamente, não é apenas o sonho do mau; é também, de certo modo, o sonho do Bem” (2018, p. 19). Nesse sentido, a morte seria “a punição, buscada, acolhida, desse sonho insensato, mas nada pode fazer com que esse sonho não seja sonhado” (2018, p. 19). Se o romance de Emily Brontë trata da transgressão da lei, como afirma Bataille, a proibição é simultaneamente trágica e sagrada, já que “o interdito diviniza aquilo cujo acesso proíbe” (2018, p. 19). Não é de se espantar que isso a cujo acesso se está impedido seja uma liberação necessária a todo artista (Cf. 2018, p. 20)

O mundo da infância a que um dia pertenceram Catherine e Heathcliff era o de uma “divina embriaguez”, um desvio que “o mundo racional dos cálculos não pode suportar” (2018, p. 18). Isso fica fácil de compreender quando entendemos que a lei ultrapassada por Heathcliff “é em primeiro lugar a lei da razão” (2018, p. 21), e essa lei só pode ser transgredida através de uma sagrada violência. Essa

seria a marca determinante no texto de Emily Brontë: “o sonho de uma violência sagrada que nenhuma concessão, nenhum acordo com a sociedade organizada atenuaria” (2018, p. 21).

Nesse estudo sobre o trabalho de Emily Brontë, Bataille apresenta também importantes reflexões sobre a literatura e o fazer literário, aproximando a literatura ao misticismo: “é, acredito, decisivo insistir nos aspectos similares de uma *tradição literária moderna e da vida mística*” (2018, p. 24 – grifo nosso). Para Bataille não importa se Emily Brontë, como especularam alguns comentadores, teria experimentado o êxtase religioso alucinatório de uma Teresa d’Ávila, ou mesmo a “metódica descida em si mesmo” que caracterizaria a experiência mística. O fundamental é que “dessa experiência, ela atingiu aparentemente o sentido último” (2018, p. 25).

Definida por Bataille como “a transgressão da lei moral, um perigo”, a literatura deveria poder “dizer tudo” (2018, p. 22).

O Mal a que Bataille se refere a partir do livro de Brontë, é claro, não é o da pequena maldade corrente no cotidiano mezinho, mas antes a ultrapassagem de um limite, a desobediência a uma interdição, e é justo o contato com a matéria de que é feito o interdito que nos possibilita ver a “coincidência dos contrários”, não podendo mais distinguir entre Bem e Mal. O Bem, como sendo resultado da razão e da lei, vê na transgressão o seu oposto. Mas do ponto de vista do Mal, da perspectiva da força demoníaca votada para a “divina embriaguez” ou para a “infância reencontrada”, não se trata de oposição, mas de liberação: “a morte sendo condição da vida, o Mal, que está ligado em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser” (Bataille, 2018, p. 26)

Em Bataille, nos parece, estamos de novo no domínio do caos ⇔ cosmos, em que a força demoníaca da transgressão alcançada tem como horizonte a submersão das formas “razoáveis” (a lei, a interdição) na dissolução caótica – dissolução caótica que, como sabemos, é a matéria de que são feitas as leis e as demais convenções interditórias.

“Dissolução”, aliás, nos parece o movimento fundamental do erotismo conforme pensado por Bataille, uma vez que é atravessado por uma atração pela



“continuidade”. A “continuidade”, no vocabulário que utilizamos nesta tese, pode ser entendida como aquilo que não tem nome, a substância, o Dao, etc.; enquanto a “descontinuidade” pode ser entendida justamente como o que tem nome, os modos, as coisas finitas. Continuidade e descontinuidade, morte e reprodução andam juntas, uma vez que, “[...] para nós que somos seres descontínuos, a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas põe em jogo sua continuidade, ou seja, está intimamente ligada à morte” (2021, p. 37). Se a reprodução “põe em jogo” a morte, é porque ela “[...] faz intervir um novo tipo de passagem da descontinuidade à continuidade” (2021, p. 38). Tal passagem, na reprodução sexuada, se dá na fusão entre óvulo e espermatozoide, dois seres descontínuos que, através da união e consequente desaparecimento individual, tornam-se contínuos para dar vida, isto é, *passagem*, a uma nova descontinuidade (outro ser). Como diz Bataille, “o novo ser é, ele próprio, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos” (2021, p. 38).

É bonita a maneira como Bataille se refere à nostalgia que sentimos da continuidade. Coisas finitas, “ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecível, temos a obsessão de uma continuidade primeira, que nos religa geralmente ao ser” (2021, p. 39). Bataille destaca então três formas de erotismo: o “erotismo dos corpos”, o “erotismo dos corações” e o “erotismo sagrado”, e em todas essas formas “o que está sempre em questão é a substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de *continuidade profunda*” (2021, p. 39 – grifo nosso). De maneira geral, todas as formas de erotismo são sagradas, uma vez que visam à continuidade – e, como diz Bataille, “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas”, isto é, “[...] formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos” (2021, p. 42).

O “erotismo dos corpos” é o da relação sexual, momento de fusão em que há a destruição das formas cerradas, isto é, da descontinuidade. Nesse erotismo a ação decisiva seria o desnudamento, uma vez que “a nudez se opõe ao estado fechado [...]” e “os corpos se abrem à continuidade através desses canais secretos que nos dão o sentimento da obscenidade” (Bataille, 2021, p. 41).

O “erotismo dos corações”, por sua vez, seria “mais livre”, tendo em vista que “sua essência é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa” (2021, p. 43), isto é, uma fusão imaginária. Como vai dizer Bataille, “a paixão nos engaja assim no sofrimento, já que ela é, no fundo, a busca de um *impossível* [...]” (2021, p. 43 – grifo nosso).

Já o “erotismo sagrado”, aquele obtido através da experiência mística, estaria ligado ao sacrifício – prática comum em religiões de matriz africana, por exemplo. No sacrifício da vítima oferecida, segundo Bataille, o sagrado seria revelado naquela morte:

“o sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo. Há, em decorrência da morte violenta, ruptura da *descontinuidade* de um ser: o que subsiste e que, no silêncio que cai, experimentam espíritos ansiosos, é a *continuidade* do ser, a que a vítima é devolvida” (2021, p. 45 – grifado no original).

De qualquer modo, a continuidade de que fala Bataille, e que nos lembra, como já dito, aquilo que não tem nome, de acordo com o francês, não pode ser conhecido, mas sim experienciado: “Da continuidade do ser, limito-me a dizer que ela não é, a meu ver, *cognoscível*, mas, sob formas aleatórias, sempre contestáveis em parte, sua *experiência* nos é dada” (2021, p. 46). Uma das frases mais bonitas do livro aparece pouco tempo depois, quando Bataille nos diz que “a vida é acesso ao ser: se a vida é mortal, a continuidade do ser não o é. A aproximação da continuidade, a embriaguez da continuidade dominam a consideração da morte” (2021, p. 47).

O que mais nos interessa nas hipóteses levantadas por Bataille é o papel dado à poesia, que dá a ver as forças de que falamos no fazer literário. Citando Rimbaud, Bataille vai nos dizer que

“a poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade: a poesia é a *eternidade*. *É o mar partido com o sol*” (2021, p. 48).

## Na floresta escura, o decapitado

A relação da literatura com aquilo que não tem nome talvez chegue a um de seus espasmos mais agudos nas tentativas comuns de Bataille criadas na década de 1930, mas sobretudo nas duas frentes que tinham como emissário e meta a figura de um obscuro nadir decapitado: a revista *Acéphale* e a comunidade secreta homônima, que partilhavam estranhas ressonâncias. Publicadas entre junho de 1936 e junho de 1939, os cinco números da revista *Acéphale* contaram com as participações, dentre outros, do físico nuclear Georges Ambrosino, do escritor e filósofo Pierre Klossowski, do artista André Masson, do filósofo e professor da Sorbonne Jean Wahl, do sociólogo Roger Caillois e, é claro, do próprio Bataille, que a havia idealizado e a coordenava.

A revista é atravessada por uma força nietzschiana, algo que se nota na maioria de seus artigos, quase todos mobilizando o pensamento do filósofo, mas algo verdadeiramente desconcertante a habita: a figura monstruosa do decapitado. A imagem dessa entidade sem cabeça, a que Fernando Sheibe chegou a se referir como “AntiDeus” (Bataille, 2013, p. 10), ficou conhecida através dos incríveis e perturbadores desenhos de André Masson, mas a descrição que Bataille faz do acéfalo também é de uma potência tremenda:

“O homem escapou de sua cabeça como o condenado da prisão.

Encontrou, para além dele mesmo, não Deus, que é a proibição do crime, mas *um ser que ignora a proibição*. Para além daquilo que sou, encontro um ser que me faz rir porque é sem cabeça, que me enche de angústia porque é feito de inocência e de crime: ele tem uma arma de ferro em sua mão esquerda, chamuscas semelhantes a um sagrado coração em sua mão direita. Reúne numa mesma erupção o Nascimento e a Morte. Não é um homem. Também não é um Deus. Ele não é eu, mas é mais eu do que eu: seu ventre é o dédalo em que se desgarrou a si mesmo, me desgarrar com ele, e no qual me reencontro sendo ele, ou seja, monstro” (Bataille, 2013a, s. p. – grifo nosso).

Essa figura anômala, e que ecoa a busca incessante de Bataille pelo contato com a continuidade, nos parece ao mesmo tempo a *passagem* para a dissolução e o *olhar* que a dissolução dirige a nós que ainda estamos conformados pela descontinuidade. É através desse anômalo, é claro, que se faz a ponte entre a revista e a sociedade secreta, já que ambas se *fazem por* e se *oferecem a* ele.

Marina Galletti, em seu estudo no livro *The Sacred Conspiracy: the internal papers of the secret society of Acéphale and lectures to the College of Sociology*

(2017), diz que, segundo Masson, a revista *Acéphale*, também criada por um pequeno grupo mas não confidencial, seria diferente da sociedade secreta *Acéphale*, criada pouco tempo depois. Sobre a sociedade secreta, diz-se que faziam cerimônias noturnas na floresta de Marly, e que até mesmo um sacrifício humano teria sido ponderado (Galletti, 2017, p. 19). Galletti nos faz saber que o núcleo ao menos inicial da sociedade secreta contava também com as presenças de Ambrosino, Klossowski e Rollin, além de Bataille, que o capitaneava (Galletti, 2017, p. 35).

Ainda de acordo com Galletti, as origens da sociedade *Acéphale* remontariam a meados da década de 1920, quando Bataille, Michel Leiris, André Masson e Nicolai Bakhtin, irmão de Mikhail, “tiveram a ideia de fundar uma ‘sociedade secreta Órfica e Nietzscheana’” que teria como nome “Judas”, o apóstolo traidor (2017, p. 25 – tradução nossa). Sobre a influência dessa ideia inicial, Galletti nos diz:

“Quanto ao orfismo – que fez de Dionísio sua divindade central, ou, segundo outra versão do mito, opôs esse deus ao Orfeu apolíneo – ele forneceu a Bataille o modelo de uma seita iniciática heterodoxa dedicada a subverter a ordem estabelecida, seja religiosa ou política, de dentro” (Galletti, 2017, p. 25 – tradução nossa).

O grupo *Contre-Attaque*, formado em 1935, também é mencionado por Galletti quando ela fala da *Acéphale*, e teria marcado “a reconciliação de Bataille e Breton ao redor de uma meta comum: tornar mais eficaz a luta contra a ameaça do fascismo, mais tarde liderada na França pela Frente Popular, formando uma Frente Popular das ruas” (2017, p. 24 – tradução nossa). Tal grupo, que comportaria membros do Surrealismo e membros da *Acéphale*, dentre outros grupos de extrema-esquerda, não teria dado certo graças a incompatibilidades internas. Ainda segundo Galletti, a facção ligada à *Acéphale* teria dado às costas à ação política e se voltado para as estruturas de uma seita iniciática (2017, p. 24).

Na *Acéphale Número 5* traduzida e apresentada por Fernando Sheibe no Brasil, há a adição de textos referentes à sociedade *Acéphale*, de modo que um desses textos trata de instruções para um “encontro” na floresta. Partindo do guichê de trem com passagem comprada para Saint-Nom-la-Bretèche, as instruções englobam se juntar a um pequeno grupo e seguir em silêncio por uma

trilha pela floresta em direção ao local desejado. É fascinante a descrição que Bataille faz do esperado encontro:

“Num solo pantanoso, no centro de uma floresta, onde parece que perturbações intervieram na ordem habitual das coisas, encontra-se uma árvore fulminada. É possível reconhecer nessa árvore a presença muda daquilo que tomou o nome de *Acéphale*, e se exprimiu em braços sem cabeça; é a vontade de buscar e de encontrar uma presença que preencha nossa vida de razão de ser, que dê a atitudes um sentido que as oponha àquelas dos outros. Esse ENCONTRO que é *tentado* na floresta se dará na realidade na medida em que a morte transparecer nele. Colocar-se diante dessa presença é querer afastar a roupa com que nossa morte está coberta” (Bataille, 2014 – grifado no original).

Sobre a importância central dada ao acéfalo, que é fundamental tanto para a revista quanto para a comunidade secreta, Bataille nos diz que a entidade “exprime mitologicamente a *soberania votada à destruição*, a morte de Deus, e nisso a identificação ao homem sem cabeça se compõe e se confunde com a identificação ao super-humano que É inteiramente ‘morte de Deus’” (Bataille, 2013b, p. 22 – grifo nosso).

A perda da cabeça é mencionada por Bataille também em “O espírito moderno e o jogo das transposições”, de 1930, em que ele diz:

“Só a vontade súbita, intervindo como uma rajada de vento noturna que abre uma janela, de viver, mesmo que apenas durante um ou dois minutinhos, erguendo de repente as tapeçarias que ocultam o que seria preciso a qualquer preço não ver, só essa vontade de homem que perde a cabeça permite afrontar bruscamente aquilo de que todos os outros fogem” (Bataille, 2013c, p. 10)

E aquilo de que todos os outros fogem é o que está para além da árvore fulminada na floresta de Marly. A verdade é que o acéfalo conjurado por Bataille e seus pactários é uma entidade que parece conduzir ao Sem Nome.

### 3.6 O horror sobrenatural

Há algo que surge sem aviso, muitas vezes na infância, e aparece em visões ou pesadelos noturnos, ou mesmo durante a vigília. Como visitantes de lugares inconcebíveis, diferentes seres aparecem nos cantos do quarto, em montes de roupas, aos pés da cama, ou mesmo em locais públicos: um jardim, uma rua, um subsolo. É a partir desses encontros que muitas ideias surgem. O artista plástico

Cildo Meireles, por exemplo, refletindo acerca de seu trabalho *Espaços virtuais: cantos*, disse que suas ideias surgem como um relâmpago, e “o primeiro relâmpago você não sabe exatamente o que é, o tamanho, o corpo... assim como, aos 8 anos, eu presenciei uma figura feminina sair de um canto da parede e se aproximar da minha cama” (2019).<sup>28</sup> No documentário *David Lynch: The Art of Life* (2016), dirigido por Jon Nguyen, Rick Barnes e Olivia Neerdaard-Holm, o cineasta, músico e artista plástico estadunidense conta em determinado momento uma de suas lembranças mais antigas, uma memória de infância. Já era noite e ele estava brincando no jardim de sua casa, uma casa de subúrbio americano, e a qualquer momento sua mãe o chamaria de volta lá para dentro. Foi então que de um arbusto escuro uma mulher encantadora surgiu. Ela estava seminua, e Lynch percebeu que ela estava machucada, como se tivesse acabado de fugir de alguma violência sexual. O que o Lynch já adulto não sabia dizer, contando essa história no documentário, é se essa memória era de um evento real ou imaginado. Mas já não fazia diferença, e aquela imagem o acompanhou, ressurgindo em muitos de seus trabalhos artísticos.

Foi também a partir de sonhos desagradáveis e visitantes assustadores que a imaginação de Howard Phillips Lovecraft, o prolífico escritor de horror sobrenatural, foi nutrida. Em carta ao amigo e escritor de ficção científica Harry Otto Fischer escrita em 1937, Lovecraft fala de como os terrores noturnos que sofreu durante a infância foram decisivos para a produção de sua obra ficcional, e mesmo para a sua visão de mundo. Numa carta que começa com a frase “no que tange o elemento do medo – creio que não compartilho da sua imunidade” (2012, p. 123), o escritor passa então a falar sobre o seu medo do escuro durante a infância, um medo que a sua imaginação “povoava com toda a sorte de coisas”. Ensinado por um avô a andar no escuro, esse medo diminuiu, mas ainda o fascinava. Dos pesadelos, no entanto, não se livrou tão facilmente, e eles lhe serviram como indício de algo importante: “Foi nos sonhos que conheci o verdadeiro poder do medo terrível, enlouquecedor e paralisante em estado puro” (2012, p. 124). Desses sonhos, afirma não ter deixado “um único abismo de horror cósmico” sem ser mais tarde explorado em sua ficção, e credita a esses pesadelos

---

<sup>28</sup> A entrevista de Cildo Meireles pode ser conferida em: <https://dasartes.com.br/materias/cildo-meireles/>

“[a origem do] lado mais obscuro & mais horrendo da minha imaginação ficcional” (2012, p. 124.):

“Aos 3, 4, 5, 6, 7 e 8 anos fui lançado em abismos informes de noite infinita e de horrores adumbrados com linhas tão negras & tão sinistras quanto as de qualquer um dos triunfos em estêncil do nosso amigo Fafhrd [Fafhrd e o Gray Mouser são dois heróis do subgênero de espada e feitiçaria criados pelo escritor de ficção científica Fritz Leiber com a ajuda de Otto Fischer, que foi seu colega de faculdade]. Eis por que tanto aprecio esses triunfos. *Eu vi aquelas coisas!* Muitas vezes eu acordava com gritos de pânico & lutava desesperadamente contra o sono & os horrores inefáveis que trazia consigo. Quando eu tinha seis anos, meus sonhos foram povoados por uma raça de coisas esguias, borrachentas, aladas e desprovidas de rosto à qual dei o nome caseiro de noctéricos. Noite após noite essas criaturas apareciam exatamente da mesma forma – & o terror que inspiravam transcende qualquer descrição verbal” (2012, p. 124 – grifo nosso).

Na mesma carta, Lovecraft afirma que a vida noturna aterrorizante acabou depois dos oito anos, tendo tido os constantes pesadelos substituídos por pesadelos ocasionais. Embora menos frequentes, essas experiências ainda despertavam o “medo puro” de que falava, sendo usados posteriormente como matéria ficcional. O mesmo pode ser dito do cineasta mexicano Guillermo del Toro, diretor de *O labirinto do fauno* (2006), que constantemente credita algumas de suas ideias ficcionais aos pesadelos lúcidos que teve durante a infância. Del Toro costuma contar em algumas entrevistas que quando era pequeno, ao dormir na casa de sua vó, via um fauno sair detrás do guarda-roupa à meia-noite, na hora em que o sino da igreja próxima tocava. Primeiro surgiam as patas do monstro, e por último a sua cabeça de bode<sup>29</sup>.

Dentre os contos mais conhecidos de Lovecraft, “O depoimento de Randolph Carter” (2017), narrado pelo alter ego que dá título à história, é um exemplo de um pesadelo que acometeu o autor, sendo, em suas palavras, “a transcrição literal de um sonho” (2012, p. 124). Tanto no sonho quanto no conto, o narrador e um amigo vão até um cemitério onde abrem uma cripta. Essa cripta revela uma passagem subterrânea por onde o amigo desce. O narrador, Randolph Carter, permanece na superfície enquanto o amigo, Harley Warren, desce para o abismo. Tanto o narrador quanto o amigo possuem um telefone portátil ligado por um carretel de fio através do qual se comunicam. Em determinado momento, Warren conta ao amigo, por telefone, que o que está vendo lá embaixo é algo

<sup>29</sup> O comentário pode ser conferido aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=7TQ-3b32BYg>  
Acessado: 30/03/2022.

monstruoso. Ainda com dificuldades de descrever o que encontrou, Warren pede para o narrador fechar a cripta o mais rápido possível. O narrador hesita, pede para o amigo voltar, e o conto acaba com uma voz monstruosa dizendo a Carter pelo telefone: “Idiota! Warren está morto!” (2017, p. 99).

“A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” – é com essa frase que H.P. Lovecraft (2008, p.13) abre o seu livro *O horror sobrenatural em literatura*. Neste livro, Lovecraft faz um ensaio histórico e crítico acerca do gênero, trazendo os principais nomes que em sua opinião erigiram a “literatura do medo”, como William Blake, Edgard Allan Poe, Clara Reeve, Mary Shelley, Clark Ashton Smith e outros, comentando com cuidado o estilo desses autores, mas sobretudo a atmosfera criada e a construção meticulosa do pavor que é suscitado em seus textos. Ainda nas primeiras páginas, Lovecraft distingue o “medo físico e o horrível vulgar” (2008, p.16), comum nos livros de assassinatos e demais males cuja causa é compreensível, do “medo cósmico”, o medo decorrente da suspeita ou mesmo do contato com forças desconhecidas e absolutamente estranhas ao que entendemos como “humano”. Mais do que isso: o “horror cósmico” se daria mesmo na medida em que o humano se vê ínfimo e passageiro num universo que é hostil e completamente indiferente ao seu destino.

Em *The weird and the eerie* (2016), o teórico Mark Fisher traça a diferença entre os dois conceitos (de difícil tradução em português, mas ambos envolvendo estranheza e compartilhando algo com o “estranho familiar”/ “inquietante”, ou simplesmente *unheimlich* freudiano), e utiliza Lovecraft como um dos exemplos de “weird”. Os dois conceitos seriam marcados por nos permitirem “ver o dentro da perspectiva do fora” (2016, p. 10 – tradução nossa). O “eerie” estaria “[...] ligado às questões de agência. Que tipo de agente está agindo aqui?” (2016, p. 11 – tradução nossa), enquanto o “weird” é “[...] *aquele que não pertence*. O ‘weird’ traz para o familiar algo que ordinariamente está além dele [...]” (2016, p. 10 – grifado no original, tradução nossa). Exemplos do “eerie” podem ser encontrados em *Solaris*, de Stanislaw Lem, em que um planeta senciente é incognoscível à tripulação humana, ou mesmo *Piquenique na estrada* (2017), dos irmãos



Strugatsky, que gira em torno de uma área proibida e perigosa para os humanos, cheia de artefatos alienígenas. Já em Lovecraft, o “weird” estaria ligado à fascinação mítica que os seus textos evocam, trazendo entidades indescritíveis de um passado ancestral, estressando dobras temporais e colocando o humano como um ponto insignificante em meio ao cosmos profundo.

Para levar os leitores a experienciar o medo proveniente do “horror cósmico”, mais importante do que o enredo seria a criação paulatina de uma atmosfera de estranheza, com palavras e imagens sendo sugeridas com cautela, amparadas numa narrativa verossímil em que “as leis fixas da Natureza” vão sendo lentamente corroídas, para assim então conseguir criar no leitor uma sensação apavorante.

Em um ensaio dedicado exclusivamente a Lovecraft, o filósofo Fabián Ludueña Romandini destaca a importância da literatura do autor de Providence para a filosofia atual, servindo não como simples ilustração de conceitos ou teorias, mas antes forçando mesmo outras concepções filosóficas – concepções acerca de temas variados, da cosmologia à política, do sonho à teoria do sujeito. Essa relação da literatura com a filosofia, aliás, é descrita por Ludueña da seguinte forma:

“Quando a filosofia floresce, o faz contra a literatura ou tomando-a como aliada privilegiada. A maioria das vezes o fez, contudo, colonizando o saber literário e fagocitando-o em seu próprio benefício, por sua conta e risco. Isso não deve nos espantar: a filosofia não é um saber pacífico; nunca o foi e nunca o será. *Em toda época verdadeiramente filosófica se poderá detectar uma tensão entre a filosofia e a literatura*” (Ludueña, 2013, p. 7 – grifo nosso).

Não deixa de chamar atenção o fato de Ludueña destacar um autor da primeira metade do século XX como incontornável para a teoria atual, ao ponto de dizer que

“Lovecraft é simplesmente quem descreveu e analisou o mundo que toda teoria deve confrontar. Portanto, não é possível continuar a indagação teórica (qualquer que seja) sem levar em consideração alguns pontos do desafio lançado por Lovecraft ao pensamento contemporâneo” (2013, p. 8).

O primeiro aspecto que Ludueña destaca da obra do autor de Providence é a sua relação com o Mito, já que, segundo ele, “[...] a tentativa desengonçada e por isso mesmo genial de Lovecraft foi reviver o *Mito* em pleno século XX” (2013, p. 10 – grifado no original), de modo que, de acordo com o francês, “[...] mais que um literato, Lovecraft é o mais genial mitógrafo do século XX” (2013, p. 12).

Ainda segundo Ludueña, a importância de Lovecraft não se deve à construção de uma mitologia particular, mas antes ao fato de “[...] provocar que, de uma vez, *despertassem*, em plena era tecnológica, as forças avassaladoras encerradas naquilo que chamamos de mitologia e que definem as possibilidades e os limites do *Homo sapiens*” (2013, p. 10 – grifado no original). Essa última citação de Ludueña é curiosa, uma vez que trata Lovecraft quase como um feiticeiro capaz de acionar forças que já estavam presentes, como que à espreita, à espera do momento oportuno. Lovecraft, sob essa perspectiva, não seria apenas um escritor, mas antes antena e gatilho disparador. As forças despertadas por Lovecraft, dessa maneira, sempre estiveram presentes, ainda que adormecidas, e permanecerão presentes mesmo depois do aniquilamento humano, uma vez que “[...] em Lovecraft, o final do homem não coincide, como em Lévi-Strauss, com o final do mito e dos selvagens. Ao contrário, o final do homem é a condição transcendental da emergência da verdadeira mitologia” (2013, p. 11).

O que a obra de Lovecraft força Ludueña a pensar é de uma estupenda deflação do humano, e o filósofo francês chega a argumentar que

“O homem é o maior obstáculo para o novo Mito: só quando o homem tiver abandonado definitivamente a superfície do globo, as forças que subjazem no mito poderão então ocupar o lugar a que sempre estiveram destinadas. Nesse sentido, Lovecraft é veículo de uma *arqui-mitologia* que é, ao mesmo tempo, uma *pós-mitologia*, a mitologia que vem depois da morte do último mito humano” (2013, p. 11 – grifado no original).

Notemos que, mais importante até do que o mito, pelo menos ao que nos parece, são as forças que subjazem a ele, de modo que o mito talvez funcione antes como um envelope para algo ainda mais inquietante. Como salienta o próprio Ludueña:

“[...] a mitologia lovecraftiana é essencialmente *inumana, para-humana, trans-humana*, não guarda pela vida humana a menor consideração nem cosmológica, nem ética, nem sócio-política. O Mito coincide perfeitamente com a aniquilação de

toda mitologia (sacra ou profana) que tenda a exaltar ou mesmo só outorgar algum lugar preferencial ou marginal ao sujeito humano no devir da massa indômita de um universo transfinito. O Mito lovecraftiano nos exige, implacavelmente, considerar um cosmos [como se não houvesse a humanidade]” (2013, p. 16 – grifo nosso).

O despertar de uma mitologia tão aberrante e desdenhosa do humano não surge sem que uma advertência precise ser feita: “O tempo do novo Mito é, justamente, anantropomórfico e sua força não pode ser silenciada depois de invocada” (Ludueña, 2013, p. 13).

Ludueña sublinha também a singular posição que os rituais ocupam na obra de Lovecraft, e sua ritualística pode nos ajudar a compreender melhor a mitologia não-humana. Segundo o filósofo francês:

“[...] toda etnologia é essencialmente antropológica, na medida em que pressupõe que os ritos são de origem *humana* e encontra a explicação para eles nas leis que regem a vida comunitária. Para os rituais lovecraftianos, em contrapartida, não há etnologia possível posto que seu alcance cosmológico situa a origem e eficácia deles em um estágio da Terra no qual o *Homo sapiens* ainda não havia caminhado sobre sua superfície, no qual a vida tal qual a conhecemos hoje (ou a estudamos em seu passado cognoscível pela ciência) ainda não havia despertado. Desta forma, trata-se de um *arqui-ritual* mas também de um *ultra-ritual* dado que, desaparecendo a vida humana, as cerimônias haverão de prosseguir por outras espécies, em outros mundos. Trata-se, aqui, de honrar as potências que estão destinadas a aniquilar o próprio cosmos, de alimentar as formas de vida que, necessariamente, conduzem à inércia da morte” (2013, p. 28 – grifado no original).

Há ainda em Lovecraft a postulação de uma “[...] filologia histórica, de uma ciência arqueológica e de uma paleobiologia completamente ‘fantasiosas’ [...]” (Ludueña, 2013, p. 29) como traços marcantes de sua prosa. Essa “filologia fantástica”, aliás, na concepção do filósofo francês, “[...] deixa aberta a porta ao problema de uma compreensão nova da história da política e do poder” (2013, p. 30). Ludueña se apoia na clássica divisa posta por Carl Schmitt, isto é, “é soberano quem decide sobre o estado de exceção”, para modificá-la a partir da obra do escritor de Providence. Em Lovecraft, como nos diz Ludueña,

“a soberania é um conceito absolutamente impossível de ser circunscrito ao *espaço humano*. As Grandes Raças não só exerceram o poder no passado, como também o exercem no presente. Deste ponto de vista, *todo poder humano é temporariamente delegado* enquanto as poderosas raças cósmicas não assumem novamente o controle para promover o aniquilamento definitivo do planeta” (2013, p. 30 – grifo nosso).

Dessa perspectiva, o poder pertenceria antes “[...] às capacidades naturais do cosmos, a seu desdobramento sem precedentes em dimensões para além da compreensão humana” (2013, p. 31).

Ludueña aborda também o papel do onirismo nos contos de Lovecraft, e como isso pode nos ajudar a pensar o sonho para além das concepções de Sigmund Freud. Ludueña chega a apontar que a concepção de Gustav Jung acerca dos arquétipos seria mais próxima à maneira como Lovecraft trata a questão. A diferença entre Jung e Lovecraft, no entanto, seria que “o arquétipo no escritor de Providence remonta a um período pré-humano, algo que, em Jung, talvez somente levado ao extremo se pudesse admitir” (2013, p. 34). Assim como na concepção mitológica e no pensamento acerca do poder, o onirismo em Lovecraft seria “[...] completamente *independente* de toda formulação humana e, em rigor, teria existido mesmo se o homem jamais houvesse emergido na Terra e continuará vigente mesmo depois da extinção do último homem” (2013, p. 34 – grifado no original).

Tendo em vista ainda os pesadelos que assombraram Lovecraft por toda a vida, nos chama atenção uma ponderação feita por Ludueña, quando o francês afirma que, em Lovecraft,

“[o] sonho é o veículo para uma terra não só autônoma em relação ao sonhante como também, e, sobretudo, capaz de conduzir o sujeito a distâncias remotas do cosmos ou a recônditos esconderijos do passado pré-humano. Deste ponto de vista, o sonho constitui a via régia de acesso à verdadeira história *universal* que a consciência dos homens ocultou ao longo de milênios” (2013, p. 35 – grifado no original).

Se o sonho constitui a “via régia de acesso à verdadeira história universal”, o faz porque “[...] o solo profundo do sonho humano é completamente *a-humano* (sendo, muitas vezes, *anti-humano* e radicalmente hostil) e se encontra povoado por evidências factuais da história cósmica e paleobiológica da Terra e, além disso, do próprio universo” (2013, pp. 34 – grifado no original).

Pensar os “noctéricos” que visitavam Lovecraft à noite sob esse prisma pode ser proveitoso.

Ainda acerca das forças contidas no onirismo, Ludueña especula que

“[...] talvez seja possível pensar o sonho sem que este seja o guardião secreto de nossos sonhos identitários. O sonho, Lovecraft nos desafia a pensar, é uma *fenda* no humano que abre a mundos nos quais a consciência da filosofia clássica é incapaz de penetrar e, portanto, revela que o pensamento está permeado, de cabo a rabo, por um outro-que-si-mesmo” (2013, p. 39 – grifado no original).

Essa deixa de Ludueña permite ao filósofo francês introduzir o que ele situa como sendo uma “teoria do sujeito” em Lovecraft. De acordo com ela, o sujeito em Lovecraft seria “[...] um *sujeito acossado*, que jamais pode pronunciar ‘eu’ sem fazer falar, nesse mesmo instante, as mais ominosas vozes das dobras mais insondáveis do cosmos” (2013, p. 42 – grifado no original).

Segundo Ludueña, Lovecraft teria sido influenciado pela antiga demonologia, da qual teria retido que “[...] todo sujeito mais do que ser pensado por Outro é o assento das vozes dos Outros enquanto entidades autônomas formadoras (e não só receptoras) de uma posição do sujeito” (2013, p. 46). Essa formulação nos parece bastante radical, e Ludueña chega a dizer que a “possessão demoníaca” não faria sentido para Lovecraft porque não se trataria de demônios que podem possuir corpos humanos, uma vez que “[...] só há subjetividades Outras que colonizam o pensamento e agem, nesse mesmo instante, como produtoras de uma posição subjetiva” (2013, p. 46). Essa noção de “posição subjetiva” é importante, aliás, tendo em vista que em Lovecraft, conforme Ludueña sustenta, um sujeito seria “[...] o lugar de manifestação de um multi-loquismo cosmologicamente intra e supra temporal” (2013, p. 46).

Ludueña adensa essa concepção ao dizer que

“A propriedade do sujeito não está constituída pelo seu próprio corpo, e sim pela capacidade de tomar posição, multiplamente, em qualquer corpo do passado ou do futuro (distinção que, como vimos, carece de sentido para Lovecraft). Desta forma, um sujeito não é um corpo, não possui um corpo, nem habita um corpo, mas antes se *posiciona* em um corpo que, por definição, lhe resulta *impróprio* mesmo em sua momentânea apropriação” (2013, p. 47 – grifado no original).

Esse caráter assustadoramente incorpóreo do sujeito em Lovecraft daria mostras de que a intelecção seria anterior, superior e mesmo independente do substrato biológico, e, como diz Ludueña, “por esta perspectiva, um sujeito advém quando se individualiza como a posição não substancial de abertura à multiplicidade de vozes constitutivas da estrutura-de-sujeito” (2013, p. 52).

Apesar da frequência de seus pesadelos ter diminuído na vida adulta, Lovecraft, na já mencionada carta ao amigo Otto Fischer, diz que jamais abandonaria o seu fascínio “pelo medo como objeto para o tratamento estético. Somados aos elementos de inescrutabilidade & estranheza cósmicas, sempre há de me interessar mais do que qualquer outra coisa” (2012, p. 125). Na mesma carta a Otto Fischer, chama atenção também um elemento que poderíamos descrever como gnóstico, isto é, a sensação de ser um estranho no mundo:

“Compreendo muito bem a vaga impressão de solidão ou diferenciação que você sempre teve em maior ou menor grau. Acredito que essa seja uma característica inerente a uma imaginação fértil & a uma personalidade altamente individualizada. O grosso da raça humana vive muito pouco no reino da imaginação, & sendo assim poucas vezes consegue compreender os objetivos, as motivações & as aspirações de um indivíduo para quem perspectivas sutis, associações simbólicas & correlações mentais obscuras são fatores emocionais importantes” (2012, p. 126).

### 3.7 Sobre a noção de escritura

Para além das relações com diferentes divindades, a influência gnóstica, o contato com o incognoscível, a violência e o erotismo, dentre outras forças que se infiltram e assediam a literatura, nos chama atenção também determinadas concepções que alguns escritores constroem acerca do fazer literário. A esse respeito, gostaríamos de destacar a maneira como o escritor mexicano Mario Bellatin trata o tema.

Em *Condición de las flores* (2008), Bellatin faz uso de um recorrente artifício de composição, isto é, os fragmentos seriados. Com 43 fragmentos ao todo, de variados tamanhos mas quase sempre curtos, possui 37 fragmentos com o título “Tempo de” + (frequentemente) o nome de uma flor, e os últimos 6 intitutados, respectivamente, “Estado de bosque”, “Estado de floresta”, “Estado de desprendimiento”, “Estado sin medida”, “Estado de ya no escritura” e “Estado de muerte”. Esse breve texto, com pouco mais de vinte páginas e narrado em primeira pessoa, gira em torno da noção de escritura, mas trata também de

fotografia. Os próprios fragmentos podem ser lidos como recortes fotográficos autônomos que, ao serem postos juntos, em sequência, dão uma ideia de conjunto.

Talvez esse seja o texto em que o mexicano trate de maneira mais explícita a sua noção de escritura, que pode ser resumida em duas citações de aparente simplicidade: “lo que interesa es descubrir que la escritura no es más que una sola” (2008, p. 10), e “cada un de los libros es un aspecto de un libro que vengo redactando desde que era niño” (2008, p. 13). Esta última frase parece ecoar uma observação que Claudio Willer faz a respeito da obra de Hilda Hilst: “Cada um dos livros em prosa parece fragmento de um texto infinito, obra em processo, como indicado por um dos títulos, *Fluxo-Floema*” (Willer, 2010, p. 428).

É marcante também no narrador de Bellatin, que foi (ele, Bellatin) estudante de teologia, a menção aos textos religiosos, o que recobre a escritura também com uma dimensão mística:

“La Torá, el Antiguo Testamento y el Sagrado Corán [...] son mis obras de referencia, principalmente porque a partir de ellas puedo formular mucho más fácilmente la idea de que los libros son infinitos, hasta los más elementales, infinito el espacio que separa una letra de otra” (2008, p. 11)

A dimensão mística está presente também nos sonhos do narrador de *Condición de las flores*: “los sueños místicos que de vez en cuando experimento, sobre todo cuando cumplo religiosamente con las obligaciones que me impone la mezquita sufi – tekkia – a la que pertenezco desde hace quince años” (2008, p. 20).

Em *Flores* (2009 [2001]) Bellatin já havia feito o uso de fragmentos seriados, cada um com um nome de uma flor (orquídeas, rosas, cravos, etc.), mas narrando histórias distantes entre si, heterogêneas, e que lidas em conjunto dão a sensação de se tocarem no limite, como duas retas paralelas se tocam no infinito. Tal estrutura se sustentaria narrativamente a partir de “uma antiga técnica suméria [...] que permite a construção de estruturas narrativas complexas a partir da soma de determinados objetos que, juntos, compõem um todo” (Bellatin, 2009, p. 5).

Mas o que chama mais atenção mesmo é a noção de escritura que o narrador de Bellatin esboça em *Condición de las flores*, uma noção incandescente.

Poderíamos falar até mesmo de um espinosismo (ou Zen) literário, embora a ideia de literatura pareça um equívoco perto da noção de escritura levantada por ele.

Ao invés da escrita individual, com autoria e delimitação (o livro), a escritura como superfície única contendo todos os textos já escritos e ainda por vir, sem autoria nem limite<sup>30</sup>. O escritor não como criador, mas antes modulador de uma energia que flui além e apesar dele. Essa noção de escritura retoma um lugar inicial e iniciático do texto – não à toa Bellatin mencione a Torá, o Sagrado Corão e o Antigo Testamento como leituras de referência. Mas esse lugar de que falamos é ainda anterior: nos lembra novamente dos templos sumérios empoeirados, da poeta e sacerdotisa Enheduana debruçada sobre tabuinhas de argila, inscrevendo o louvor à deusa na terra macia. Arriscaríamos dizer que a escritura de que fala Bellatin nasce dessa relação indissociável entre forças telúricas e eletromagnéticas: a voz ou o rosto não-humano que anima a mão humana a inscrever desenhos na terra.

Apesar de seu início religioso (ou mesmo cósmico), a escrita como algo individual e privado, como “expressão do eu” ou modo de ganhar alguma distinção social parece ter criado raízes no senso comum. Certa concepção da literatura (calcada na busca do leitor por identificação e levada ao paroxismo pela malha algorítmica que é capaz de entregar ao agora consumidor micro-identificações ainda mais precisas) nos faz perder de vista completamente o vetor inicial da escritura (e aqui a palavra ganha ressonâncias óbvias): a relação com o desconhecido – o “para-além-das-formas”, o contato com algo que nos tire de “nós mesmos”.

A verdade é que a escritura nasce do transe e para o transe. O jogo não é se identificar (o que seria um apego fadado ao fracasso), mas antes se perder, dobrar a esquina sem retorno.

---

<sup>30</sup> A noção de escritura desenvolvida por Bellatin não nos parece distante, é claro, da concepção de escritura em Derrida. “Em todos os sentidos desta palavra, a escritura *compreenderia* a linguagem”, nos diz Derrida ainda no começo de Gramatologia (2017, p. 8 – grifado no original), e reforça esse entendimento quando afirma: “Tudo ocorre, portanto, como se o que se denomina linguagem apenas pudesse ter sido, em sua origem e em seu fim, um momento, um modo essencial mas determinado, um fenômeno, um aspecto, uma espécie da escritura” (2017, p. 10).



A ideia de escrita privada e autoral, de expressão (e reificação) do eu, talvez espelhe também outras privatizações possíveis (do pensamento, do espaço, do corpo). Já a noção de escritura pode nos livrar a um só tempo de dois terríveis inconvenientes: do “eu” e de sua expressão. Afinal, não é o “eu” aquele que precisa se exprimir, mas talvez antes a Expressão (ou escritura) é que precisa se exprimir, isto é, passar e fazer passar por esse encanamento enferrujado (o “eu”, o que quer que seja), liberar a passagem, se infiltrar através do muro. Talvez o “eu” seja apenas um estorvo no caminho da Expressão, aquilo que a modula e limita.

Dessa perspectiva, a própria concepção de algo como um “escritor” soa ridícula – em verdade o escrevente não passa de um nó micelial sendo atravessado por uma estrada de alta frequência informacional, que vira e mexe ele modula. Sobre a complicação da noção de “autoria” que decorre do contato com a presença do “divino” ou daquilo que chamamos “inspiração”, Calasso já havia dito, em entrevista, que

“La noción de autor resulta ya incierta. Si ‘autor’ se refiere a un sujeto que sea una especie de entidad compacta, singular, fija para todo, me parece que no hay tal. Al interior de la mente hay siempre por lo menos la presencia de dos elementos, como aquello que en la India llamaban ‘atman y aham, el ‘sí’ y el ‘yo’. Esto divide nuestra existencia mental, por lo que el autor, como *auctor*, como centro de un poder que se expande, es una ficción, algo que es necesario pero que no corresponde al fondo de las cosas” (Colasso, 2005, p. 79).

É interessante lembrar também a maneira como Clarice Lispector trata o tema no final de sua conferência sobre “Literatura e magia”:

“E para terminar, direi uma coisa que pode parecer absurda, porque o que vou dizer é alta matemática, mágica pura. A mágica em relação ao que se escreve chama atenção para a palavra ‘inspiração’. Como explicar a inspiração? Às vezes, no meio da noite, dormindo um sono profundo, eu acordo de repente, anoto uma frase cheia de palavras novas, depois volto a dormir como se nada tivesse acontecido. Escrever, e falo de escrever de verdade, é completamente mágico. *As palavras vêm de lugares tão distantes dentro de mim que parecem ter sido pensadas por desconhecidos, e não por mim mesma.* Os críticos consideram que escrevo o que chamam de ‘realismo mágico’. E um crítico, não me lembro de qual país da América Latina, escreveu sobre mim: ela não é escritora, é uma bruxa” (Lispector, 2005, p. 124 – grifo nosso).

Essa distância de onde as palavras vêm, como que pensadas por desconhecidos, é mencionada também pelo narrador de Bellatín: “Una de las alertas de que algo extraño está por ocurrir se produce cuando percibo que lo que escribo lo puede escribir otro” (2008, p. 24).

Se seguirmos as aulas de Gontijo Flores e o começo deste capítulo, a cena inicial da literatura, o primeiro eu-lírico e nome gravado, reside em Enheduana debruçada sobre tabuinhas de argila, inscrevendo um louvor à deusa na terra. Terra, escrita e divindade já estariam então entrelaçadas de maneira definitiva e indissociável nesse gesto. A terra em que se inscreve o louvor, a querela jurídica e o agradecimento pela solução, como sabemos, muito mais tarde e em outras culturas é inscrita em papéis e papeletas de cartório, definindo documentos e limites de propriedade, acordos de Estado. A deusa a quem o louvor é feito, convocada pelo ato de inscrição, essa conjuração, muito mais tarde e em outras culturas metamorfoseia-se num deus masculino e único, agora não mais comparecendo na oferenda realizada, é claro – sem boca, ele não fala nem come. Ausente, e sem falar, portanto, Suas Palavras na verdade vêm dos sacerdotes que escrevem – agora não mais como simples meios de escrita (médiuns copistas entre o céu e a terra, inscrevendo o sinal emitido), mas sim como autoria e autoridade. Num só gesto, corta-se a relação com o céu e com a terra.

Talvez pudéssemos especular que o que se faz a seguir, nos ofícios de cartório, nos discursos de fundação nacional, nas diretrizes partidárias, na invenção do mercado, nos telejornais, nos decretos de Estado, nas declarações de guerra e de paz, nas notas de repúdio e de rendição, continua sendo literatura, ainda que desprovida das duas forças que a constituíram: a telúrica e a eletromagnética. Sobrou então o médium, surdo à eletricidade e sem tocar os pés no chão, despachando documentos de sua própria lavra.

\*

A noção bellatiniana de escritura parece ressoar também a concepção de literatura que os habitantes de Tlön possuíam. O caminho até Tlön, aliás, surge de uma distorção e de um assombro. Como é narrado no conto de Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (2018), o narrador e Bioy Casares estavam conversando numa casa de chácara quando repararam no caráter monstruoso dos espelhos. Já era noite, estava tarde, e um espelho no fundo do corredor, visível da mesa a que estavam sentados, foi o disparo para uma lembrança de Bioy: “Bioy Casares lembrou então que um dos heresiarcas de Uqbar declarara que os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número dos homens” (2018, p. 13).

Encantado com a frase de Bioy Casares, o narrador pergunta pela fonte. Bioy então menciona um artigo sobre Uqbar que havia lido na *The Anglo-American Cyclopaedia*. Os amigos procuram por um exemplar do livro na casa mobiliada que alugaram, o encontram, mas nele não consta o artigo mencionado.

Pensando se tratar de uma ficção de Bioy, o narrador é surpreendido quando mais tarde o próprio Bioy Casares aparece com o seu exemplar da enciclopédia. Os dois livros se mostram idênticos, à exceção do número de páginas e de um breve artigo sobre Uqbar que consta no exemplar de Bioy. Segundo o artigo desse exemplar, Uqbar seria uma região do Iraque ou da Ásia Menor. Na seção do artigo que tratava sobre a literatura da região, constava que “[...] a literatura de Uqbar era de caráter fantástico e que *suas epopeias e lendas jamais se referiam à realidade* [...]” (2018, p. 15 – grifo nosso). Tlön era mencionada então como uma das “regiões imaginárias” de Uqbar.

O conto é conhecido, mas nunca é demais repetir o gesto do narrador de Borges: a equivocação causada pelo espelho e pela alta noite, a sentença precisa como fruto de uma distorção especular, o duplo monstruoso de um livro, o artigo que não deveria estar ali, a descrição verossímil de uma região entre o Iraque e a Ásia Menor, seu idioma, seus costumes, sua literatura, e em sua literatura a irrupção de uma “região imaginária”.

Tempos depois o narrador do conto recebe um livro de mil e uma páginas de um amigo de seu pai. O amigo, um engenheiro inglês, havia falecido há pouco tempo. O livro deixado era justamente um dos inúmeros tomos de uma enciclopédia dedicada exclusivamente a Tlön, que a partir desse tomo é apresentado não apenas como uma região, mas antes como um inteiro planeta desconhecido, “[...] com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e mares, com seus minerais e pássaros e peixes [...]” (2018, p.18).

Mas é a concepção literária que os habitantes de Tlön possuem que ressoa a noção bellatiniana de escritura. E essa concepção literária, é claro, derivaria de uma concepção metafísica aparentemente vitoriosa no planeta, o “panteísmo idealista”. A hipótese de um pensador brilhante que supostamente teria vencido o

debate filosófico daria conta de que “[...] há um só sujeito, [e] que esse sujeito indivisível é cada um dos seres do universo e que estes são órgãos e máscaras da divindade [...]” (2018, p. 25). Ora, se há apenas um sujeito...: “Nos hábitos literários também é todo-poderosa a ideia de um sujeito único. É raro que os livros sejam assinados. Não existe o conceito de plágio: ficou estabelecido que todas as obras são obra de um só autor, que é intemporal e anônimo” (2018, p. 26).

Quando dizemos que essa concepção literária *ressoa* a noção bellatiniana de escritura, é porque talvez o faça como num espelho monstruoso. Ao contrário do panteísmo idealista de um sujeito indivisível, narrador único, segundo a concepção literária em Tlön, em Bellatin há uma espécie de panteísmo (se é que podemos chamá-lo assim) materialista sem sujeito. Não há autoria porque não há autor nenhum, muito menos um sujeito. Na texto de Bellatin, arriscaríamos, a escritura não nasceria do pensamento de um autor cósmico, mas antes da própria materialidade da *inscrição*: “Escribir para seguir escribiendo, puede ser un resumen de mi afán” (Bellatin, 2008, p. 22).

### **3.8 As escritas-limite e as forças dissolutórias: entre o caos e a metamorfose**

Nos últimos anos, alguns dos cursos ministrados pelo pesquisador e professor Fred Coelho no programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade serviram como laboratórios de investigação acerca da produção de escritores brasileiros em experiências-limite ou de confinamento. Focando em uma série de textos das décadas de 1960 e 1970, dentre livros de ficção, entradas em diários e escritos de testemunho, nos chamou atenção o caráter de fuga dissolutória presente em muitos desses trabalhos.

O eixo estruturante dos cursos ministrados por Coelho pode ser resumido numa série de questionamentos levantados por ele mesmo num dos seminários da Abralic: “como narrar aquilo que falta e o que excede? Como fabular a perda de

si, o limiar dos sentidos, a (in)consciência do cosmos, o esgotamento da palavra, a ruptura com a razão, a emergência de uma experiência absoluta e irreduzível?” (Escritas da Infratura 2, 2018).

Foi em sua pesquisa apresentada e desenvolvida durante esses cursos e em diversas falas e seminários que Coelho pôde construir o conceito de “infratura”, uma transversal capaz de lidar com essa miríade de textos de difícil catalogação. Partindo de um ensaio do poeta, tradutor e crítico Paulo Leminski, “Forma é Poder” (1986), em que Leminski “sugere uma literatura feita sob o signo da “INFRATURA” (as maiúsculas são usadas pelo autor)” (Coelho, 2017, 351), Coelho pôde especular o que isso poderia significar, além de usar como lente para os textos de que falaremos a seguir. Segundo Coelho:

“O neologismo [de Leminski] reivindica escritas cujas marcas são a subversão do texto naturalista-acadêmico-jornalístico e dos seus graus excessivos de ‘real’ como medida do literário. *Infraturas* são escritos (ou escritas) cujas *intensidades* encontram-se em momentos-limites da linguagem. É quando a própria expressão verbal não serve como esteio pacificador dos sentidos, mas sim como ferramenta contra, citando Leminski, a pretensão ‘totalitária’ na língua de um ‘discurso absoluto’. Textos de Waly Salomão, Jorge Mautner, Rogério Duarte, Torquato Neto, Glauber Rocha, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Ana Cristina César, Silviano Santiago e Clarice Lispector, entre outros, podem ser exemplos desse período” (COELHO, 2017, p. 351).

Dentre os textos que lemos em conjunto nas disciplinas ministradas por Fred Coelho, nos chamaram atenção quatro textos que lidam, ao mesmo tempo, tanto com o contato com algo de difícil descrição, que pode ser entendido como cósmico ou caótico, quanto com a necessidade de fuga. Não só a necessidade, tentativa ou mesmo impossibilidade de uma fuga ativa executada por seus narradores, como também da tensão fugitiva que impuseram aos códigos, estressando a linguagem, secretando ou fazendo algo escorrer por entre as palavras. A fuga, conforme aparece nesses textos, funciona também como desejo de corrosão.

São eles: *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, que é de 1964; “A grande porta do medo”, escrito por Rogério Duarte em 1968; os diários “Do Engenho de Dentro”, escritos por Torquato Neto entre 1970 e 71; e os “Apontamentos do pav dois”, escritos por Waly Salomão em 1970.

É difícil falar sobre esses três últimos textos sem levar em consideração o contexto histórico em que estavam inseridos, um contexto de ditadura militar no Brasil. Sem levar em conta também a violência dessas narrativas, sobretudo a de Rogério Duarte, que relata os dias em que foi torturado, e a de Torquato Neto, que é um diário do período em que se internou no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro. São temas muito delicados.

O texto de Waly, “Apontamentos do pav dois”, foi produzido no período em que esteve preso no Carandiru e deu origem, após uma leitura entusiasmada de Hélio Oiticica, ao seu primeiro livro – *Me segura qu’eu vou dar um troço* (2016). Como em Rogério e Torquato, é um texto escrito *em* e *sobre* uma situação de encarceramento, de aprisionamento, mas que diferente dos demais não é assombrado pelo medo da tortura nem da loucura.

Os textos de Rogério Duarte, Torquato e Waly são facilmente comparáveis por serem da mesma época, por terem como pano de fundo a asfixia de uma violenta ditadura militar, mas também por se desenrolarem em um espaço bem definido, uma espacialidade que é semelhante – a masmorra, a cela e o hospício. Esse confinamento espacial, que no caso de Rogério Duarte parece acompanhá-lo por toda a vida, é uma das causas do que chamaremos aqui de “uma necessidade de dissolução” – essa sim presente e executada em *A paixão segundo G.H.*. No texto de Waly, essa dissolução é largamente positiva (ainda que perigosa), enquanto no texto de Rogério Duarte há primeiro um esmigalhamento da subjetividade causado pela tortura, “eles invadiram até o último compartimento onde eu podia manter o meu nome” (DUARTE, 2009, p. 81), ele diz, para enfim surgir a dissolução que pode ser liberadora. No diário de Torquato, ao contrário, parece haver uma impossibilidade de deixar para trás quem um dia ele havia sido.

Iremos, portanto, pensar essa escrita em condição de confinamento (físico ou existencial) e essa espacialidade delimitada que produz “sujeitos larvares” (DELEUZE, 1974, p. 198). Não se trata, aqui, de forçar um paralelo entre os textos, mas antes de tentar captar alguns sinais que os atravessam.

Tendo em vista ainda o caráter de confinamento dos sujeitos – o narrador de Waly no Carandiru, os diários de Torquato no hospital psiquiátrico, Rogério

dando testemunho da sua tortura – e a força dissolutória dos textos, ficava impossível não pensar nas linhas de fuga (e no devir) de Deleuze e Guattari – ainda mais tendo em vista que uma das principais influências para o conceito de linha de fuga foram os diários de George Jackson, um dos “Irmãos Soledad” preso em San Quentin e membro fundador da *Black Guerrilla Family*, que escreveu na prisão: “I may run, but all the time that I am, I’ll be looking for a stick! A defensible position!” (Jackson, 1994, p. 328). Chama atenção também como o tema da perda do nome, rosto e forma aparece nos diários de Jackson de maneira enfática e de uma perspectiva positiva:

“I have trained away, pressed out forever the last of my Western habits [...] I have completely retrained myself and my thinking to the point now that I think and dream of one thing only, 24 hours of each day. *I have no habits, no ego, no name, no face*” (Jackson, 1994, pp. 121-122 – grifo nosso).

## Sinais do dilúvio

A primeira transversal é a dos sinais. O corpo marcado, o recado que precisa ser dado, passado adiante. É preciso estar atento aos sinais. Em sua entrada no diário em 14/10 de 1971, Torquato Neto escreve sobre o encontro que teve com Jimi Hendrix, quando ele e mais dois amigos estiveram no apartamento de Kensington, fumando haxixe e escutando o *Álbum Branco* dos Beatles com Hendrix. E de como, enquanto curtiam o fumo e ouviam outros discos, ele teve certeza de que Hendrix iria morrer. Mas mesmo assim, mesmo *antevendo* a morte de Hendrix, quando recebeu a notícia de sua morte aquilo ainda lhe causou uma violenta surpresa, e ele não era capaz de entender o motivo:

“onde, em mim, a morte de jimi hendrix repercutiu com mais violência? [...] onde? onde em mim? jimi era ‘o homem que vai morrer’, mas não havia datas em sua vida. por que, então, uma *data* de jornal ainda me espanta e fere? eu não sei. (não posso, nem quero explicar por que eu, e muita gente mais, sabia de tudo desde muito tempo. posso com simplicidade, dizer apenas que eu sabia ler sua música)” (NETO, 2004, p. 325 – grifado no original).

Talvez tivesse reconhecido em Hendrix a mesma marca que via em si mesmo: “[...] sentado aqui, escrevendo, paro e vejo bem lá dentro de mim, acesa, a luz que me guia para a destruição” (NETO, 2004, p. 321).

A importância dos sinais também está nos “Apontamentos do pav dois”, logo na abertura, quando Waly evoca Noé como o “intérprete de sinais. O sacassinais. O mensageiro da advertência” (SALOMÃO, 2016, p. 11). O narrador do *Me segura* é uma espécie de poeta-profeta, poeta-antena, um sacassinais que como Noé pode construir um meio de salvação. E se a narrativa se inicia evocando a confusão e aflição do dilúvio, aponta também para o dilúvio como abertura: “O **DILÚVIO** em cada enchente. reincarnação” (SALOMÃO, 2016, p. 11).

O poeta-profeta de barriga no chão, “lendo as pedras antediluvianas. mundo subterrâneo. mundo inferior. reino dos mortos. quebrar o ferrolho do mundo dos mortos” (SALOMÃO, 2016, p. 14), quebrar o ferrolho das palavras, o ferrolho do “Eu”. Talvez para chegar à fórmula mágica: “**DESTINO:** cadeia: código para decifrar minha vida não determinada por mim?” (SALOMÃO, 2016, p. 19 – grifado no original). A barriga que se esfrega no chão é importante, o poeta fala de Deus, Noé, mas também de Nergal, deus sumério da guerra e da morte, das doenças e da peste, senhor do mundo dos mortos. Como Omulu, divindade dos cultos de matriz africana, Nergal está relacionado à terra. O poeta não procura fundar uma transcendência, mas antes *des-fundar* os códigos, afundá-los na terra, em busca de uma “individualidade aberta” – afinal, “será o eu de uma pessoa uma coisa aprisionada dentro de si mesma, rigorosamente enclausurada dentro dos limites da carne e do tempo?” (SALOMÃO, 2016, p. 14). Ele sabe que não.

No relato de Rogério também há o sinal, a marca terrível de, dentre tantos, ter sido o *apontado*. Como o Cristo, um bode expiatório: “Eles dirão de mim o que disseram de Cristo, de Edson Luís, de Ronaldo ou de qualquer outro, de Hitler, de Cara de Cavalo – graças a Deus não tive a mesma sorte. Graças a Deus eles nos substituíram” (DUARTE, 2009, pp. 60–61). Como alguém que ainda pudesse sair dessa vivo, que ainda pudesse voltar, ele teria que dar o seu testemunho, o testemunho de que no mundo imaginado pelos militares não havia espaço para gente como ele. “Se não fosse a certeza que eles me deram de que não



há lugar para um homem como eu no universo que eles imaginam, e que por isso é preciso advertir todos, lutar de todas as maneiras, eu talvez desistisse da pesada tarefa de denunciá-los” (DUARTE, 2009, p. 81).

Mas para dar o testemunho, para sair e contar a todos o que viu, os sinais que captou da pedra, como Zaratustra, é preciso sair com vida.

É aqui que esses três textos divergem de maneira mais acentuada. Na entrada 8/10 em seu diário, ao contrário de Rogério Duarte que se acreditava um escolhido para atravessar a *via crucis*, Torquato parecia enxergar naquela zona de confinamento justamente o meio para adiar o encontro que ele acreditava já estar sacramentado:

“vim para a escola aprender a viver. isto aqui é uma escola. meu deus, eu preciso conseguir nesta escola os instrumentos que me preservarão e que me desviarão do encontro marcado que é necessário adiar. tenho passado a vida à procura de deus mas agora não o quero mais” (NETO, 2004, p. 322)

Na entrada do dia 10/10, depois de comentar sobre uma letra que estava tentando escrever para o músico Jards Macalé, ele reflete mais uma vez sobre o espaço:

“pela primeira vez estou sentindo de fato o que pode ser uma prisão. aqui, as portas que dão para as duas únicas saídas existentes estão permanentemente trancadas – e há uma pequena grade em cada uma delas, de onde se pode ver os corredores que dão para as outras galerias. Depois delas, uma espécie de liberdade. não se fica trancado em celas aqui dentro: é permitido passear até rachar por um corredor de aproximadamente 100 metros por 2,5 de largura. somos 36 homens aqui dentro, 36 malucos, 36 marginais – de qualquer maneira esperamos a “cura” no sanatório como a sociedade espera que os bandidões das cadeias se “regenerem” etc. etc. aqui, o carcereiro é chamado de plantonista – e são aqueles homens de branco sobre os quais rogerio se referiu um dia, há pouco tempo. aqui, nesta vida comunitária, a barra é pesada, como eu gosto. minha enfermaria tem 12 camas ocupadas por doentes mentais de nível que poderiam muito bem ser classificado pelo Ibope como pertencentes às classes C, D, Z. estamos aí! em cana. o chato é a comida, que é péssima” (NETO, 2004, p. 323).

O “Rogério” ao qual Torquato se refere no trecho anterior é mesmo Rogério Duarte, que esteve internado no mesmo Pavilhão Psiquiátrico do Engenho de Dentro entre 1969 e 1971, depois da tortura que sofreu em 1968. Rogério fala sobre isso numa entrevista a Gilberto Gil compilada no mesmo livro em que está “A grande porta do medo”:

“[...] depois eu percebi que o objetivo da tortura teria sido exatamente uma lavagem cerebral de maneira que eu negasse, fosse levado a negar tudo o que eu achava, e aquilo deu uma ruptura na minha mente muito grave... Depois eu fui internado... durante 1969 e 71, minha vida foi muito difícil mesmo, eu fiquei no Pinel, Pavilhão Psiquiátrico do Engenho de Dentro, de macacão, cabeça raspada, foi um período que as pessoas não sabem, só pensam que foi uma semana, mas a coisa resultou nisso [...]” (DUARTE, 2009, p. 159)

Na entrada 12/10 em seu diário, ainda se referindo ao confinamento, Torquato acena com satisfação a conquista de certo anonimato no sanatório:

“a melhor sensação é a de reconquistar inteiramente o anonimato no contato diário com meus pares de hospício [...] já não preciso mais (pelo menos enquanto estiver aqui) *liquidar meu nome* e formar nova reputação como vinha fazendo sistematicamente como parte do processo autodestrutivo em que embarquei – e do qual, certamente, jamais me safarei por completo” (NETO, 2004, p. 324 – grifo nosso).

O espaço delimitado do hospício já havia liquidado o seu nome, mas o mesmo não acontecia *do lado de fora*. No dia seguinte, entretanto, depois de ver com satisfação a perda do nome próprio, Torquato anota: “eu: pronome pessoal e intransferível. viver: verbo transitório e transitivo, transável, conforme for. a *prisão é um refúgio*: é perigoso acostumar-se a ela” (NETO, 2004, p. 324 – grifo nosso). Se a prisão era o tormento de Rogério e a limitação através da qual Waly precisava fugir, para Torquato era um refúgio do medo que ele sentia *do lado de fora*. Essa anotação faz referência também a um de seus poemas mais conhecidos, *Cogito*, cujo fac-símile abre *Os últimos dias de paupéria*, e diz “eu sou como eu sou/ pronome/ pessoal intransferível” (NETO, 1982). O desfazimento no anonimato parece inalcançável para quem tem um cogito intransferível.

Mais tarde, na entrada 9/12, ele escreve: “o que vivo, o que consigo escrever, o que posso ir sendo são meus bens. não disponho de outros. o que não sou me mata” (NETO, 2004, p. 328). Aquilo que *não sou* me mata, mas também aquilo no qual *não me tornei*? “E agora”, diz Waly no começo do *Me segura*, “vazio e saciado, o que vou fazer de tudo que não me tornei?” (SALOMÃO, 2016, p. 11). O problema é que para tornar-se algo outro é preciso rachar o cogito, permitir que a massa branca escorra do invólucro como a barata de *A paixão segundo G.H.*, partida ao meio.

Há um vento demoníaco que anima todo o *Me segura qu'eu vou dar um troço*, um vento feiticeiro que já surge na abertura, “profecia do nosso demo”, e que atravessa o livro como uma rajada:

“Um habitante deu por finda sua febre estéril e partiu para realizar a **OBRA** que lhe conferiria um segredo de **DEUS** se cumprindo nas trevas da sua cerração. Com muita dor desistiu de fotografar os assuntos com muita dor desistiu de escutar os sons do século com muita dor aceitou perder seu nome. Sem nome. **SEM NOME**. Pra se inscrever como escrivão copista da vontade divina. Lavro e dou fê. Lino Franco se dedicava inteiro à **OBRA** com vontade de perder os traços particulares do rosto para que o outro aparecesse” (SALOMÃO, 2016, p. 9 – grifado no original).

Essa passagem sobre Lino Franco, personagem inventado, o mago que gira a ampulheta, tem ressonância por todo o livro. “Perder seu nome”, “perder os traços particulares do rosto” – quase uma década antes de *Mil Platôs*, de Deleuze & Guattari (2012 [1980]), Waly Salomão já traçava um programa para a “desterritorialização”, conceito importante para os dois franceses. Como fazer para si um “corpo sem órgãos”? Comece perdendo o nome e os demais traços particulares...

Há uma força implacável no livro, que o impulsiona labirinticamente a modificar-se, e modificar-se, aqui, não é *sair* do labirinto, mas antes *criar* uma saída, isto é, um labirinto outro. No labirinto da linguagem de Waly, a força propulsora é a “força ativa do esquecimento”, constantemente evocada por todo o livro: “O esquecimento não é só uma vis inertiae, como creem os espíritos superfinos; antes é um *poder ativo*” (SALOMÃO, 2016, p. 17 – grifo nosso). Esquecer, deixar passar, deixar para trás.

Waly entende a dissolução, a necessidade de matar algo em si mesmo para continuar vivendo, a necessidade de oferecer algo em sacrifício, um espantalho, um nome que não é o seu. Isso está claro para a poesia assim como esteve claro para a guerrilha. Perder um nome, ganhar outro, oferecer o novo nome e mesmo a nova vida em sacrifício – sobreviver. Porque um nome falso é um espantalho, decerto, mas que contém em si também toda uma vida, uma história, um maneirismo corporal. Dar o espantalho em holocausto para continuar vivendo, para poder viver, para viver de outra maneira.

Se Waly era leitor de Deleuze e Guattari e conhecia os feitiços necessários para conjurar a dissolução *ativa* – como o esquecimento ativo de Nietzsche – e sair vivo, a dissolução esotérica encontrada por Rogério Duarte não era muito diferente.

A paixão segundo Rogério Duarte: “Depois de abril, ainda abril, abril é que é a prisão. E em abril na semana da paixão, da paixão segundo dois irmãos. Da paixão segundo R.D.” (DUARTE, 2009, p. 79). Deprimido, Rogério já não consegue se interessar mais pela leitura na prisão. “Só me interessei pela Bíblia que era uma estória de pessoas em dificuldades como eu e que tentavam *fundar uma transcendência* a partir da sua condição enquanto tentavam *transformá-la*” (DUARTE, 2009, p. 80 – grifo nosso). Fundar uma transcendência para escapar? Para fugir? Lembrando que numa noite, ao repetir o “Pai Nosso” seguidas vezes, ele entrou em transe e saiu do corpo. Conta isso no próprio relato e em duas entrevistas, uma delas para Gilberto Gil. Rogério diz que em transe se viu três dias depois e deixou de ter medo porque já sabia o que iria lhe acontecer (cf. DUARTE, 2009, p. 157).

A “paixão segundo R.D.” aponta para o encontro, o terrível encontro que o fez morrer e ter de renascer, o encontro que lhe fez perder o rosto e o nome, os amigos e a vida, mas que também lhe fez perceber que era, como em suas palavras, um “escolhido”? Decerto o fato da prisão e da tortura terem se dado durante a Semana Santa deve ter contribuído para o que alguns poderiam considerar um “tom messiânico” dado ao relato. A identificação com o sofrimento de Cristo, a leitura da Bíblia, a súbita compreensão de fazer parte de uma longa lista, uma linhagem de escolhidos, o bode expiatório solto apenas para dar o seu testemunho à classe intelectual e artística, o testemunho de que “não há lugar para um homem como eu no universo que eles [militares] imaginam” (DUARTE, 2009, p. 81). Mas a “revelação” não vem apenas do calendário ou da leitura da Bíblia, ou mesmo da oração convertida em mantra capaz de lhe permitir antever o que lhe aconteceria, ou ainda do seu anterior conhecimento esotérico ou interesse pelo ocultismo. A revelação vem do encontro, o terrível encontro, que é suportado e vencido por uma técnica de dissolução do ego. Desfazer-se é o único jeito de fugir e fazer fugir – de não morrer e, portanto, criar uma vida nova. Mas que

revelação seria essa? O que havia acontecido, e por quê? Como diz G.H., “é em mim que tenho de criar esse alguém que entenderá” (LISPECTOR, 2009, p. 44).

A menção à G.H. é importante porque talvez o livro de Clarice Lispector seja o grande texto brasileiro sobre a dissolução. E é bom lembrar que G.H. também se sabia “escolhida”. Ela havia “sido chamada” e seguiu esse chamado “abandonando a sua vida, [...] amor e alma já feita” (LISPECTOR, 2009, p. 69). E se perguntou: “Mas por que eu? Mas por que não eu. Se não tivesse sido eu, eu não saberia, e tendo sido eu, eu soube – apenas isso” (LISPECTOR, 2009, p. 69). E isso aconteceu porque “a vida anterior a reclamara, e ela fora” (LISPECTOR, 2009, p. 69).

## O desferrolhar das palavras

Mas como sobreviver à ambiguidade dos signos? Como sobreviver à hesitação das palavras?

“Ou, pensa, o louco não será o indivíduo que percebeu a linguagem no bloco das suas possibilidades, ou melhor da sua totalidade POSSÍVEL e portanto ‘enlouqueceu’, ou seja emudece e em seguida morre, como castigo? ‘Perceber’, acima, significa ‘enlouquecer’?” (NETO, 1982, pp. 321-322).

Torquato percebe a polissemia dos signos, e para ele essa polissemia é o apocalipse, e “o apocalipse, aqui, será apenas uma espécie de caos no interior tenebroso da semântica” (NETO, 1982, p. 331). É o que ele chama de “hospício da sintaxe” (NETO, 1982, p. 331).

Enquanto Torquato vê as palavras desferrolhadas, Rogério diz “a minha cura passa necessariamente pelo reencontro com as palavras” (DUARTE, 2009, p. 120). As palavras poliédricas, as palavras-aleph que podem liberar também asfixiam. Para Waly há todo um programa labiríntico na perseguição das palavras. No *Me segura* há uma insistência de Waly em aprender outra língua, com uma mudança constante de idiomas, até que finalmente solta a fórmula-programa: **“CAMBIAR DE IDIOMA POUR/ PROVOQUER SISTÉMATIQUEMENT/ LE DÉLIRE [...]”** (SALOMÃO, 2016, p. 115 – grifado no original).

O que Waly alcança em *Me segura*, com sua mudança constante de idioma, com sua necessidade de “aprender outra língua”, captar os sinais, se transformar e desfazer, é o indefinido. O que ele alcança, para falar como Deleuze em seu último texto publicado em vida, é “*uma vida*”. E o que é esse momento, esse acontecimento que é *uma vida*? É quando “a vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal” (DELEUZE, 2016, p. 411), e o que se alcança é “uma vida de pura imanência, neutra, para além do bem e do mal” (DELEUZE, 2016, p. 411.) Se no começo do relato o narrador do *Me segura* afirma não ser “tão velho nem tão magnânimo [a ponto de conseguir] aniquilar o eu” (SALOMÃO, 2016, p. 12), no fim do livro ele afirma que “não **ME** sinto: ‘sou’ feixe de sentidos” (SALOMÃO, 2016, p. 115). Para tornar-se feixe de sentidos é preciso deixar para trás muita coisa: “[a] vida de tal individualidade [anterior] se apaga em proveito da vida singular imanente a *um homem que não tem mais nome*, embora não se confunda com nenhum outro” (DELEUZE, 2016, p. 410 – grifo nosso).

Que fazer então? Waly responde que é preciso “*Não perder os pés, não entrar pro sanatório – criar condições para que o delírio seja medida do universo. Este é um programa radical porque desencobre a pergunta título do volume ‘Que fazer?’*” (SALOMÃO, 2016, p. 94 – grifado no original). Essa resolução de Waly estranhamente reverbera algo escrito por Torquato enquanto esteve no sanatório:

“É preciso não beber mais. Não é preciso sentir vontade de beber e não beber: é preciso não sentir vontade de beber. É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso fechar para balanço e reabrir. É preciso não dar de beber aos urubus. Nem esperanças aos urubus. É preciso sacudir poeira. É preciso poder beber sem se oferecer em holocausto. É preciso. É preciso não morrer por enquanto. É preciso sobreviver para verificar. Não pensar mais, na solidão de Rogério, e deixá-lo. É preciso não dar de comer aos urubus. É preciso enquanto é tempo não morrer na via pública” (NETO, 2004, p. 326)

Seria possível conciliar uma frase espinosana como essa, “é preciso não dar de comer aos urubus”, é preciso não alimentar as paixões tristes, com o programa radical de Waly? Seria possível conciliar a necessidade de prudência com o delírio como medida do universo?

*Crítica e clínica* é o último livro de Deleuze publicado em vida, um livro que começa com o texto “A literatura e a vida”, que fala da literatura como saúde, mas também como possibilidade de fuga, criação sintática e “enunciação coletiva de um povo menor”, e termina com um texto sobre Espinosa chamado “Espinosa e as três *Éticas*”, em que Deleuze descreve quais seriam os três gêneros de conhecimento em Espinosa (DELEUZE, 2013). Alguns dos textos do livro já haviam sido publicados, outros ainda eram inéditos, mas a própria forma como o livro foi organizado dá conta de uma tensão na fase final da obra do filósofo francês. Por que terminar um livro sobre “*o problema de escrever*”, como ele mesmo diz, no prólogo, com essa ênfase em itálico já no original, por que terminar um livro como esse com um texto sobre Espinosa?

A escrita como empreendimento de saúde nós vimos com Torquato e seu reencontro com as palavras. A escrita como possibilidade de fuga, uma fuga *ativa* do cativeiro físico ou existencial, está tanto no texto de Waly quanto no texto de Rogério Duarte. A literatura como criação sintática, a língua estrangeira, gaga, dentro da língua-padrão da normatividade gramatical, está muito presente em largas passagens do *Me segura*. Mas o que o último livro publicado em vida por Deleuze pode nos trazer de contribuição para pensar a literatura, e, sobretudo, a literatura dos três escritores aqui analisados, vai ainda muito além dessa maquinaria conceitual já conhecida.

A fase final da obra de Deleuze é, entre outras coisas, uma tentativa de alcançar “a potência de um impessoal” (DELEUZE, 2013, p. 13) – como deixa claro também o seu último texto publicado em vida, “A imanência: uma vida...”, que pode ser lido num livro organizado por David Lapoujade e que foi publicado no Brasil com o nome de *Dois regimes de loucos* (DELEUZE 2016).

Esse *impessoal* só pode ser alcançado pelo desfazimento do “Eu”, e *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, é um grande exemplo de busca e alcance, temporariamente que seja, desse neutro que é ao mesmo tempo todo o cosmos: “Estou tentando te dizer como cheguei ao neutro e ao inexpressivo de mim [...] O neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas” (LISPECTOR, 2009, p. 99). Mas a dissolução pode ser alcançada de duas maneiras distintas, há pelo menos dois modos de rachar o “Eu”, e isso marca uma

grande diferença na obra de Deleuze. O que se alcança quando se racha o “Eu” são os fluxos, “[d]eixar de pensar-se como um eu para viver-se como um fluxo [...]” (DELEUZE, 2013, p. 70). Essas duas dissoluções diferentes, esses dois meios de se alcançar “a potência do impessoal”, podem ser melhor compreendidas quando se atenta para duas concepções diferentes do desejo.

O movimento da dissolução, assim como a pequena morte (o gozo orgásmico), tem como objetivo saciar a vontade que todos sentimos de *ser tudo*. Livrar-se do Ego, em última instância, é ser capaz de alcançar o caos. A “pulsão de morte”, descrita por Freud em 1920 em “Além do princípio do prazer”, como já vimos, dá conta dessa vontade: o que se deseja é o retorno à inorganicidade anterior à forma orgânica. Essa é uma dissolução através da morte – mesmo que o que se deseja não seja bem a morte, mas antes a *inorganicidade*, isto é, o *caos*. Mas há uma dissolução de outro tipo, uma dissolução que pode ser alcançada através da vida, e é aí que entra Espinosa.

No último texto de *Crítica e clínica*, “Espinosa e as três *Éticas*”, Deleuze descreve os três gêneros de conhecimento em Espinosa, que aqui resumiremos: 1) o primeiro gênero é o da “experiência vaga”, da “opinião” ou “imaginação”; 2) o segundo gênero é o das “noções comuns”, quando se sai da opinião para a razão e se alcança “ideias adequadas”; 3) e o terceiro gênero, estranhíssimo e de grande dificuldade, Espinosa chamará de “ciência intuitiva” (ver ESPINOSA, 2015, p. 201). Esse terceiro gênero é causa de muita confusão e debate, mas Deleuze vai dizer que “[é] o terceiro estado da luz [...] a luz em si mesma e por si mesma” (DELEUZE, 2013, p. 188).

A dissolução alcançada não através da destruição e da morte, mas antes através da criação e da vida, é algo que o terceiro gênero de conhecimento em Espinosa, segundo a leitura de Deleuze, nos permite. Como disse Deleuze em seu curso sobre Espinosa em 1980: “el tercer género de conocimiento existe cuando ser conciente de si mesmo, ser conciente de Dios [que para Espinosa é o mesmo que Natureza, já que a sua ontologia é panteísta] y ser conciente del mundo, no hacen más que uno” (DELEUZE, 2008, p. 498). Na leitura deleuzeana, o terceiro gênero parece ser como um estado de criação artística.



Seria possível pensar a escritura literária dos três textos aqui analisados enquanto “morte voluntária”, isto é, a literatura enquanto modo de, como diz um verso da poeta e pesquisadora Julia Klien, “tatear as texturas do caos” (KLIEN, 2017, p. 11).

## Captar os sinais, entregar-se ao monstro

Como sabemos, *A paixão segundo G.H.* se inicia com uma sequência de seis traços horizontais, e então G.H., a narradora, diz: “ – – – – – estou procurando, estou procurando” (Clarice Lispector, 2009, p. 9). Como se estivesse sintonizando um aparelho eletrônico, como se estivesse apurando as antenas, tentando captar melhor a eletricidade. Ela precisa contar o que lhe aconteceu, precisa narrar a experiência pela qual passou, a experiência de ter perdido por algumas horas a sua forma humana: “Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha *montagem humana*. Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida.” (2009, p. 11 – grifo nosso). O desarranjo da forma anterior, mesmo que por algumas horas, é uma terrível experiência de dissolução. Mas como narrar uma experiência de dissolução se as palavras dissolvidas não comunicam nada?

“Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande *dissolução*? E que minha luta contra essa *desintegração* está sendo esta: a de tentar agora dar-lhe uma *forma*? Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma *carne infinita é a visão dos loucos*, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. A vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida” (2009, p. 12 – grifo nosso).

Tentar dar-lhe uma forma, contornar o caos, é o único jeito de narrar a experiência-limite que havia sofrido. Para contar a história de sua dissolução, G.H. precisa *re-criar* o que lhe aconteceu, uma vez que *o que* lhe aconteceu é intransmissível.

“Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço *traduzir sinais de telégrafo* – traduzir o desconhecido para uma língua que eu desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem” (2009, p. 19 – grifo nosso).

Criar é “correr o grande risco de se ter a realidade”, é captar os sinais, os sinais de telégrafo, estar atenta aos sons: “Os sinais de telégrafo. O mundo eriçado de antenas, e eu captando o sinal. Só poderei fazer a transcrição fonética” (2009, p. 20). Para captar o sinal é preciso *escutar*, e a “realidade é um som”, como diz Anne Carson. “Reality is a sound, you have to tune in to it not just keep yelling” (Anne Carson, 1998, p. 60). A realidade como uma vibração sonora. O que se escuta quando se para de gritar com a realidade? É quando se torna capaz de se sintonizar que G.H. finalmente escuta: “só agora sei de como sempre estive recebendo o sinal mudo” (2009, p. 34).

O “sinal mudo” que estava recebendo, assim como a necessidade de tradução do desconhecido para uma língua que a própria G.H. desconhecia, lembra a eleição a que são submetidos os “escolhidos” no gnosticismo. E essa eleição, é claro, muitas vezes é seguida por um penoso processo de iniciação.

O encontro com a barata no quarto de empregada, o encontro que promove rasgos no que parecia ser uma forma consolidada, funciona também como um rito de passagem, porque “diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos” (2009, p. 68). É esse encontro e essa descoberta, seguidos por uma força demoníaca, “eu estava sendo levada pelo demoníaco” (2009, p. 99), que fazem G.H. seguir o seu trajeto dissolutório. Como vai dizer Alexandre Nodari, citando Marcos de Almeida Matos, “o encontro com a barata é uma catástrofe natural que conduz G.H. ao violento e perigoso campo da ‘contra-ontologia’” (Nodari, 2015a, p. 142), e isso aconteceria porque, arriscaríamos dizer, em seu vetor de dissolução leva à indefinição contínua e à consequente promiscuidade ontológica.

É neste texto que Nodari, aliás, a partir do “hetairismo ontológico” de que falava Bachofen, e apoiado nas obras de Clarice Lispector, sobretudo em *Água Viva* (1978) e *A paixão segundo G.H.*, desenvolve o conceito de “obliquação”, que também pode ser lido como uma operação contra-ontológica, uma vez que “[a] obliquação”, que é característica da forma narrativa e do conteúdo de Clarice, “leva a uma indeterminação do Ser, uma impossibilidade de nomeá-lo, de controlar e dirigir, pela forma, a natureza, criadora incessante de diferenças”

(2015a, p. 153).<sup>31</sup> Como Nodari disse mais tarde no debate “Literatura e perspectivismo”: “Por meio da obliquação [a ficção] nos faz especular sobre a imagem da espécie. Sobre o que é o humano, o que é um ponto de vista, o que é o sujeito, o que é o mundo”.<sup>32</sup>

Conforme nos diz o próprio Nodari, “[a] obliquidade não é apenas um conteúdo das narrativas clariceanas, mas também a *forma de sua linguagem*” (2015a, p. 150 – grifo nosso). Dessa maneira, seria

“[...] justamente através da profusão de pronomes oblíquos e de sua aproximação e contraposição com os pronomes retos que Clarice *experimenta* uma diferença intersticial no ser: o sujeito, sendo também objeto (mesmo no sentido semântico), se obliqua – e reciprocamente o objeto passa a ser também sujeito” (2015a, pp. 150-151 – grifado no original).

Partindo do encontro de G.H. com a barata, Nodari pôde traçar um paralelo com o Kafka de *A metamorfose*. Na leitura de Nodari, a barata, que à época do texto de Clarice “se dizia [ser] [capaz] de resistir à radiação de uma bomba atômica”, em *G.H.* indicaria que a travessia da narradora “não será (só) por um *passado atual*, mas também por um *futuro (apocalíptico) que acontece agora*” (Nodari, 2015, p. 142 – grifado no original). Vivendo antes e sobrevivendo após a vida humana na terra, “a barata parece dar acesso ao tempo *da formação e do fim do mundo*, um *mundo não-datado*” (2015, p. 142 – grifado no original).

Na leitura de Nodari acerca de *A paixão segundo G.H.* a aparição do inseto nos remete inevitavelmente a Kafka. Apoiado na leitura que Benjamin faz do hetairismo bachofeniano e o lamaçal ontológico em que se encontrariam os personagens de Kafka, Nodari aponta como no autor tcheco essa promiscuidade existencial chegaria ao paroxismo:

“a criatura kafkiana não desconhece apenas fronteiras familiares, como também as de espécie, e mesmo as ontológicas – vide o macaco de ‘Um relatório para a academia’ ou Odradek, este ser tão incerto quanto seu domicílio, isto é, seu *lugar*, e que gera as ‘Preocupações de um pai de família’, e mesmo o fato do inseto não ser nomeado n’*A metamorfose*” (2015, p. 143).

<sup>31</sup> No artigo “A literatura como antropologia especulativa” (2015b), Nodari também mobiliza o conceito de obliquação, aproximando-o da “antropologia especulativa”.

<sup>32</sup> Essa fala de Nodari aparece aos 17 minutos do debate. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DMLrna2PZTQ&t=265s>

Kafka, aliás, a quem Deleuze e Guattari dedicaram um livro inteiro, *Kafka: por uma literatura menor* (2014), também faz parte, em nossa opinião, dos escritores e escritores que travaram contato com aquilo que não tem nome, tendo a obra atravessada por forças estranhas. A respeito do escritor tcheco, a dupla francesa sublinhou a criação sintática que ele impôs à língua alemã, a enunciação coletiva de um povo porvir e o fato de que tudo em uma literatura menor, como em Kafka, seria político (cf. 2014, p. 36-37). Também nos parece importante o destaque que Deleuze e Guattari dão a ausência de sujeito na literatura de Kafka, gesto que nos parece próximo a maior parte das narrativas abordadas neste capítulo. “Não há sujeito”, nos dizem Deleuze e Guattari,

“há apenas agenciamentos coletivos de enunciação – e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que eles não estão dados fora dela, e em que eles existem somente como potências diabólicas porvir ou como forças revolucionárias a construir” (2014, p. 38 – grifado no original).

E numa das melhores aproximações ao fazer literário que nos interessou analisar nesta tese, Deleuze e Guattari nos dizem: “Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz a sua toca [...], achar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (2014, p. 39).

De volta à G.H., Nodari menciona a antropofagia oswaldiana como uma “leitura ontologicamente forte do hetairismo”, e sublinha que “‘vestígios erráticos’ desse matriarcado ontológico primevo no Ocidente” teriam sido investigados pelo antropólogo alemão Hans Peter Duerr, destacando “as feiticeiras, o sabá, o culto às grutas, etc.” (Nodari, 2015, p. 143). É aí que Nodari aproxima as personagens de Clarice às de Kafka: “De certa forma, as personagens de Clarice, como as de Kafka, parecem sempre seguir tais vestígios e afundar no estágio hetaírico, em especial G.H. [...]” (2015, p. 143), e passa a descrever então a descida de G.H. à ausência de forma a partir de sua entrada na gruta. Seria sua entrada na gruta, aliás, que faria G.H. “[...] se tornar uma ‘recém-iniciada’ nesse saber matriarcal da ‘orgia do sabath’, que a faz vivenciar ‘a tessitura de que as coisas são feitas’ [...]” (2015, p. 143 – grifado no original).

Nodari sublinha, ainda, que o mundo adentrado por G.H. não é extraterreno, recebendo antes o nome de “deserto” – e não deixa de ser curioso que Deleuze e

Guattari, ao falar da literatura menor, tenham falado justamente da procura pelo seu próprio deserto. Antes que paradoxal, afinal a narrativa de G.H. é úmida, o “deserto” a que ela se refere seria outro: “O deserto, no romance, é antes de tudo o espaço da *deserção* [...]”, nos diz Nodari (2015, p. 144). Embora Nodari desenvolva isso em relação às “espacialidades opostas ao urbanismo civilizacional” num movimento muito interessante, aqui nos basta ressoar essa deserção: deserção do que se era, deserção da forma-humana, deserção da espécie, deserção, por fim, da ontologia anteriormente atribuída, num gesto que parece reencontrar o proliferante, metamórfico, insaciável e incessante processo de ontogênese – isto é, de novo, “a tessitura de que as coisas são feitas”, a deriva.

Essa deserção entendemos também como a própria experiência de dissolução, e tal experiência é sempre assustadora. Mas há dissoluções de todo tipo, dissoluções forçadas e dissoluções necessárias para que aquele que se dissolve possa fugir. Às vezes a dissolução forçada também permite a fuga. Noutras vezes a dissolução criativa acaba encontrando um beco sem saída. E há também as dissoluções por encontro, os encontros que nos forçam a perder a nossa “estrutura humana” – como o encontro de G.H. com a barata.

G.H., no entanto, parece ser capaz de voltar. Ela perde sua estrutura humana para experimentar a dissolução, mas precisa criar uma forma tanto para si quanto para a sua narrativa. G.H. não vive na dissolução, já que viver na dissolução seria ser o mundo – o que ela alcança por algumas horas. Mas depois é preciso voltar, conquistar para si um contorno. G.H. é guiada por uma força demoníaca para experimentar a monstruosidade, “vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa” (2009, p. 15), mas ela não é um monstro.

## O monstro

Há uma grande diferença entre o “desumanizado” e o “monstruoso”. O “desumanizado”, como o próprio prefixo sugere, é um lugar de impotência e desexistência. Desumanizar é o primeiro passo para apagar alguém da existência. O

monstruoso, ao contrário, não seria o lugar de uma impotência ontológica, mas antes de um *excesso*, e é esse excesso que aterroriza. O monstruoso é o desvio inimaginável que aterroriza o “humano”. Se os desumanizados podem ser geridos e controlados, talvez o monstruoso não possa. O monstruoso pode até ser morto, mas mesmo depois de morto parece assombrar as cabeças bem pensantes. Porque o monstruoso não assusta apenas por carnificar o impossível, mas antes porque nesse mesmo gesto ele põe em xeque toda e qualquer estabilidade possível.

É com e através do monstro que se vai além da fuga.

Para se entregar ao monstro é sem dúvida necessário primeiro devir, é preciso se aliar com algo ou alguém, ser pactário em um acordo com sangue ou beber uma poção mágica, mas depois que se começa a monstificação não há mais volta. Nenhum retorno possível. Mesmo o Lobisomem transformado em “humano” de dia carrega em seu sangue o sangue do lobo.

Todo devir precisa fazer uma aliança demoníaca, mas a monstrosidade é alcançada por aqueles que se entregam ao monstruoso e dobram uma esquina sem retorno.

Toda monstrosidade causa desejo e repulsa, o sabemos, porque ela atrai o “homem”, e o “homem” sendo aquele que teve a sua humanidade laboriosamente consolidada através de técnicas as mais variadas, do Direito à universalização da escola, “como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano”, e ao mesmo tempo lhe causa o “pânico de se tornar outro” (José Gil, 2006, p. 125). A monstrosidade é sedutora como uma teia de aranha.

Em seu livro *Monstros* (2006), José Gil nos fala do monstro como um “atrator” da imaginação humana, e isso ocorreria porque o monstruoso seria a personificação do indecível entre o humano e o não-humano: “o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no *corpo normal*, contém o *germe de sua inumanidade*” (2006, p. 125 – grifo nosso).

Sempre o mesmo potencial inumano contido na “humanidade”, potencial esse que ameaça arrastar o “corpo normal” em seu trajeto assustador. Mas esse

pensamento comum acerca do “homem”, todavia, parte do *ponto de vista* de uma “humanidade consolidada”, que vê em seu potencial molecular (e até mesmo genético) o inimigo que “permanece escondido mas pronto a manifestar-se” (2006, pp. 125-126). É um pensamento largamente antropocêntrico. À “humanidade do homem” ainda estaria reservada certa exceção ontológica, que a distanciaria de todo o resto. E trata-se mesmo de restos: a sujeira que nos escorre e abala nossa “humanidade”. Pensar precisa ser uma tarefa ainda mais perigosa do que isso. Talvez não seja a “humanidade” aquela que contém os germes do inumano, mas justo o contrário. Aquilo a que se convencionou a chamar normativamente “a humanidade” talvez apenas *envelope* uma energia potencial que insiste em escorrer por entre as frestas de tal delimitação.

Como dissemos na dissertação, com mais assertividade do que diríamos agora:

“[Talvez seja] a inumanidade quem contém a ‘humanidade’ como *freada* provisória e precária. Dessa forma, mesmo o termo ‘inumano’ seria mal-empregado, posto que visto enquanto negação (em seu prefixo *in-*) à ‘humanidade’ (estabilidade). [Talvez] a busca por estabilidade (a ‘forma-homem’) é [que seja] *negativa* (negentrópica) ao fluxo contínuo de energia. A ‘forma-homem’ [como] apenas um momento, um instante, uma fração do fluxo. É essa ‘negatividade’ que *recorta* o caos e que faz com que todas as formas que aparentam ser diferentes desse *recorte* (as infinitas inumanidades – ou antes o *infinito*, isto é, a inumanidade) pareçam *aquilo que a ‘forma-homem’ não é* (seja por excederem ou não alcançarem a média).

Mas não se trata de oposição (há oposição apenas do ponto de vista da ‘forma-homem’), e sim de *diminuição* (frenagem) de velocidade. Do ponto de vista do fluxo de energia, a ‘forma-homem’ é apenas uma lentidão entediada e excruciante – mas é também fluxo de energia, ainda que desacelerado” (Fonseca, 2018, p. 55 – grifado no original).

Mas José Gil é preciso quando diz que há “qualquer coisa em nós [que] nos ameaça de dissolução e caos” (2006, p. 125), porque a verdade é que talvez sejamos caos coagulado. O que se pretende evitar ao evitar a monstrosidade talvez seja o mesmo que se pretendia evitar ao proibir o incesto: o próprio caos. Deleuze & Guattari já nos mostraram isso n’*O Anti-Édipo*:

“o que se deseja não é a mãe ou o pai, as pessoas com seus nomes, mas o *fluxo germinativo*. O que se deseja, arriscaríamos, não é o contato com a carne do pai ou da mãe, mas a abertura ao caos – e é essa abertura que Édipo precisa interditar, tendo em vista que ‘o incesto tal como é proibido (forma das pessoas tornadas discerníveis) serve para recalcar o incesto tal como é desejado (o fundo da terra

intensa)’ (Deleuze e Guattari, 2011, p. 216 – grifo nosso). O que se deseja é o ‘fluxo germinal intensivo’, e ‘é sobre ele que incide o recalçamento’, de modo que a figura edipiana é ‘a imagem falsificada’, deslocada, extensiva, ‘suscitada pelo recalçamento’ (idem). Édipo não precede nada, mas antes é um efeito do recalçamento” (Fonseca, 2018, p. 60 – grifado no original).

O mesmo pode se dizer do monstro, ainda mais quando o incesto é considerado uma prática monstruosa: o que se pretende evitar ao evitar a monstruosidade seria o próprio caos. Não apenas a dissolução das formas normativas, mas o contato mesmo com o fluxo intensivo. O monstro evitado, perseguido, assassinado, seria o espantalho do que a “humanidade consolidada” mais teme de verdade: a dissolução, o contato com o fluxo contínuo de energia, a mudança de forma. Talvez seja também por isso que o monstro é tão sedutor: porque ele é um rasgão que dá a ver o fluxo por trás das formas. Por isso José Gil diz que “a monstruosidade é um diagrama vivo do caos, e o caos é um desencadeador de forças” (2006, p. 127). O que se percebe nos olhos do monstro talvez sejam justamente essas forças.

Para José Gil sempre falta algo ao monstro, tendo em vista que, paradoxalmente, ele é marcado pelo excesso: “falta um corpo àquela dupla cabeça, ou outra cabeça àquele duplo tronco” (2004, p. 127). Acontece que o monstro de José Gil é visto sob a perspectiva do “homem”, o que quer que ele seja, e só uma perspectiva humana pode enxergar falta onde há diferença. Ao monstro não falta nada.

Mas concordamos com José Gil quando ele fala da *irreversibilidade* do corpo teratológico. O corpo monstruoso sempre parece ter ido *longe demais*, para além de qualquer ponto possível de retorno. Segundo José Gil, é essa irreversibilidade que nos causaria vertigem (Cf. 2006, p. 127), porque “aquilo ali, que não devia estar ali, está lá para sempre” (ibid.).

O fato da monstruosidade não poder ser revertida não quer dizer que ela não possa ainda ser *modificada*. Para o monstro não há retorno, mas um horizonte prenhe de outras monstificações possíveis.



Segundo José Gil, ainda, o “corpo normal” assim o é porque “não está sozinho: com ele vive o seu duplo [...], um ‘simulacro’” (2006, p. 130). Jamais vimos um só “corpo normal”, mas para facilitar essa argumentação, seguiremos com ele mais um pouco. Seria esse duplo, portanto, esse simulacro que carregamos conosco, nosso *virtual*, quem nos assegura “a constância e a multiperspectivação da percepção”, já que é o “duplo latente que sou eu – dentro e fora de mim” (2006, p. 131). O que o corpo monstruoso roubaria daquele que é considerado normal é justamente o seu duplo, uma vez que todo duplo é um corpo outro. “Daí a vertigem que me provoca”, diz José Gil (2006, p. 131), porque ele coagula à minha frente o virtual impensado, dando a ver “o *duplo latente, virtual* que não deve estar à vista” (ibid. – grifo original).

O encontro com o monstro “abr[e] os diques que retinham o tempo, e a irreversibilidade jorr[a], num ímpeto caótico: o que ele anuncia é catástrofe e morte” (ibid.). Tal catástrofe é a das formas consolidadas, tal morte é a de qualquer resquício imaginado de humanidade.

O encontro com o monstruoso é também a morte do virtual, “o monstro já não me ‘reflete’, rouba-me o duplo incarnando-o” (2006, p. 131). Mas essa morte é na verdade a criação de um virtual outro. O monstruoso esgota ou mesmo excede o duplo (virtual), erigindo para si uma nova virtualidade. E é por isso que a monstruosidade é irreversível.

Irreversível, mas aberta a outras monstificações possíveis.

## Um livro de monstro

*Autobiography of Red: A Novel in Verse* (1998), da poeta, ensaísta, tradutora e professora de letras clássicas Anne Carson, é um tipo raro de monstruoso livro sobre um monstro. Subtitulado como “uma novela em versos”, e dividido em sete partes, o livro é também um retorno ao mito grego de Gerião.

Na *Teogonia* de Hesíodo, com tradução e estudo de JAA Torrano, Gerião ou Gerioneu é descrito como um monstro de três cabeças da “linhagem do Mar” gerado por Aurigládio, que por sua vez seria descendente do monstro ctônico

Medusa (Cf. 2015, p. 117). Noutras versões, Aurigládio é o gigante Crisaor, filho de Poseidon e da Medusa. Na *Teogonia*, Gerioneu, que pastoreava o gado na ilha de Eritéia (na tradução de Torrano), é morto por Héracles. Como nos diz Helena Martins, Gerião é um “personagem que nos chega mais conhecido como coadjuvante de Héracles em seu décimo trabalho” (2018, p. 706), e é sempre descrito como um monstro, ainda que seu corpo varie de acordo com a fonte: “Monstro gigante que tem, a depender da fonte, três corpos, seis braços e seis asas, ele é o dono do cobiçado gado vermelho que cabe a Héracles capturar em sua expedição à ilha da Eritia” (2018, p. 706).

O que faz do retorno de Anne Carson ao mito de Gerião algo inquietante, já de largada, é a versão do mito que ela escolhe trazer à tona e perturbar, isto é, como sublinha Helena Martins, a versão “do poeta grego Estesícoro de Hímera (c. 640-556 a.C.), que, segundo indica o que sobreviveu de sua *Gerioneida*, teria recontado o mito do ponto de vista do monstro” (2018, p. 707 – grifo nosso). Dessa forma, as sete partes do livro de Anne Carson se dividiriam da seguinte maneira: primeiro, um breve comentário sobre a vida e a obra do poeta grego Estesícoro; depois, fragmentos atribuídos a Estesícoro que narram o roubo do gado de Gerião por Héracles, em um de seus trabalhos, e então três apêndices ainda relacionados ao poeta. A sexta e mais longa parte é intitulada *Autobiography of Red*, e narra em versos fragmentos da infância, adolescência e juventude de Gerião nos dias de hoje, seu relacionamento entrecortado com Héracles e sua preocupação em saber do que é feito o tempo.

Helena Martins ressalta o caráter monstruoso do livro, que fica explícito em sua divisão e gêneros atravessados: “o livro parece compor-se de uma sequência de escritos de gêneros distintos: um ensaio filológico-crítico e uma tradução precederiam um escrito literário autoral” (2018, p. 707), de modo que “o estranho livro de Carson se comporta talvez como um monstro: três (ou mais) corpos agitando-se em separado, mas movendo-se juntos, arrastando um ao outro em direções imprevisíveis, democraticamente plantados num mesmo quadril” (2018, p. 707).

Martins aponta também para a estranheza do título, insólito, ainda mais inquietante em sua tradução para o português, “Autobiografia do Vermelho”,

gerando surpresa por sua “atribuição da autobiografia a um domínio extra-humano, a estranha noção de que uma cor possa ter uma autobiografia” (2018, p. 707-708). Dizemos que é ainda mais inquietante em tradução para o português porque, como diz também Martins, “Red” é um apelido comum em língua inglesa. De qualquer maneira, o título “perturba e atrai também, é claro, pelo protagonista que ali se nomeia para essa autobiografia que é romance em verso: ‘Red’” (Martins, 2018, p. 707).

Ainda na primeira parte do livro, “Red meat: what difference did Stesichoros make?”, Anne Carson fala da linguagem utilizada por Estesícoro. “O que é um adjetivo?”, ela se pergunta. “Os substantivos nomeiam o mundo. Verbos ativam os nomes. Adjetivos vêm de algum outro lugar [...] Eles são o ferrolho do ser” (1998, p. 4 – tradução nossa). Se os adjetivos são o ferrolho do ser, o que a escrita de Estesícoro faz com o seu uso dos adjetivos, segundo Anne Carson, seria desferrolhar o ser: “Estesícoro libertou o ser. Todas as substâncias do mundo saíram flutuando” (1998, p. 5).

(Aqui seria oportuno lembrar novamente o conceito de “obliquação” que Alexandre Nodari vem construindo. Se Anne Carson vê o uso de adjetivos em Estesícoro como uma “libertação do ser”, em Clarice, através de Nodari, podemos apontar uma promiscuidade ontológico a partir de seus usos pronominais.)

Essa liberação do ser de que fala Anne Carson já seria monstruosa o suficiente, não fosse o fato de, como já dito, ao narrar a batalha entre Héracles e o gigante Gerião, Estesícoro não utilizar o ponto de vista do herói, mas sim o do monstro: “Se Estesícoro tivesse sido um poeta mais convencional ele poderia ter tomado o ponto de vista de Héracles e construído um emocionante relato da vitória da cultura sobre a monstruosidade” (1998, p. 6), mas não é isso que ele faz.

Na parte mais longa do livro, a parte seis, Gerião é um menino vermelho e com asas. Essa parte, intitulada “Autobiography of Red”, nos parece ainda mais estranha que as demais, porque em nenhum momento o menino-monstro parece ser visto como uma aberração pelas pessoas. Nem pela sua família, nem pelas pessoas que ele vai encontrando em sua jornada. Ele é vermelho e tem asas, mas

ninguém parece ser importar. Haveria certa naturalização do monstro? Naturalização no sentido de que não parece haver espanto com as suas características físicas, nem tampouco perseguição a elas. Talvez.

Há um discurso sobre o monstro e há o discurso que é ele mesmo monstruoso. Nos parece que a forma como Anne Carson escreve esse livro pode ser considerada monstruosa. Em *G.H.* a relação não é bem com o monstro, o sabemos, mas antes com uma força demoníaca que a atravessa no encontro com a barata, e que ela segue, deixando para trás a sua “montagem humana”. *G.H.* segue essa força demoníaca e depois volta. Como se houvesse uma pessoa A que retorna da dissolução como uma pessoa A’, digamos. No caso de Gerião, é como se Anne Carson já partisse da própria ambiguidade dos signos, como se já estivesse falando a partir das palavras desferrolhadas. Em Anne Carson não há uma transformação, não se segue a linha demoníaca porque o personagem já carnifica a diferença ele mesmo, ainda que isso pareça causar espanto apenas ao leitor. *G.H.* não é um monstro. *G.H.* narra a sua dissolução mas não o faz com *palavras dissolvidas*, ainda que talvez oblíquas. Ela precisa recriar o que lhe aconteceu porque ela não é capaz de comunicar como foi a experiência, porque foi uma experiência de perda da forma. Em Anne Carson talvez a linguagem também não esteja dissolvida (mas qual linguagem é dissolvida? a de Joyce em *Finnegans wake*? Virginia Woolf? Hilda Hilst?), mas a escrita de Carson é ela mesma poliédrica. Enquanto *G.H.* conta o antes e o depois da dissolução, é como se Gerião já estivesse em outro lugar.

Anne Carson persegue uma monstrosidade já na linguagem, que é o seu material de trabalho. Como a caixa de carne citada ainda no começo do livro, na primeira parte, ao falar dos fragmentos de Estesícoro: “leia como se Estesícoro tivesse composto um poema narrativo substancial, e em seguida o tivesse rasgado em pedaços e enterrado as partes em uma caixa com algumas letras de música e notas de aula e pedaços de carne [...] E é claro que você pode continuar sacudindo a caixa” (Carson, 1998, p. 6-7 – tradução nossa). Nos parece que o mesmo pode ser dito do livro de Anne Carson, e é difícil não lembrar da citação já feita aqui de um trecho de *G.H.*: “a visão de uma *carne infinita* é a *visão dos loucos*, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não

será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada” (Lispector, 2019, p. 12 – grifo nosso)

Um texto que foi chacoalhado, colocado debaixo da terra com os pedaços de carne. O monstro da Anne Carson é construído na linguagem, pela formação das frases, pelas palavras escolhidas. E se essa linguagem, assim como Gerião, não é notada como monstruosa à distância, é porque existe também algo nela (e nele) que aparenta estar dentro da norma, um monstro que foge pelas beiradas, uma monstruosidade que acontece pelas beiradas, que escorre. Há também violência na invisibilidade, o sabemos. Gerião não é perseguido mas também não parece ser notado em sua singularidade. Talvez essa monstruosidade não se faça visível porque as pessoas a temem e não querem enxergá-la, ou talvez simplesmente porque o menino insiste em tentar esconder as suas asas. Mas como se esconde a cor vermelha?

Quando os meninos vão para o Peru, já no final do livro, há o momento em que Ancash, o namorado de Héracles, finalmente descobre as asas de Gerião. Ao descobrir o segredo de Gerião, Ancash lhe conta a respeito de um vilarejo em Huaraz, um vilarejo chamado Jucu, cujo povo cultua o vulcão e atira dentro dele algumas pessoas, mas não como sacrifício. Eles procuram por pessoas capazes de serem jogadas dentro do vulcão e de retornarem para contar aquilo que viram. E só é possível voltar quando se tem asas.

É a pedido de Ancash que Gerião resolve voar sobre o vulcão, e é depois desse voo, quando os três estão juntos de braço colado encarando o vulcão, que ele percebe finalmente. “Somos seres incríveis, Gerião está pensando. Somos vizinhos do fogo” (1998, p. 146 – tradução nossa).

### 3.9 Cosmopoética, ou uma escuta das vozes não-humanas

Em *Cosmopoéticas do refúgio* (2020), Dénètem Touam Bona nos diz que a cosmopoética é “a forma primeira da ecologia: uma ecologia dos sentidos e da imagine-ação pela qual pajés, *ngangas*, mães de santo, bruxas neopagãs e outros mestres do invisível estabelecem um diálogo obscuro, tecido de metáforas, com o conjunto de tudo que vibra” (2020, p. 11). Fugindo da fulanização que transforma conceitos em inócuas estratégias publicitárias, Touam Bona insiste que “cosmopoética” é um termo entre outros, capaz de dar a ver “uma outra relação com o mundo que privilegie a *escuta* – o sentido das ressonâncias e das correspondências – mais do que a visão” (2020, p. 11 – grifo nosso).

O conceito de cosmopoética desenvolvido por Touam Bona pode servir como liame para os diversos autores e textos citados neste capítulo. O “diálogo obscuro” travado com o “conjunto de tudo que vibra” é perceptível não apenas nas relações entre a literatura e os deuses, como descreve Calasso, mas também nas influências gnósticas que Willer analisa em vários escritores. Essa escuta atenta aos sinais emitidos de longe é marcante não apenas nos textos brasileiros que tratam da dissolução e da mudança de forma, que podem ser lidos sob os conceitos de “infratura”, de Fred Coelho, e de “obliquação”, de Alexandre Nodari, como também no horror sobrenatural de H.P. Lovecraft ou no erotismo de Georges Bataille, dentre outros. Mesmo o materialismo alienígena do conceito de escritura em Bellatin se encontra em paragens distantes de uma relação não-sobrenatural com a literatura.

Uma bela passagem do livro de Touam Bona explicita o que significaria dar ouvidos aquilo que não costuma ser escutado:

“Por levar em conta a infinita pluralidade dos pontos de vista não humanos, a cosmopoética nos imerge num pluriverso ondulante. Nas cosmologias ameríndias, aborígenes ou bantus, o sonho não se opõe à realidade; antes constitui sua dimensão mais profunda: os contornos e categorias se esvanecem para dar lugar ao curso das metamorfoses. Os sonhos, sejam diurnos ou noturnos, devaneios íntimos ou mitologias coletivas, oferecem a possibilidade de experimentar o ‘ponto de vida’ [expressão de Emanuele Coccia] de um pássaro, uma árvore ou um rio, e nos despertam assim para o que está ao mesmo tempo além e dentro de nós. É primeiro pelos sonhos que percebemos que só podemos viver em relação com outras inteligências terrestres” (2020, pp. 12 – 13).

É difícil falar em escuta na literatura sem mencionar o importante texto de Marília Librandi-Rocha, “Escritas de ouvido na literatura brasileira” (2014), mas a escuta a que nos referimos aqui é de outra intensidade. O “pulsar de uma escrita auditiva” que Librandi propõe em autores centrais da literatura brasileira diz respeito a uma “qualidade distintiva [...]: seu ouvido aguçado, ou em outras palavras, a proximidade de sua escrita com a captação de timbres e de nuances, acentuados no interior de uma cultura em que a oralidade e a musicalidade predominam” (Librandi-Rocha, 2014, p. 132). Librandi define o que entende por “escritas de ouvido” em pelo menos três eixos:

“um impulso musical não mimético que realça a qualidade dominante da escrita literária; um multilinguismo sonoro que produz a literatura como uma língua franca cosmopolita; e um espaço de escuta que se situa além das dicotomias letrado/não letrado; literatura/culturas orais; fala/escrita” (2014, p. 133).

Diferente do importante modelo teórico proposto por Librandi, a captação de sinais a que nos referimos aqui é de outra ordem. Se dá conta também de um multilinguismo, este não seria restrito apenas às vozes humanas, mas estaria aberto também às diversas vozes que habitam o “pluriverso ondulante” de que fala Touam Bona. Não surpreende, no entanto, que alguns autores citados por Librandi sejam conhecidos também por certa abertura às “outras inteligências terrestres” e cósmicas. Dentre eles estariam situados pelo menos João Guimarães Rosa, de quem Ana Carolina Cernicchiaro fez uma leitura aproximando o clássico “Meu tio o Iauaretê” do perspectivismo ameríndio (2014); Hilda Hilst, cuja obra já mencionamos aqui, e cujos experimentos com a audição de “vozes do além” são conhecidos; Clarice Lispector, é claro; e Paulo Leminski, sobretudo em *Catatau* (1989), seu livro mais assombroso.

Em todos esses escritores a audição de sinais distantes e muitas vezes de difícil compreensão deixa marcas profundas na escrita, que é a um só tempo voz de monstro e monstificação da voz. Em “Meu tio o Iauaretê”, isso se daria pela vizinhança humano|jaguar, evidenciada pela constante jaguarização da fala do ex-onceiro. Em Hilda, os exemplos seriam variados, mas aqui poderíamos destacar a abertura de *Fluxo-floema* (2003). Em Clarice, talvez o exemplo mais potente esteja mesmo em *A paixão segundo G.H.*. Já em Leminski, *Catatau* se assemelha mais a uma espécie de texto-mutante caído da jaqueira.

Composto por signos autodevoráveis, como frutos podres em contínuo desdobramento e redobra, *Catatau* demorou nove anos para ser feito. Leminski teve a ideia enquanto dava uma aula sobre as Invasões Holandesas para uma turma de pré-vestibular em 1966 (1989, p. 207). Tinha 22 anos e pensou: "e se" (fórmula alquímica básica para o começo de qualquer conhecimento), "e se, enfim, Descartes tivesse vindo para o Brasil com Maurício de Nassau ao invés de morrer de pneumonia na Suécia?". O livro se dá, então, com a fermentação do cogito cartesiano no calor de nosso caldeirão.

Narrado em primeira pessoa por um Cartesius emacalhado e umedecido pela fartura proliferante de que é testemunha, o livro é uma ego-trip, como diz o próprio Leminski, "um caso textual de 'possessão diabólica'" (1989, p. 211). No prefácio complicativo à obra, Leminski nos diz que "O *Catatau* é a história de uma espera. O personagem (Cartésio) espera um explicador (Artiscewski). Espera redundância. O leitor espera uma explicação" (1989, p. 210). Ambos, personagem e leitor, esperam redundância, mas são surpreendidos sempre com informações novas:

"Cresce de salto o sol na árvore vhebehasu, que pode ser enviroçu, embiraçu, imbiroçu, aberaçu, aberracu, inversu, inveracu, inverossy, conforme as incertezas da fala destas plagas onde podres as palavras perdem sons, caindo em pedaços pelas bocas dos bugres, fala que fermenta" (1989, p. 15).

Já no começo do livro, "posseço" pela "erva de negros" que Articzewski (nome que fermenta e, por isso, muda constantemente de grafia) havia lhe ministrado, Cartésius é apenas mais um componente nessa enorme composteira, tendo corpo, pensamento e palavra em vetor putrefativo, isto é, nutritivo. Aberração, inverso, inversão e inverossímil passam a ser as únicas pedras de toque da narrativa. Ainda no mesmo prefácio complicativo, Leminski descreve a espera de Cartésius e do leitor como uma "espera cibernética": "O leitor também tem uma espera. Uma expectativa. O que ele – antes de ler – já sabe da mensagem. Ou *crê* saber" (1989, p. 210). Leminski nos oferece então uma das melhores descrições para o conceito de informação: "informação é expectativa frustrada" (1989, p. 210). Dessa maneira, o *Catatau* é arranjado para "gerar a informação absoluta, de frase para frase, de palavra para palavra: o inesperado é sua norma máxima" (1989, p. 210).



E é frustrando expectativas a cada frase que o texto devora o leitor. Além da perpétua putrefação (e fartura) a que a narrativa tende, o texto ainda é habitado por um monstro, o monstro semiótico que passeia por suas páginas procurando (e provocando) desequilíbrio, desarticulando as sentenças e nos capturando com seu ruído sedutor. O monstro, aliás, é o ruído, “um agente subversivo, uma estática” (1989, p. 212). É ele quem se apossa do texto como numa possessão diabólica: “um texto ‘clássico’ é possuído (posseído) por um monstro ‘de vanguarda’” (1989, p. 211), e é justo essa possessão que causa a perene mutação semiótica: “na palavra ‘catatau’, animal e texto são sinônimos” (1989, p. 212).

Dentre os muitos livros recentes que fazem o esforço de levar em conta “a infinita pluralidade dos pontos de vista não humanos”, como diz Touam Bona se referindo ao conceito de cosmopoética, poderíamos destacar, no Brasil, aqueles que são atravessados por outra concepção cosmológica. Esses seriam os casos, por exemplo, de *A morte e o meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron – que trata, entre outras coisas, do padecimento físico e cosmológico de uma etnia ameríndia fictícia; de *Torto Arado* (2019), de Itamar Vieira Junior – que narra, de maneira polifônica, a história das irmãs Bibiana e Belonísia, e de uma entidade encantada do Jarê, um culto de matriz africana; e de *O som do rugido da onça* (2021), de Micheline Verunschik – que conta a história de duas crianças indígenas raptadas no século XVII pela missão de exploração capitaneada por Spix e Martius, e que tem uma onça como um dos narradores.

O último ensaio contido em *A Literatura e os Deuses* tem parágrafos muito bonitos. Num deles, Calasso descreve o que seria a “cena primordial da literatura, composta por seus elementos irredutíveis” (2004, p. 136). A cena descrita por Calasso está gravada em uma taça ateniense da época da Guerra do Peloponeso. Nela, estão três figuras:

“à esquerda, sentado numa rocha, um jovem que escreve numa tabuinha, um *dýptichon* que parece um laptop. Mais abaixo, uma cabeça cortada encara o rapaz que escreve. À direita, Apolo, em pé: com uma mão segura um galho de loureiro, enquanto estende o braço direito àquele que redige.

O que está acontecendo? De acordo com as representações mais frequentes, Orfeu foi degolado por uma mênade que lhe puxou os cabelos para trás e lhe enterrou uma lâmina no pescoço. Para defender-se, o poeta brandia a lira como uma arma. E cantava, mas a *vis carminum* [força dos cantos] só por algum tempo conseguiu segurar, no ar, as pedras que as outras mênades lhe atiravam. [...] A cabeça de Orfeu foi decepada com uma foice. Jogada num rio, começou a cantar. Cantava e sangrava. Mas estava fresca e saudável. Do rio, passou para o mar. Atravessou um vasto trecho do Egeu e aportou em Lesbos. É possível supor que a pintada na kýlix ateniense tenha sido situada nessa ilha” (2004, p. 136).

A partir dessa cena, Calasso vai nos dizer que:

“A literatura jamais é coisa de um só sujeito. Os atores são, pelo menos, três: a mão que escreve, a voz que fala, o deus que vigia e impõe [...]. Facilmente poderiam ser tomados por três aparições de uma mesma pessoa. Mas não é esse o ponto. O ponto é a divisão em três seres autossuficientes. Poderíamos chamá-los o Eu, o Self e o Divino. Entre esses três seres ocorre um contínuo processo de triangulação. Toda frase, toda forma são variações no interior daquele campo de forças. Daí a ambiguidade da literatura. Porque o ponto de vista desloca-se, incessantemente, entre esses extremos, sem nos avisar. E, às vezes, sem avisar o autor” (2004, p. 136 – 137).

Essa triangulação descrita por Calasso é uma imagem muito potente. Concordamos com o florentino quanto ao fato de a literatura não ser tarefa de um sujeito solitário, mas desconfiamos do excesso masculino desta cena descrita.

Em En-hedu-Ana, voltando ao começo deste capítulo, também há a triangulação, mas esta não é a do jovem escritor absorto, nem da cabeça sem corpo, muito menos do deus vigilante. É antes a triangulação entre o céu e a terra mediada pelo corpo da sacerdotisa. É o encontro entre a força eletromagnética, as mãos da poeta, e a terra macia. O que mudaria na história daquilo que entendemos por literatura se esta fosse considerada a sua cena primordial?

Talvez esteja lá, sob o nome de Tao ou substância, camuflado como caos ou como complexidade, talvez esteja no corpo sem órgãos e na canção infantil que protege a criança do escuro. Como recorte da lava da imanência ou como gesto de dar forma ao informe. Em seus múltiplos efeitos, como uma divindade muito antiga, é capaz de seduzir e enganar, mas também maravilhar, levando a consciência a lugares inauditos. Raiz do erro, mas também da produção de qualquer conhecimento. Zero absoluto de onde vêm todos os nomes da história, a própria história, as identidades, as nações, as guerras e revoluções. Os manifestos artísticos e políticos.

O que não tem nome é a substância de que são feitas todas as ficções, isto é, tudo o que há.

A literatura talvez seja, portanto, a via privilegiada de contato com aquilo que não tem nome. O Imediato. O Vazio. O Caos. O que quer que seja.

## 4 As políticas da ficção

### 4.1 Realismo moderno e democracia

Se a ficção pode ser descrita como aquilo que dá forma e modula algo desconhecido e inominado, parece ser também, pelo mesmo motivo, um dos modos privilegiados de acesso ao real. Ou, antes, de relação entre o “real objetivo” experienciado na vida cotidiana e o que está para além dele. Nesse sentido, a concepção de política levantada por Jacques Rancière e sua relação com a escrita nos parece fundamental.

Para desenvolver as relações entre ficção e política é imprescindível trazer à tona as análises de Rancière acerca do tema, sobretudo o modo como o filósofo francês coloca a “estética” como base da política (Cf. Rancière 2015, p.16). Rancière se apressa em esclarecer, ainda no começo de *A partilha do sensível*, que essa “estética” como base da política não é à maneira de uma “estetização da política”, como criticado por Walter Benjamin (Cf. Rancière 2015, p.16), mas antes como aquilo que determina o que pode ou não ser dito, o que pode ou não ser visto, o que pode ou não ser sentido. Sendo assim, essa “estética” poderia ser explicada, à maneira kantiana, “como o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir” (Rancière 2015, p. 16). Ainda no prefácio de *Políticas da Escrita* (2017 [1995]), Rancière já afirmava que a política “[...] é estética desde o início, na medida em que é um *modo de determinação do sensível* [...]” (2017, p.8 – grifo nosso).

Poderíamos dizer, partindo desses textos, que todo regime político é inseparável de seu “regime metafísico” e de seu “regime estético” correspondentes. Esses três vetores comporiam, assim, o ordenamento social – o que se pode ou não *fazer* (regime político/jurídico), o que é concebível enquanto *realidade* (regime metafísico) e o que é passível ou não de ser *percebido* (regime estético). Os três regimes, é preciso dizer, muitas vezes se confundem entre si, formando juntos um único *frame*. Por isso uma mudança na percepção, como já dizia Herbert Marcuse (Cf. 1977, p. 56), é fundamental para uma mudança

política. Vir a perceber o que antes era imperceptível causa não apenas um abalo no regime político, mas também no regime metafísico correspondente. Dependendo da intensidade do abalo, o fundamento inteiro pode ruir – o que parece ocorrer em raras ocasiões, uma vez que a conjunção desses regimes não se dá de maneira uniforme, mas antes maleável. Sob um mesmo regime político, entendido como “determinação do sensível”, diversos regimes metafísicos/estéticos conflitantes podem coexistir, tanto nas franjas do sistema quanto em seu centro. Nos parece que isso fica mais explícito num país como o Brasil, marcado pela coexistência não-pacífica de diferentes e conflitantes cosmogonias (ameríndias, afro-islâmicas, europeias – tanto antigas, como o cristianismo; quanto mais recentes, como o espiritismo e o neopentecostalismo). Mas, como sabemos, há um regime que parece se sobressair na vida nacional.

O entrelaçamento desses regimes fica explícito em uma das respostas do escritor argentino Ricardo Piglia em *Crítica y ficción*: “Os políticos são os novos filósofos: ditam o que se deve entender por real, o que é o possível, quais são os limites da verdade” (2014, p. 97).

Para o que pretendemos traçar aqui, é preciso olhar mais uma vez com atenção a conhecida palestra de Jacques Rancière, “O efeito de realidade e a política da ficção”, traduzida em português na forma de artigo de título homônimo (Rancière, 2010), que analisa e modula o texto canônico de Roland Barthes de 1968, “O efeito de realidade” (Barthes, 2004). Como se sabe, em “O efeito de realidade”, ao analisar o conto “Um coração simples”, escrito por Gustav Flaubert em 1877, Roland Barthes se detém sobre o barômetro descrito em uma das cenas. Objeto sem utilidade, o barômetro seria aquilo que escapa à *estrutura* da obra.

Segundo Rancière,

“Como método de análise, o estruturalismo precisa provar que o supérfluo, que os trabalhos literários que não obedecem ao princípio estruturalista da economia são, contudo, válidos para a análise estrutural. Ao supérfluo deve ser dado um lugar e um estatuto na estrutura” (Rancière, 2010, p.76).

E o estatuto dado por Barthes ao supérfluo da estrutura, no caso do conto de Flaubert, é o de excesso, a sobra que teria como finalidade dizer “eu sou o real”. O supérfluo dessa estrutura seria aquilo que dá à obra o “efeito de realidade”.

Ainda de acordo com Rancière, Barthes daria dois motivos para o excesso descritivo no realismo moderno. Excesso de descrições como exibição da “virtuosidade” do autor, por um lado, ou então como “efeito de realidade”, por outro. A descrição de um objeto que seria inútil para o desenvolvimento da trama é o que acrescentaria à trama maior “realidade”. Como diz Rancière comentando uma conhecida passagem do texto de Barthes, “[...] o detalhe inútil diz: eu sou o real, o real que é inútil, desprovido de sentido, o real que prova sua realidade por sua própria inutilidade e carência de sentido” (Rancière, 2010, p.78).

A verossimilhança clássica, segundo Rancière, teria se assentado sobre a “concatenação lógica de ações” (Rancière, 2010, p.76). Esse novo tipo de verossimilhança, fundada na descrição de objetos inúteis como “efeito de realidade”, teria efetuado um corte importante. Rancière, no entanto, vai chamar a atenção para a dimensão política envolvida no suposto “excesso descritivo” realista. Sob a lógica clássica da representação, a obra de arte seria como um todo orgânico, uniforme e submetido à uma “cabeça organizadora” (Cf. Rancière, 2010, p.78). Mas o que Rancière argumenta é que o romance realista moderno, ao subverter a lógica clássica da representação, acaba criando uma obra de arte *monstruosa*, e isso aconteceria porque “as partes não estão subordinadas ao todo; os membros não obedecem à cabeça. O novo romance realista é um *monstro*” (Rancière 2010, p.78 – grifo nosso). Essa monstruosidade vista por Rancière tem relação também com o que ele descreve como sendo a irrupção de uma nova cosmologia: “essa *nova cosmologia ficcional* é também uma *nova cosmologia social*” (Rancière, 2010, p.78 – grifo nosso).

Como analisa Rancière,

“Outro crítico daquele tempo observou a significação política dessa maneira de escrever: *isto é democracia*, ele disse, *democracia na literatura ou literatura como democracia*. A ‘insignificância’ dos detalhes equivale à sua perfeita igualdade. Eles são igualmente importantes ou igualmente insignificantes. A razão para isso é que eles se referem a pessoas cujas vidas são insignificantes. Essas pessoas abarrotam todo o espaço, não deixando margem para a seleção de personagens interessantes e para o harmonioso desenvolvimento do enredo. É exatamente o oposto de um romance tradicional, o romance dos tempos monárquicos e aristocráticos, que se beneficiavam do espaço criado por uma clara hierarquia social estratificada” (Rancière, 2010, p.78 – grifo nosso).

Desta análise de Rancière nós podemos extrair e retrabalhar muitos aspectos. Primeiro, a importância dessa “nova cosmologia ficcional” em pressuposição recíproca à “nova cosmologia social”. O romance moderno não poderia mais representar apenas a lógica aristocrática do homem de ação, e isso é uma mudança cosmológica profunda (do ponto de vista social e ficcional) porque a *igualdade republicana*<sup>33</sup> põe em xeque justamente o fundamento aristocrático de mundo. Como nos lembra Rancière (2015), isso é uma ruptura tanto com o que ele chama de “regime ético das imagens” em Platão, como com o que ele chama de “regime poético (ou representativo) das artes” em Aristóteles. O romance realista moderno rejeitaria tanto a hierarquia anterior entre temas e gêneros ditos “altos” e “baixos”, como a superioridade da ação sobre a vida (como, segundo Rancière, estaria na *Poética* de Aristóteles).

O “fundamento aristocrático” do mundo conceberia como “natural” a hierarquia social. Nesse novo regime cosmológico pós Revolução Francesa, seria um disparate aceitar a hierarquia social como um dado natural. Isso não quer dizer, é claro, que do ponto de vista prático essa hierarquia tenha sido destruída. Com a Revolução Francesa é erigida uma nova hierarquia social, dessa vez assentada sobre o controle do capital e dos meios de produção. A esse respeito, inclusive, é interessante lembrar o que disse Alexis de Tocqueville em seus escritos sobre a instituição da democracia na América, ao reparar que ali ainda existiam raros elementos aristocráticos imiscuídos na sociedade (Cf. Tocqueville, 2003, p. 57). Se do ponto de vista prático e mesmo jurídico não há exatamente uma “igualdade republicana”, a Revolução Francesa produziu uma enorme diferença para com a hierarquia aristocrática, e isso, é claro, abala também a “cosmologia ficcional”.

---

<sup>33</sup> Esse argumento precisa ser matizado com cuidado. Primeiro, porque essa “igualdade republicana”, que se assentaria sobre o conceito de “cidadão”, se reserva à minoria. A esse respeito é importante lembrar o que o filósofo italiano Giorgio Agamben escreve sobre “A declaração dos direitos do homem e do cidadão” confeccionada depois da Revolução Francesa. O estatuto de cidadania (e, portanto, de humanidade) não englobava mulheres, crianças, ditos “insanos”, estrangeiros, condenados e toda uma relação de tipos sociais (Cf. Agamben, 2014, p.127). Outra ressalva importante está na diferença entre o que o historiador Jonathan Israel chama de “Iluminismo Moderado” (economicamente liberal, mas afeito à preservação da hierarquia social) e o “Iluminismo Radical” (que, fruto do pensamento espinosano, reivindicava uma democracia radical, Estado laico e igualdade plena). A tese de Israel é que o Iluminismo que venceu e criou raízes no senso comum dito “ocidental” foi o Moderado (Cf. Jonathan Israel 2013).

Em sua palestra-artigo, portanto, Rancière demonstra a passagem de uma lógica “aristocrática” da ficção, em que a história era levada adiante pelo homem de ação das classes abastadas, para, segundo ele, uma lógica “democrática” da ficção, em que há como que uma igualdade no que concerne às experiências sensoriais – o “plebeu” é assaltado pelas mesmas paixões que o “nobre”, e assim por diante (Cf. Rancière, 2010, p. 79). Onde Barthes enxergava no “excesso descritivo” de Flaubert uma tentativa de, ao enfatizar o “objeto inútil”, alcançar “mais realidade”, Rancière enxergou a quebra da hierarquia anterior. O objeto “sem importância” não estaria ali para produzir um “efeito de realidade”, mas o que aconteceria antes seria uma *equivalência* de importância entre os objetos. Mais do que isso, a “descrição excessiva” daria conta também da *força da existência*, que não está condicionada a ter nenhum finalismo ou utilidade. A descrição não precisa estar necessariamente vinculada ao desenvolvimento da narrativa, isto é, a fazer a narrativa “andar” – que é o que importa na lógica da concatenação das ações. Mas antes é prenhe de potencial estético por si mesmo, justamente porque *força* uma outra sensibilidade.

É na ruptura com a lógica representativa anterior que o realismo moderno permitiria, ainda segundo Rancière, a “invasão” da democracia na literatura (Cf. Rancière, p. 81). Personagens como Felicité, de “Um coração simples”, de Flaubert, deixam de funcionar como mera paisagem da narrativa e ganham densidade psicológica e complexidade sentimental. Não só uma personagem como Felicité deixa de ser mera paisagem da narrativa, mas a própria paisagem e toda a sorte de objetos passam a merecer atenção descritiva.

Chama a atenção ainda que a erupção da democracia na literatura, ao romper com a lógica aristocrática anterior, seja descrita por Rancière como algo “monstruoso”. Porque efetivamente é disso que se trata: os tipos sociais e personagens anteriormente invisibilizados, quando irrompem na trama, acabam por monstrificá-la. Seria interessante analisar também o possível nexos entre “democracia” e “monstruosidade”. Se a monarquia é o reino da “cabeça pensante” sobre o corpo silenciado, a democracia deveria aspirar a ser o monstro de muitas cabeças e todos os corpos, em perpétuo estado de transformação social. Se todo



poder autoritário se institui na necessidade de interromper ou mesmo inviabilizar qualquer possibilidade de mudança, seria apropriado à democracia radical abraçar a metamorfose como seu *moto-contínuo*. Democracia, portanto: o governo dos monstros em oposição ao anterior governo de Deus (essa abstração absoluta e absolutista).

A monstrosidade vista por Rancière no realismo moderno acaba também, é claro, se tornando habitual e sendo normalizada. O monstruoso, a forma antes inimaginável, é assimilada como uma nova média, estabilizada dentro de um novo consenso.

## 4.2 O tempo do fim

Se fosse necessário descrever em uma frase o tempo em que vivemos, talvez pudéssemos encontrá-la com facilidade nos trabalhos do filósofo alemão Günther Anders, que descrevia o século XX pós-bomba atômica como “o tempo do fim”. A passagem da espécie humana de uma “espécie de mortais” para uma “espécie mortal”, o que teria acontecido no deserto de White Sands com o primeiro teste nuclear, teria nos levado, segundo Anders, irremediavelmente ao “tempo do fim” (Cf. ALENCAR, 2016, p.108). Mais do que propriamente “o fim dos tempos” (pelo menos por enquanto, embora talvez estejamos nos aproximando aceleradamente desse momento), e mesmo por conta desta aproximação suicida, o que caracterizaria o tempo em que vivemos (e vivemos todos sob o mesmo tempo?) seriam os aterrorizantes relatórios feitos por geólogos, climatologistas e demais “cientistas da terra”, assim como as crescentes especulações filosóficas, econômicas, políticas e artísticas, acerca do fim da “civilização”, da “humanidade” e mesmo do “mundo”<sup>34</sup>. Se a cultura pop, a academia e os

<sup>34</sup> É possível acompanhar os relatórios acerca das mudanças climáticas no site do Painel Intergovernamental de Mudanças Climáticas (IPCC): <https://www.ipcc.ch/>. Alguns exemplos rápidos de trabalhos filosóficos, antropológicos, políticos, econômicos e até mesmo xamânicos sobre o tema do “fim” são: *How will capitalism end?*, de Wolfgang Streeck (2016) e *Does Capitalism Have a Future?*, de Immanuel Wallerstein, Randall Collins, Michael Mann, Georgi Derlugian e Craig Calhoun (2013), ambos tratando, é claro, sobre o possível “fim do capitalismo”; *O novo tempo do mundo*, de Paulo Arantes (2014), *Realismo capitalista – ¿no hay alternativa?*, de Mark Fisher (2016) e *After the future*, de Franco ‘Bifo’ Berardi (2011), que tratam da ausência de futuro; já *Staying with the trouble*, de Donna Haraway (2016), *Há mundo por vir?*, de Déborah Danowski e Viveiros de Castro (2015), o grandioso *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2016), e *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), de Ailton Krenak,

cientistas se debruçam cada vez mais sobre o tempo das catástrofes – climáticas, econômicas, sociais e existenciais – é porque de fato já vivemos no “tempo do fim”.

Essa preocupação acerca do “fim” (do capitalismo, do “humano” e mesmo do mundo) parece ter se acentuado pelo menos desde a crise financeira de 2008, que fez da tensão e da imposição de austeridade (aos Estados e cidadãos mais frágeis) um modo de governar. Mas é preciso lembrar que essa “crise” e as suas subsequentes medidas de austeridade não se devem a um colapso do sistema, mas, como dizia o economista egípcio Samir Amin, “senão ao seu próprio sucesso.” (AMIN, 2018, p.19). A crise não é uma exceção em um sistema bem ajustado, mas antes um “método político de gestão das populações” (COMITÉ INVISÍVEL, 2016, p. 26).

Dizemos que a partir de 2008 esse discurso sobre o fim *parece* ter se acentuado, é claro, porque o problema do fim do mundo (e, conseqüentemente, do “humano”) sempre foi posto pelas cosmogonias muito antigas, e mesmo as teorias do capitalismo e sua finitude, muito mais recentes, já englobam mais de dois séculos de tradição político-econômica, sociológica, antropológica e, é claro, revolucionária. Se, para inverter uma frase de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 32), todo pensamento sobre o começo do mundo coloca assim a questão sobre o fim do mundo, o sociólogo alemão Wolfgang Streeck (2016, p. 3, tradução nossa) nos lembra que as “teorias do capitalismo [...] sempre foram também teorias da crise.”<sup>35</sup> O tema do “fim”, portanto, não é nenhuma novidade.

O que parece ser recente, no entanto, é a súbita percepção de que não há mais futuro. O “no future” punk parece ter se concretizado. E é claro que essa “ausência de futuro” não se refere à direção do tempo, como lembra Franco “Bifo” Berardi (2011, p. 18), mas à “percepção psicológica”, às expectativas

---

estão entre os trabalhos que melhor descrevem, e enfrentam, a imbricação econômica, ambiental e existencial do período atual.

<sup>35</sup> A frase de Déborah Danowski e Viveiros de Castro (2015, p. 32, grifos dos autores) a que nos referimos é: “Todo pensamento do fim do mundo coloca assim a questão do começo do mundo e a questão do tempo de antes do começo, a questão do *katechon* (o tempo do fim, isto é, o tempo do antes-do-fim) e a questão do *eschaton* (o fim dos tempos), a desapareição ontológica do tempo: o fim do fim.”.

naufraçadas de possibilidade de mudança social. Para Franco Berardi, a virada nessa ausência de futuro se encontra no final da década de 1970 e durante a década de 1980, e mesmo o Comitê Invisível vai nos lembrar que cada época vê a si mesma como sem precedentes, corroborando que “vivemos sob o astro obscuro da crise integral pelo menos desde o início dos anos 1970.” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 29). Mas o que parece ser diferente na segunda década do século XXI é a sensação de “presente estendido.” Ou, como explica Paulo Arantes: “Não basta anunciar que o futuro não é mais o mesmo, que ele perdeu seu caráter de evidência progressista. Foi-se o horizonte do não experimentado. Com isso o próprio campo de ação vai encolhendo [...]” (ARANTES, 2014, p. 96). Quando se perde o “horizonte do não experimentado”, a percepção é de que tudo já aconteceu e, portanto, nada mais acontecerá: “um final sem fim, apocalipse sustentável, suspensão indefinida, [...], estado de exceção permanente.” (COMITÊ INVISÍVEL, 2016, p. 28).

A visão do filósofo camaronês Achille Mbembe parece corroborar essa ideia de corte e mudança estrutural do século XXI para com as crises do século anterior. Segundo ele, “[o] mundo como o conhecemos desde o final da Segunda Guerra Mundial, com os longos anos da descolonização, a Guerra Fria e a derrota do comunismo, esse mundo acabou.” (MBEMBE, 2017a, n.p.) É a derrocada do que Mbembe chama de “era do humanismo”, em que a acentuação das desigualdades sociais não parece levar à mobilização social por direitos, mas antes “tomarão cada vez mais a forma de racismo, ultranacionalismo, sexismo, rivalidades étnicas e religiosas, xenofobia, homofobia e outras paixões mortais.” (MBEMBE, 2017a). O conflito para o qual o século XXI apontaria, na opinião de Mbembe, seria entre a “democracia liberal” e o “capitalismo neoliberal”, “entre o governo das finanças e o governo do povo”, entre, enfim, o “humanismo” e o “niilismo” (MBEMBE, 2017a, n.p.)<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> É claro que esse argumento de Mbembe precisa ser matizado, uma vez que a chamada “democracia liberal” e seu “humanismo” se construíram justamente sobre a desumanização das maiores parcelas da população. Se o complexo escravagista foi um dos principais motores da modernidade e do desenvolvimento do capitalismo (MBEMBE, 2017b, p. 100-101), e o “humanismo” europeu se fez à base de uma violência sem igual, perpetrado através de etnocídios e ecocídios sem fim, o que parece vir à esteira do fim da “era do humanismo”, no entanto, é também de uma violência tremenda.

Essa percepção de “ausência de futuro” parece ter ganhado materialidade imediata na recente ascensão eleitoral de uma extrema-direita xenófoba, racista e violenta<sup>37</sup>. Tal ascensão se deve a muitas causas, e seria necessário um longo trabalho apenas sobre esse tema para tentar esmiuçá-las, mas dentre elas podemos destacar as políticas “austericidas” de governos de centro-direita e centro-esquerda, o esfacelamento do solo comum do debate público, as mudanças no mundo do trabalho e um sufocante e globalizado modo de vida miserável.<sup>38</sup> Tão variadas quanto as causas são também as especificidades de cada país em que a extrema-direita se saiu vitoriosa ou vem crescendo eleitoralmente. Mas o que de fato parece perpassar todas essas causas é o modo de vida sufocante a que muitos já estavam submetidos, e ao qual o Comitê Invisível (2016, p. 31, grifos do autor) chamou de “*globalização do niilismo*.” E, como analisa Achille Mbembe, muitos desses “sujeitos destruídos” deixados para trás como rastro do neoliberalismo têm certeza de que seu futuro imediato será cada vez pior e por isso “anseiam genuinamente um retorno a certo sentimento de certeza – o sagrado, a hierarquia, a religião e a tradição.” (MBEMBE, 2017a, n.p.). Diante desse complicado cenário, parece ser ingênua a crença em um possível retorno ao mundo de algumas décadas atrás – até mesmo, e principalmente, porque foi esse mesmo mundo que concebeu a nossa atual situação.

<sup>37</sup> E é evidente, também, que o que já aparenta ser a queda (ao menos eleitoral) dessa extrema-direita pode diminuir essa percepção de futuro interrompido. Dito de outra forma, sem tamanha asfixia talvez seja possível imaginar saídas novamente.

<sup>38</sup> A esse respeito seria interessante cruzar as análises do sociólogo Ricardo Antunes, da teórica estadunidense Jodi Dean e do filósofo Paul B. Preciado. Ricardo Antunes já vinha alertando para o que ele chamou de “nova morfologia do trabalho” (ANTUNES, 2018, p. 117), em que a “proletarização” do trabalho mais qualificado (como o de médicos e advogados, por exemplo) é concomitante à intensificação do trabalho precarizado, isto é, a terceirização irrestrita sem direitos trabalhistas. Longe do “fim do trabalho”, o que há é um trabalho qualitativamente pior e uma exploração cada vez maior. As políticas “austericidas” e as mudanças no mundo do trabalho formam um par coeso, o de um novo consenso forçado: corte de investimentos públicos e terceirização irrestrita. Esse novo consenso, como nos lembra Samir Amin, era também “sinônimo de despolitização.” (2018, p. 163). Jodi Dean aponta para direções semelhantes ao descrever o capitalismo atual como “capitalismo comunicativo”. Não somente a comunicação seria fundamental para a precarização do trabalho (seja em *home office*, seja o trabalho intermitente a serviço de aplicativos) como também seria um meio para a “despolitização”, uma vez que, segundo ela, mesmo a militância na internet fortalece aqueles a quem supunha combater, uma vez que investe tempo e trabalho na “criação de conteúdo” para que outros usuários permaneçam mais tempo nas redes (DEAN, 2005, p. 61; 2014, p. 13). Já a contribuição de Paul B. Preciado (na esteira dos trabalhos de Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari) ataca também a dimensão libidinal do problema. Em *Testo Yonqui*, por exemplo, Preciado traça uma das análises recentes mais assustadoras da imbricação entre o capitalismo, a tecnologia, o vício e o desejo, e descreve as dinâmicas atuais do capitalismo como “regime farmacopornográfico” (PRECIADO, 2014). O próprio Mbembe faz análise semelhante ao falar da “anexação do núcleo dos desejos humanos” feita pelo neoliberalismo, e como essa seria a “primeira teologia secular global.” (MBEMBE, 2017a, n.p.).

Em *A queda do céu* (2016), talvez o evento “cosmopolítico”<sup>39</sup> mais importante dos últimos anos, trabalho realizado a quatro mãos por um pensador e líder político yanomami e um antropólogo branco, Davi Kopenawa e Bruce Albert, nos é apresentado, como diz Viveiros de Castro ainda no prefácio à edição brasileira do livro, um depoimento e uma profecia (VIVEIROS DE CASTRO, 2016a, p. 19). Esse depoimento é, entre outras coisas, um testemunho da formação de Davi, a sua iniciação xamânica realizada com o auxílio de seu sogro e seu ativismo político. Mas é também uma descrição da cosmogonia yanomami, seu conhecimento obtido através do sonho e do transe induzido pelo pó de *yãkoana*. Já a profecia, apocalíptica como sugere o título, adverte que se os Brancos<sup>40</sup> continuarem devastando as matas e florestas, destruindo os rios, extraindo minérios e aniquilando toda a ecologia terrestre, será o fim dos xamãs e seus *xapiri*, espíritos xamânicos que impedem a queda do céu, levando a terra e o céu a despencarem no mais absoluto caos (KOPENAWA; ALBERT, 2016, p. 491).

A advertência, conforme podemos ver abaixo, é um discurso sobre o fim:

“Sem xamãs, a floresta é frágil e não consegue ficar de pé sozinha. As águas do mundo subterrâneo amolecem seu solo e sempre ameaçam irromper e rasgá-lo. Seu centro, firmado pelo peso das montanhas, é estável. Mas suas bordas não param de balançar com estrondo no vazio, sacudidas por grandes vendavais. Se os seres da epidemia continuarem proliferando, os xamãs acabarão todos morrendo e *ninguém mais poderá impedir a chegada do caos* [...]. O céu ficará coberto de nuvens escuras e não haverá mais dia. Choverá sem parar. Um vento de furacão vai começar a soprar sem jamais parar. Não vai mais haver silêncio na mata. A voz furiosa dos trovões ressoará nela sem trégua, enquanto os seres dos raios pousarão seus pés na terra a todo momento. Depois, o solo vai se rasgar aos poucos, e todas as árvores vão cair umas sobre as outras. Nas cidades, os edifícios e os aviões também vão cair. Isso já aconteceu, mas os brancos nunca se perguntam por quê. Não se preocupam nem um pouco. Só querem saber de continuar escavando a terra em busca de minérios, até um dia encontrarem *Xiwãripo, o ser do caos*! Se conseguirem, aí não vai haver mais nenhum xamã para rechaçar os seres da noite.

<sup>39</sup> O termo “cosmopolítica”, aqui, deve ser entendido à maneira de Isabelle Stengers. Uma tentativa de desacelerar a constituição de um “mundo comum” (à maneira kantiana) homogeneizante e que a tudo e todos abrangeria (STENGERS, 2018, p. 446). Como diz Stengers, “[o] cosmos, tal qual ele figura nesse termo, cosmopolítico, designa o desconhecido que constitui esses mundos múltiplos, divergentes, articulações das quais eles poderiam se tornar capazes, contra a tentação de uma paz que se pretenderia final, ecumênica, no sentido de que uma transcendência teria o poder de requerer daquele que é divergente que se reconheça como uma expressão apenas particular do que constitui o ponto de convergência de todos.” (STENGERS, 2018, p. 447).

<sup>40</sup> Ainda no prefácio à edição brasileira de *A queda do céu*, Viveiros de Castro explica como o termo yanomami “napë”, “originalmente utilizado para definir a condição relacional e mutável de ‘inimigo’”, virou sinônimo de os “Brancos”, quer dizer, “os membros (de qualquer cor) daquelas sociedades nacionais que destruíram a autonomia política e a suficiência econômica do povo nativo de referência.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016a, p. 12).

A mata vai ficar escura e fria, para sempre. Não terá mais nenhuma amizade por nós” (KOPENAWA; ALBERT, 2016, p. 493 – grifo nosso).<sup>41</sup>

Em *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2015), Déborah Danowski e Viveiros de Castro investigam algumas das narrativas contemporâneas sobre o “fim do mundo”, levando-as a sério como experimentos de pensamento acerca do declínio da “civilização”, da “humanidade” e mesmo do planeta Terra. Como o fim do mundo é um tema eminentemente metafísico, e como Déborah Danowski e Viveiros de Castro já começavam a trabalhar a ideia de que toda metafísica é na verdade uma “mitofísica”, isto é, “um certo modo de imaginar a realidade, de dar uma imagem à realidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016a, p. 261, tradução nossa), ideia mais tarde desenvolvida no artigo solo de Viveiros de Castro, “Metaphysics as Mythophysics” (2016b), essas narrativas sobre o fim do mundo são apresentadas também como as “mitofísicas” de nosso tempo. Uma “mitofísica” seria então uma espécie de “mitologia adequada ao presente” (DANOWSKI e VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 17), uma mitologia capaz de conceitualizá-lo e de especular as suas consequências próximas e distantes. Dentre as mitofísicas de nosso tempo compiladas por Déborah Danowski e Viveiros de Castro estariam os gêneros de ficção científica e fantasia, gêneros mais do que acostumados a especular acerca de futuros distópicos e realidades diferentes, mas também a filosofia contemporânea<sup>42</sup> que se nutre em parte desses mesmos gêneros, assim como *blockbusters* variados, “docuficções” e demais criações artísticas e experimentos de pensamento que projetam um futuro em meio à crise climática e à automação técnica. É, em suma, uma análise das narrativas que abordam o tema do “fim do mundo” sob as mais diversas perspectivas, concebendo, dessa forma, os mais diversos fins: desde uma espécie de paulatino ressecamento e esterilização do mundo como em *O cavalo de Turim* (2011), filme de Béla Tarr e Ágnes Hranitzky, passando pela vida miserável em um contexto pós-apocalíptico como em *A estrada* (2010), livro de Cormac McCarthy, até a especulação do “fim do mundo” de fato, como acontece em *4:44 Last day on Earth* (2011), filme de Abel Ferrara (o súbito desaparecimento da

<sup>41</sup> Chama atenção como o discurso de Kopenawa visa evitar a irrupção caótica, corroborando a importância cosmogônica do embate com o caos de que falávamos no primeiro capítulo.

<sup>42</sup> Sobre tudo no que concerne aos “movimentos” chamados “Realismo Especulativo” e “Aceleracionismo” – C.f. *The Speculative Turn* (2011) e *Accelerate – the accelerationist reader* (2014), respectivamente.

camada de ozônio e o consequente fim do mundo como um evento encarado por alguns até com certa resignação), e em *Melancolia* (2011), de Lars von Trier (o planeta Terra sendo extinguido pelo choque contra o planeta Melancolia).<sup>43</sup>

Às narrativas sobre o “fim do mundo” conceitualizadas pelo dito “mundo ocidental”, da produção cinematográfica à filosófica, Danowski e Viveiros de Castro contrapõem a metafísica daqueles povos cujo mundo “já acabou”, isto é, o pensamento ameríndio. Lendo as especulações ocidentais acerca do declínio civilizacional (e existencial) de seu mundo com o auxílio daqueles que insistem em continuar vivendo mesmo “após o fim”, Danowski e Viveiros de Castro tentam não apenas compreender melhor o problema (físico e metafísico) que se abate sobre todos nós, como se esforçam também para buscar exemplos (e, portanto, traçar estratégias) de sobrevivência.

Em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2008), o pensador e ativista indígena Ailton Krenak descreve, dentre outras coisas, a maneira como a humanidade foi tendo a sua relação com a terra cortada. Tirados das florestas e dos campos, aglomerados em periferias e conjuntos habitacionais, todo o projeto de modernização resultou, na melhor das hipóteses, na transformação de indígenas, caiçaras e quilombolas em mão-de-obra barata, isto é, em *pobres*. Os que não foram transformados em pobres foram assassinados por fazendeiros, garimpeiros, grileiros, dizimados por doenças as mais variadas, intoxicados por dejetos químicos ou soterrados por barragens que se romperam. Para “[t]ransformar o índio em pobre”, já dizia Viveiros de Castro (2017a, p.5, grifo do autor), “foi e é preciso antes de mais nada separá-lo de sua terra, da terra que o *constitui* como indígena”. Essa separação já havia sido diagnosticada pelo escritor inglês D.H. Lawrence como a “perda do cosmo”. Em seu *Apocalypse* ele diz: “Perdemos o cosmo porque perdemos nossa ligação reativa com ele, e esta é a nossa maior tragédia” (1990 [1931], p.35). Impedidos de participar do que se convencionou a chamar de “humanidade”, e partilhando mais, como diz Krenak, de uma sorte de “sub-humanidade”, o corte de sua ligação com a terra não resultou apenas num empobrecimento físico (moradia, alimentação, qualidade de vida), mas também metafísico (as suas relações de pertencimento, ancestralidade, cosmogonias). Esse

---

<sup>43</sup> Estas são algumas das ficções sobre o tema do “fim do mundo” que Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro compilam e analisam em *Há mundo por vir?* (Cf. DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2015).

“empobrecimento de mundo”, aliás, parece ser a marca registrada do projeto “unilateral de globalização”, como diz Yuk Hui (Cf. HUI, 2017), esse processo de modernização que nada mais busca do que a homogeneidade de todos os povos em um só povo: o consumidor. O consumidor, por mais que não saiba, também é pobre – ao menos na definição de pobreza dada por Viveiros de Castro (2017a, p. 5): “O pobre é antes de mais nada alguém de quem se tirou alguma coisa que tinha, de modo a fazê-lo desejar outra coisa que não pode ter”.

Dessa forma, esse mundo “empobrecido”, física e metafisicamente, não se restringe apenas aos povos desumanizados pela máquina de destruição do “desenvolvimento”, mas se estende a todos nós.

Como diz Alexandre Nodari a esse respeito:

“a uniformização ambiental do mundo como casa do homem moderno (‘cosmopolita’ ou ‘universal’, esse habitante de *shopping centers* e hotéis padronizados mundo afora) é indissociável da destruição de formas humanas e não-humanas de vida, ou seja, de um empobrecimento existencial (de possibilidades) prévio: ao contrário do que dizia Heidegger, o homem moderno não cria mundos, ele empobrece o mundo para estandarizá-lo” (NODARI, 2015b, p.77).

O termo “cosmopolita”, aqui, é importante. De acordo com Yuk Hui, estaríamos vivendo o fim desse processo “unilateral de globalização” junto à – e mesmo por conta da – chegada do “Antropoceno”<sup>44</sup> (CRUTZEN & STOERMER, 2000), e esses dois eventos podem ser sentidos no emaranhado de crises – ambientais, econômicas, políticas e existenciais – que já nos acompanham há algumas décadas, nos forçando a falar em “cosmopolítica”. Mas, como lembra Yuk Hui, esses dois eventos “se correlacionam um ao outro e correspondem a dois diferentes sentidos da palavra ‘cosmopolítica’: cosmopolítica como regime

<sup>44</sup> Apesar de o usarmos com frequência na tese, sabemos que “Antropoceno” é um nome problemático, e a escolha da palavra é importante tanto para o que se quer revelar quanto para o que se pretende esconder. Em *Stay with the Trouble* (2016), a filósofa Donna Haraway amarra algumas ponderações que já vinha fazendo antes, e propõe, em contraposição ao termo “Antropoceno” ou mesmo “Capitaloceno”, o nome “Chthuluceno” – e o Chthulu aqui evocado, diferente das deidades malignas de H. P. Lovecraft, tem antes a ver com *khtôn* e *kainos*, as forças ctônicas e o tempo presente. Como explica Haraway: “Chtonic ones are monsters in the best sense; they demonstrate and perform the material meaningfulness of earth processes and critters” (2016, p. 2). Haraway argumenta, então, que não é de se espantar que o monoteísmo religioso e secular tenha se empenhado tanto em exterminar as forças ctônicas. E, segundo ela, “the scandals of times called the Anthropocene and Capitalocene are the latest and most dangerous of these exterminating forces. Living-with and dying-with each other potentially in the Chthulucene can be a fierce reply to the dictates of both Anthropos and Capital” (2016, p. 2).



comercial, e cosmopolítica como política da natureza” (HUI, 2017, p. 1, tradução nossa).<sup>45</sup>

A cosmopolítica como “regime comercial” era aquela do aplainamento forçado das diferenças em prol de um mesmo mundo uniforme e pasteurizado por onde o “sujeito universal”, o “cosmopolita”, o *turista*, podia flunar alegremente comprando *souvenirs* exotizados, mas ainda sob a segurança de frequentar ambientes com os quais estava familiarizado – os hotéis, cafés, lanchonetes e *shopping centers* que possuem milhares de franquias por todo o globo, como na citação de Nodari. Por mais que seus efeitos nefastos possam ser sentidos ainda por muito mais tempo, graças ao emaranhado de crises que compõem o chamado “Antropoceno” essa cosmopolítica parece estar agora sob risco – o que não quer dizer que seja necessariamente para melhor.

Se a cosmopolítica como “regime comercial” se caracteriza pelo empobrecimento do mundo, já que o “cosmo” em seu prefixo indicaria universalidade (e, conseqüentemente, homogeneização), a cosmopolítica como “política da natureza” se caracterizaria antes pela dúvida, pela indecidibilidade, pela equivocação. A cosmopolítica como “política *da* e *para* a natureza” se caracterizaria pelo “reencantamento do mundo” (uma vez, é claro, que seu suposto “desencantamento” nada mais é do que a exacerbação de pressupostos metafísicos<sup>46</sup>) e pela redescoberta de sua multiplicidade inerente. Ou, como nos lembra Isabelle Stengers em *Cosmopolitics II*: “The prefix ‘cosmo-’ indicates *the impossibility of appropriating or representing ‘what is human in man’* [...] The prefix makes present, helps resonate, the unknown affecting *our* questions that our political tradition is at significant risk of disqualifying” (2011, p.355 – grifo nosso).

Segundo Yuk Hui, uma cosmopolítica como “política da natureza” pode ser mobilizada a partir da antropologia de Eduardo Viveiros de Castro (e Tânia Stolze

<sup>45</sup> No original: “The end of unilateral globalization and the arrival of the Anthropocene force us to talk about cosmopolitics. These two factors correlate with one another and correspond to two different senses of the word ‘cosmopolitics’: cosmopolitics as a commercial regime, and cosmopolitics as a politics of nature” (HUI, 2017, p.1).

<sup>46</sup> Como sabemos, ainda no começo de *Dialética do esclarecimento* Adorno e Horkheimer (2014) dizem que o programa do esclarecimento “era o desencantamento do mundo. Sua meta era dissolver os mitos e substituir a imaginação pelo saber”.

Lima, acrescentamos), Philippe Descola, Marilyn Strathern, Roy Wagner, Bruno Latour e Tim Ingold, dentre outros (Cf. HUI, 2017, p. 5). Esse grupo de antropólogos estaria ligado à chamada “virada ontológica”, e esse movimento seria “um esforço para levar a sério diferentes ontologias em diferentes culturas” (HUI, 2017, p. 5).<sup>47</sup> Ainda segundo Yuk Hui, a chamada “virada ontológica”<sup>48</sup> seria “uma resposta explícita à crise da modernidade” (HUI, 2017, p. 5).<sup>49</sup>

### 4.3 Sobre a possível obsolescência do “realismo burguês” frente ao “tempo do fim”

É evidente que a literatura não passa incólume a esse conjunto de crises diagnosticadas pelos mais diferentes pensadores. O escritor brasileiro Daniel Galera, refletindo sobre os problemas da representação na era digital, e discorrendo também sobre a emergência climática e suas consequências para o fazer literário, pensa os limites do romance realista nos dias de hoje no ensaio “Ondas catastróficas” (2019)<sup>50</sup>. Nesse texto, Galera investiga como a representação estética de acontecimentos factuais pela produção artística parece ter sido sobrepujada pela “textura opaca do real” vista nos vídeos de desgraças naturais e de causas humanas variadas disseminados pela internet, como a tsunami que arrasou o Japão em março de 2011 ou o rompimento da barragem de rejeitos da Samarco no subdistrito de Bento Rodrigues, em Mariana, no ano de 2015. Galera argumenta que essa mesma irrupção violenta parece solapar também o imaginário social, preenchendo-o com imagens antes inimagináveis – e no mesmo movimento acabando com parte da imaginação sobre ondas gigantes, por exemplo, que longe das belas ondas das revistas de surf se assemelham mais a uma horrível “sopa de detritos”. Mais do que isso: os próprios acontecimentos factuais (as tragédias citadas acima) registrados em vídeos de internet são, na opinião de Galera, semelhantes à estética de videogames (o desastre filmado da

<sup>47</sup> No original: “is an effort to take seriously different ontologies in different cultures” (HUI, 2017, p. 5).

<sup>48</sup> A respeito da “virada ontológica” e suas consequências para o pensamento sobre a prática literária trataremos com calma no próximo capítulo.

<sup>49</sup> No original: “This ontological turn is an explicit response to the crisis of modernity” (HUI, 2017, p. 5)

<sup>50</sup> <https://www.revistaserrote.com.br/2019/10/ondas-catastroficas-por-daniel-galera/>

perspectiva do helicóptero ou de um drone, por exemplo, que é um ponto de vista seguro e lembra a visada onisciente de jogos virtuais), de modo que “os videogames e os efeitos especiais do cinema passaram décadas procurando imitar a realidade com gráficos cada vez mais avançados, mas agora são os artefatos audiovisuais de captação do mundo real que emulam a estética dos videogames” (Galera, 2019). O mesmo poderia ser dito sobre os vídeos de câmeras em primeira pessoa que abarrotam o Youtube: de batidas e perseguições policiais a passeios de moto ou bicicleta, a imagem se assemelha muito à perspectiva de videogames.

Se apoiando no filósofo estadunidense Steven Shaviro, conhecido por seus trabalhos sobre Deleuze e Whitehead, assim como pelas abordagens acerca do aceleracionismo e da Ontologia Orientada a Objetos<sup>51</sup>, Galera argumenta que o que teria se perdido nessas imagens acintosas seria o “sublime”, que Shaviro relaciona ao “misterioso, inacessível ou distante” que teria predominado como regime estético no século XX. “De acordo com essa ideia”, nos diz Galera (2019, s.p.), “é o sublime que morre diante das imagens do tsunami japônês disponíveis no Youtube”. Galera não se aprofunda nesse argumento, e também não nos interessa aqui discutir especificamente a relação das mídias ópticas com a apreensão ou impossibilidade de apreensão do Real (como faz em parte, por exemplo, Friedrich Kittler, um dos grandes teóricos da mídia, em *Mídias ópticas*). O que nos interessa, por outro lado, é como esse regime de “visibilidade total”, como diz Galera, pode impactar no “trabalho da imaginação criadora”, questionamento que ele mesmo se faz.

Na opinião do escritor, a era da “visibilidade total” não afetaria negativamente a dita literatura de gênero (como horror, fantasia e ficção científica), nem a autoficção ou as narrativas identitárias, mas sim o “realismo vigente”. Sem oferecer uma explicação profunda e convincente sobre o motivo da “visibilidade total” não afetar as narrativas acima citadas, o escritor apenas afirma que essas narrativas permaneceriam relevantes. Em suas próprias palavras, se limita a dizer o seguinte:

“Não é de espantar que a ficção recente tenha se concentrado, em grande medida, em narrativas autoficcionais e identitárias. As banalidades, ambiguidades e

<sup>51</sup> Em livros como *The universe of things* (2014) e *Without Criteria – Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics* (2009).

reentrâncias da experiência subjetiva, bem como as lacunas narrativas de diversos grupos sociais e minorias até hoje perseguidos ou invisíveis na cultura predominante, preservam sua relevância diante do espetáculo da visibilidade total. Ao mesmo tempo, literaturas ditas de gênero, como ficção científica, fantasia e horror, vicejam com novas ideias e perspectivas, retratando a aventura humana com uma liberdade e um verniz estético distanciados do realismo vigente” (Galera, 2019, s.p.).

O que nos causa inquietação e incerteza, por outro lado, é o que se enquadraria sob o rótulo de “realismo vigente” de que fala Galera. Como sabemos, o conceito de “realismo” é vastamente explorado e reatualizado na história da literatura e da filosofia, de modo que uma abordagem que se pretendesse densa e completa sobre o tema exigiria por si só uma análise mais detalhada, objetivo que não é o nosso foco aqui. Como Karl Erik Schollhammer diz ainda no começo do ensaio “O realismo político ou a política do realismo”, esse é um conceito que “[...] abarca mais de 150 anos de debate que não pode ser ignorado, tendo produzido tentativas de atualização em noções como neorealismo, realismo crítico, realismo socialista, realismo mágico e hiper-realismo, entre muitos outros”<sup>52</sup> (2009, p. 166).

No artigo “Do realismo ao pós-realismo” (2016), Schollhammer se debruça sobre a relação entre o realismo e a literatura brasileira contemporânea. Nessa análise, na esteira da “continuação do projeto histórico do romance do século XIX”, o realismo apareceria na prosa contemporânea brasileira como “[...] um projeto representativo incompleto que ainda merece respeito e atenção pela tarefa de visualizar a realidade marginalizada, excluída e periférica da sociedade brasileira, principalmente nas grandes cidades” (2016, p. 14). Dessa perspectiva, o realismo é entendido como “[...] um projeto representativo fortemente motivado pela *consciência política e ética das injustiças excludentes de uma sociedade autoritária* [...]” (2016, pp. 14-15 – grifo nosso). Enquanto a literatura produzida nos países vizinhos enveredou pela fantasia e pelo realismo fantástico entre as décadas de 1950 e 1960, nos diz Schollhammer, a literatura brasileira “[...] reformulava o realismo social do romance de 30 à prosa urbana da década de 1960” (2016, p. 15). Voltando-se para a produção contemporânea, Schollhammer identifica exemplos da continuidade desse processo em romances como *Inferno*

<sup>52</sup> Dentre esses muitos outros, acrescentaríamos o “realismo delirante” proposto pelo escritor argentino Alberto Laiseca, autor de clássicos obscuros da literatura latino-americana, como o colossal *Los Sorias* (1998) e *El jardín de las máquinas parlantes* (1993).

*provisório*, de Luiz Ruffato, e *Habitante irreal*, de Paulo Scott – o primeiro descrito pelo pesquisador como “romance proletário”, e o segundo como “romance de formação”. Outros exemplos estariam “[...] na literatura que se debruça de modo etnográfico, documental ou testemunhal sobre a violência e a miséria social das grandes cidades [...]” (2016, p. 15), casos de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *Capão Pecado*, de Ferréz.

Só essa rápida abordagem de Karl Erik põe em xeque a suposta vigência de um tipo predominante de realismo, se aproximando mais do que Galera descreve como “as lacunas narrativas de diversos grupos sociais e minorias até hoje perseguidos ou invisíveis na cultura predominante”, como já mencionado.

No entanto, podemos entender melhor o que Galera compreende como “realismo vigente” e o abalo sofrido por esse tipo de produção quando o escritor se debruça sobre a sua própria obra:

“O que parece anacrônico na era da visibilidade total, quando se fala em literatura, é o tipo de romance realista ainda hegemônico, o modelo de narrativa masculina e burguesa por excelência, atenta à metódica construção psicológica dos personagens e à representação detalhada e naturalista do real. É o tipo de narrativa que, de modo geral, posso ser acusado de praticar desde os meus primeiros livros publicados. Quando escrevi meu último romance, *Meia-noite e vinte*, lançado em 2016, experimentei pela primeira vez o desgaste das ferramentas com as quais estava acostumado a transcrever minha imaginação e minha vida interior. O fluxo das imagens e das informações, na internet e em outras mídias, me dava a impressão de estar sempre correndo à frente das minhas ideias. Os fenômenos que eu estava interessado em explorar por meio da ficção – o impacto das novas tecnologias na vida sentimental e no sexo, a ansiedade pré-apocalíptica da minha geração, as energias acumuladas e dissipadas nas manifestações populares que ficaram conhecidas como Jornadas de Junho, a nostalgia pela cultura e pela internet dos anos 1990, entre outros – estavam expressos com tanta veemência na balbúrdia constante das redes sociais e dos grupos de WhatsApp, e descritos de maneira tão abrangente nas pesquisas do Google e nos vídeos do YouTube, que atingir a sensação de estar colaborando com uma visão pertinente da realidade foi uma tarefa frustrante [...] Mas é como se os vazios a serem preenchidos com a ficção tivessem sido invadidos ou contaminados pelas imagens digitais e pelo excesso de informação” (Galera, 2019, s.p.).

A autoanálise /investigação promovida e descrita por Galera em seu ensaio é ainda mais interessante quando lembramos a trajetória do autor, calcada, até pelo menos *Meia-noite e vinte* (2016), e pelo que ele mesmo afirma, no que poderia ser caracterizado por um “realismo burguês”. Seus temas, desde os contos de *Dentes*

*guardados*, passando por *Até o dia em que o cão morreu* e *Mãos de Cavalo*, culminando em *Barba ensopada de sangue* (talvez o seu melhor livro), transitam entre a construção de masculinidades, violência, erotismo e a tentativa de descoberta de si por parte dos personagens, o romance psicológico estabilizado sobre uma realidade objetiva facilmente identificável e da qual o leitor compartilha. Ainda que já infiltrado por temas ecológicos e uma abertura interespecies, um pouco em *Até o dia em que o cão morreu* mas sobretudo em *Barba ensopada de sangue*<sup>53</sup>, assim como já atravessado pela emergência climática em *Meia-noite e vinte*<sup>54</sup>, a sua narrativa permanecia sob o signo do “realismo burguês”. É interessante também poder acompanhar essa inflexão de Galera a partir das leituras que fez e o influenciaram (e que costuma compartilhar em seu Tumblr), que vão desde *Há mundo por vir?*, já citado aqui, até os trabalhos de Donna Haraway e Anna Tsing.

Um dos textos citados por Galera e que parece ser disparador para a sua própria reflexão é um ensaio da escritora e teórica da mídia McKenzie Wark, intitulado “On the Obsolescence of the Bourgeois Novel in the Anthropocene” (2017)<sup>55</sup>. Nesse ensaio, partindo do livro do escritor indiano Amitav Ghosh<sup>56</sup> sobre as mudanças climáticas e, segundo ele, a inabilidade da literatura, história e política em lidar com a escala de violência no horizonte próximo, Wark argumenta que “a ficção que leva as mudanças climáticas a sério não é levada a sério como ficção” (Wark, 2017, s. p. – tradução nossa). Esse seria o caso da “ficção científica” e da “climate fiction”, por exemplo, a ficção diretamente voltada à emergência climática. Como a própria Wark deixa explícito, o simples fato desses gêneros serem voltados a ou terem melhores ferramentas para lidar com a emergência climática não lhes garante que seja produzida uma ficção de boa qualidade. Mas o que a escritora salienta, apoiada em Ghosh, é que “a mudança climática excede o que a forma do romance burguês pode expressar”

<sup>53</sup> Que, entre outras coisas, descrevem, ambos, um relacionamento entre um homem e um cão.

<sup>54</sup> Centrado nas agruras de um grupo de amigos durante uma onda de calor e uma greve de ônibus em Porto Alegre. Mas nesse livro, nos parece, o contexto de emergência climática funciona mais como estratégia de representação de seu tempo do que como irrupção de outros seres na narrativa.

<sup>55</sup> <https://www.versobooks.com/blogs/3356-on-the-obsolescence-of-the-bourgeois-novel-in-the-anthropocene>

<sup>56</sup> O livro de Ghosh é *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016).

(Wark, 2017), e isso ocorreria porque, como vai nos dizer Galera a partir do ensaio da própria Wark:

“o romance realista é adequado a um fluxo de tempo constante, previsível, que segue na direção de um progresso e esclarecimento cada vez maiores. Não há espaço para incoerência, mistérios, para uma acomodação estrutural do imprevisível ou dos fenômenos inapreensíveis por inteiro, rotulados pelo filósofo Timothy Morton de ‘hiperobjetos’. Diante de hiperobjetos como o aquecimento global, a internet e a energia nuclear, fenômenos complexos que só conseguimos apreciar de maneira incompleta, e que nos forçam a lidar com noções de tempo e de espaço muito mais imprevisíveis, as estratégias de representação do real no romance realista, sugere Wark, deixariam de funcionar” (Galera, 2019, s.p.)

Uma das dificuldades do ensaio de Galera é que ele não nos fornece exemplos concretos desse romance em que “não há espaço para a incoerência”, o misterioso ou o imprevisível, e nos parece mais que o dito “realismo burguês”, como toda generalização, funciona antes como um espantalho. Mesmo a sua própria obra, que Galera coloca sob o signo da “narrativa masculina e burguesa por excelência”, possui ranhuras misteriosas. Sem exemplos concretos de outras obras, o argumento pode ficar enfraquecido.

Ainda que também sem fornecer exemplos concretos de “romances burgueses”, Wark se refere diretamente aos romances centrados nas vidas interiores de seus personagens, preenchidos pelo “cotidiano da sociedade burguesa, seus objetos, decorações, estilos e hábitos”, e que privilegiariam a narração de agruras cotidianas em detrimento dos acontecimentos improváveis. Como diz a própria Wark, “do ponto de vista dessa interioridade do romance burguês, certas coisas que se pode saber sobre o mundo exterior só podem aparecer como o estranho ou o esquisito ou o *freaky*” (Wark, 2017, s.p. – tradução nossa). Wark menciona o escritor estadunidense Jeff VanderMeer, de quem ainda falaremos neste capítulo, e que escreve sob o gênero do que ele mesmo nomeou como “weird fiction”. Seus livros giram ao redor do imbricamento maquínico-orgânico, experiências científicas desastrosas, áreas condenadas e a incapacidade de compreensão de eventos monstruosos. O que se pode ressaltar é que os trabalhos de VanderMeer, como diz Wark, “para qualquer leitor que não tenha se escondido debaixo de uma rocha nas últimas décadas, [...] ressoam fortemente os traços indiciais do Antropoceno” (Wark, 2017, s.p. – tradução nossa).

Chama atenção, por outro lado, que Wark mencione o medo que Amitav Ghosh tem de ser preterido enquanto escritor ao tentar abordar temas estranhos (mas que inclusive comparecem no real objetivo cotidiano). O medo de não ser mais considerado um “escritor sério”.

Em “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”, o escritor Julián Fuks parece abordar uma problemática que, se não semelhante, ao menos pode ser complementar ao ensaio de Galera. Nesse texto, em linhas gerais, Fuks argumenta que a anterior liberdade criativa dos romancistas havia sido tolhida, de modo que os “enredos verossímeis” estavam sendo substituídos pelos “enredos verdadeiros” (cf. Fuks, 2021, p. 67). Dessa maneira, na opinião do autor, a verdade teria ganhando uma inesperada centralidade nas obras literárias, fazendo com que os autores tivessem que “[...] trabalhar agora apenas com o que lhes resta num cotidiano imediato, com suas próprias biografias, seus próprios passados, suas parcas lembranças e suas vivências diárias quase sempre pueris” (Fuks, 2021, p. 68). Essa “prática comezinha tão carente de imaginação”, segundo Fuks, seria a marca dos “ficcionalistas na era da pós-ficção” (2021, p. 68). O escritor chega a se apoiar na crítica argentina Beatriz Sarlo, que também teria sublinhando a inflação da primeira pessoa nos romances publicados em seu país no artigo “Encerrar el yo en una lata” (2017)<sup>57</sup>. Fuks diz que Sarlo “aponta ali um predomínio excessivo da primeira pessoa” (2021, p. 69), mas não foi exatamente isso que encontramos no artigo da crítica argentina. Vejamos:

“Leo primeras novelas, escritas muchas de ellas por mujeres, que con todo derecho desconocen la indicación que hizo Benjamin [de que os escritores deveriam guardar o uso do ‘eu’ para depois que completassem ao menos 30 anos]. El yo se ha liberado y ejerce su imperio, lo que no quiere decir, invariablemente, que los resultados de la primera persona sean mejores que el trabajoso ejercicio de buscar un punto de vista y una lengua para el personaje que toma a su cargo la narración de vicisitudes que comienzan, por lo general, en la infancia, verde paraíso de la autoficción” (Sarlo, 2017, s.p.).

Antes que um predomínio do uso da primeira pessoa na literatura argentina, o que Sarlo diz, sem grandes compromissos estatísticos, é que, em livros que

<sup>57</sup> Que também pode ser conferido aqui:

[https://elpais.com/cultura/2017/08/28/babelia/1503928864\\_171902.html](https://elpais.com/cultura/2017/08/28/babelia/1503928864_171902.html)



havia lido de autores iniciantes, havia o uso da primeira pessoa. Não deixa de ser curioso também o fato de que justamente a literatura argentina contemporânea escrita por mulheres, e Sarlo se refere no trecho citado à prosa escrita por mulheres, seja atravessada por uma alta carga fabuladora que parece distante tanto do entendimento senso comum acerca do “realismo” quanto de qualquer império do “eu”. Escritoras como Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada e Ariana Harwicz são exemplos que podemos destacar, dentre outras. Schweblin e Enriquez são conhecidas por livros que atravessam temas misteriosos e até mesmo fantásticos, de seitas espíritas à bonecos infantis panópticos; Cabezón Cámara possui livros que questionam a fundação do Estado Argentino, assim como da masculinidade, propondo outros modos de coletividade, e tem as narrativas atravessadas por uma força queer; e Selva Almada e Ariana Harwicz se destacam, entre outras coisas, pela abordagem que fazem da violência.

De qualquer forma, ao falar da suposta “era da pós-ficção”, Fuks quer apontar para os livros que têm “[...] narrações sem narradores típicos, conduzidas pela voz quase imediata dos autores, dos sujeitos cujos nomes se estampam nas capas dos livros” (2021, p. 69). Essas narrativas, na opinião de Fuks, seriam marcadas por “[...] fábulas sem um espaço fabular, sem construções cenográficas [...]”. Narrativas, por fim, em que o narrar avança sobre outros limites, o narrar testemunha, o narrar disserta, o narrar critica, o narrar opina” (2021, pp. 69-70). Fuks chega a dizer coisas como: “Se o romance se priva hoje do que lhe foi característico por tanto tempo, talvez não seja por um gesto sacrificial contrário a si mesmo, a *abolição terminante da invenção*, mas por uma necessidade de reinventar-se como gênero” (2021, p. 71 – grifo nosso). Embora consigamos compreender o que Fuks quer dizer, isto é, a emergência de romances que o escritor e crítico literário Rafael Gutiérrez tentou classificar como “formas híbridas”, nos parece uma generalização apressada e não justificável mencionar, mesmo que apenas no campo da possibilidade, algo como “a *abolição terminante da invenção*”. Fuks faz ainda um pequeno estudo de caso sobre Sebald e Coetzee, dois escritores que ele classifica dentro do que seria “um pequeno cânone do romance pós-ficcional” (2021, p. 71), que ele chama de “híbrido” – embora não

cite, e talvez mesmo não conheça, o trabalho de Rafael Gutiérrez, por exemplo, publicado em 2017.

Em *Formas híbridas* (2017), Gutiérrez aborda sob esse nome as narrativas de difícil catalogação, em que há uma indeterminação ou ambiguidade de gêneros literários, onde romance, ensaio, reportagem e autobiografia muitas vezes se confundem – livros, enfim,

“[...] que não se adequam facilmente às definições usuais do romance (com trama, personagens, conflito moral, etc.), que se aproveitam intensivamente de recursos do ensaio e da autobiografia e que fazem um uso literário do discurso histórico e do discurso da crítica literária” (Gutiérrez, 2017, p. 20).

Dentre as obras destacadas por Gutiérrez que entrariam nessa classificação encontram-se desde livros como *La literatura nazi en América* (1996), de Roberto Bolaño, e *Ó* (2009), de Nuno Ramos, como livros canônicos em seus países de origem, como *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, e *Facundo* (1845), de Sarmiento. Se *Ó*, como diz Gutiérrez, incorpora elementos do diário íntimo e da autobiografia misturados ao romance, e *La literatura nazi...* imbrica antologia inventada, manual de história literária e biografia, *Facundo* é o livro a que Ricardo Piglia se refere como “o fundador da tradição na literatura argentina desse tipo de livro ‘estranho’ que une o ensaio, o panfleto, a ficção, a teoria, o relato de viagens e a autobiografia” (Gutiérrez, 2017, p. 22). Os livros de Sebald e Coetzee mencionados por Fuks também entrariam na classificação dos “híbridos”.

Como sabemos, essas obras de difícil catalogação foram descritas por Josefina Ludmer como “pós-autônomas”, isto é, nas palavras de Gutiérrez, “[obras nas quais] se apagam as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre o literário e o não-literário” (2017, p. 52).

O que também pode ser proveitoso no texto de Gutiérrez, lembrando a preocupação de Fuks com relação à emergência dos “enredos verdadeiros” em detrimento dos “enredos verossímeis”, é que esses textos marcados pela indistinção temática e de gênero, ao incorporar escritas íntimas (diários, cartas, blogs) e relatos históricos, por exemplo, seriam marcados pela “*pretensão de verdade*” (Gutiérrez, 2017, p. 53 – grifado no original). De qualquer modo, essa “pretensão de verdade” causada pelo hibridismo de gêneros e temas parece, de

acordo com Gutiérrez, desestabilizar “o pacto de leitura institucionalizado entre leitores e obras literárias” (2017, p. 49).

O próprio Rafael Gutiérrez, nas considerações finais de seu livro, aponta que o que parecia ser “uma proposta original e inovadora no panorama da literatura contemporânea”, no decorrer da pesquisa ganhou nuances importantes. Antes que fenômeno emergente na literatura mais recente, as “formas híbridas” se revelaram, na verdade, “[...] como herdeiras de uma certa tradição auto reflexiva e metaliterária por um lado e, por outro, como formas que parecem recuperar (intencionalmente ou não) mecanismos que aparecem no próprio cerne do romance e do conceito de ficção tal como ainda hoje o compreendemos” (Gutiérrez, 2017, p. 99).

Mais até do que formas que atravessam a história literária, as “formas híbridas” destacariam “o próprio caráter híbrido que seria *constitutivo* do discurso ficcional” (2017, p. 100 – grifo nosso). De acordo com Gutiérrez, esse movimento geraria um paradoxo com relação aos pactos estabelecidos entre autores e leitores, uma vez que “ao tentar trair esses pactos realmente estariam voltando a evidenciar o *caráter ambíguo e indeterminado constitutivo do estatuto ficcional*” (2017, p. 100 – grifo nosso). Gutiérrez destaca também algo interessante com relação à recepção atual de obras literárias, sejam elas obras que poderiam ser classificadas como “formas híbridas”, sejam formas mais convencionais (e nem por isso menos potentes esteticamente), ao levantar a hipótese de que “haveria nos modos atuais de leitura uma maior propensão a ler e identificar marcas ou restos do real em propostas artísticas e narrativas que, talvez, em outros momentos da nossa história literária, seriam lidas com outros parâmetros” (2017, pp. 100-101). O escritor porto-alegrense José Falero, autor de *Os Supridores* (2020) – livro que não se enquadraria na classificação de “formas híbridas” – em entrevista, revelou parte dessa sanha da recepção em identificar marcas do real:

“‘Muita gente pergunta se meu livro é autobiográfico, ou se eu sou o Pedro’, comenta Falero mencionando um dos protagonistas, ávido leitor e marxista apaixonado. ‘Uma repórter perguntou de forma mais direta para mim se eu era bandido’, conta. ‘O livro não é autobiográfico, e achar que sou um dos personagens é desqualificar minha obra’, afirma” (Declercq, 2022).

Reverberando até mesmo algumas hipóteses de Galera já mencionadas, Gutiérrez pensa essa “[...] procura por um suposto núcleo duro do real como sintoma da ansiedade produzida pela nossa imersão no mundo dos simulacros e da era da superabundância das imagens e informação” (2017, p. 101).

O que não temos certeza é quanto à hipótese de que essa propensão a identificar o narrado com o real seria um fenômeno apenas recente. De qualquer maneira, Gutiérrez identifica as “formas híbridas” não como o único futuro possível para o romance, mas antes apenas como mais uma das alternativas narrativas “frente a estandartização mercadológica do romance (romance histórico, *best-seller*) mas também de uma boa parte do romance sério ou de *alta literatura*” (2017, p. 101 – grifado no original).

Retornando ao ensaio de Galera, no entanto, há algo que gostaríamos de destacar. A anacronia do “romance realista burguês” identificada pelo escritor frente à “visibilidade total”, nos parece, é analisada majoritariamente por uma perspectiva que acreditamos ser menos potente. A anacronia a qual Galera se refere diz mais sobre a *impossibilidade* de uma representação cuidadosa da realidade conforme ele gostaria de fazer (“O fluxo das imagens e das informações, na internet e em outras mídias, me dava a impressão de estar sempre correndo à frente das minhas ideias”), do que sobre a *necessidade* criativa (a um só tempo política, metafísica e ficcional) de abertura a outros modos de narrar. Modos que são privilegiados justamente pelas autoras que ele leu. O problema é que esses modos outros ficam interditados até mesmo por um dos termos que Galera escolheu utilizar. Ao utilizar um termo como “visibilidade total”, que endereça a ferida do dito “realismo burguês” a sua incapacidade de apreensão plena da realidade, Galera acaba, ainda que sem querer, inviabilizando o invisível – ou, antes, o alter-vísivel, isto é, aquilo que só pode ser visto durante a experiência alterada, seja pelo transe, a droga, o som, a escuta, dentre outros modos de reativar a percepção de tudo o que vibra (que incluem também, é bom que se diga, a política). A “visibilidade total” inviabiliza o alter-vísivel porque parte do pressuposto de que só o que está sendo visto existe, e de que essa é a única realidade a ser apreendida. Mas, como sabemos, mudando-se as lentes, mudam-se

as percepções, e sempre tem algo a mais para se ver, e isso vale tanto para um microscópio quanto para o uso do pó de *yãkoana*, de modo que mesmo a suposta “visibilidade total” mencionada por Galera é limitada, sendo apenas um recorte do real (dentre outros possíveis). Se um dia pudéssemos experimentar a “visibilidade total”, provavelmente seria como habitar de uma só vez e ao mesmo tempo todos os pontos de vista possíveis, resultando numa sobreposição de perspectivas que dificilmente poderia ser compreensível – como no clássico conto de Borges, “O Aleph”.

O que pode pôr em xeque o “realismo burguês” (e aqui nos referimos à escrita de perspectiva masculina e focada no cotidiano da classe média que Galera endereça à parte considerável de sua própria obra), nos parece, não é a incapacidade de apreensão plena da realidade, posto que justo essa incapacidade é inerente a tudo que existe, mas antes a rachadura que o Antropoceno provoca não apenas no edifício da modernidade, como também no que entendemos por “realidade objetiva”. O próprio Galera parece apontar para isso quando lembra que “é uma missão da literatura, e da arte como um todo, seguir confrontando e questionando o que se apresenta como real” (Galera, 2019, s.p.).

De qualquer maneira, é interessante ver um autor como Daniel Galera abrindo a sua maleta de ferramentas com sinceridade, e se dizendo assustado com o desafio de “escrever ficção que não soe redundante ou anacrônica na era da visibilidade total” (2019, s.p.). Galera deixa claro também que, como leitor e espectador, mas também como autor, já não vê muito sentido no “artifício específico que recebe o rótulo amplo de realismo, nas colagens e nos pastiches, nos exercícios de estilo nostálgicos e irônicos, tampouco nos edifícios psicológicos e narrativos que almejam solidez impecável” (2019, s.p.). Mas então o que fazer? Quais estratégias um autor como ele, que fez excelente carreira sob o signo do “realismo burguês”, pode adotar daqui para frente?

É claro que esse argumento precisa ser nuançado, e nem mesmo Galera, em seu ensaio, parece acreditar em algo como o fim definitivo disso que fica sob “o rótulo amplo de realismo”. É evidente também que esse abalo é fruto de um duplo caráter de nosso momento atual: tanto a emergência climática e as mídias digitais como fissuras no antigo consenso sobre o “real” quanto a criação de nichos

comerciais levada ao paroxismo pela malha algorítmica. As ficções ditas de gênero com frequência vendem bem mais do que a ampla literatura sob o guarda-chuva “realista”, e a simples tentativa de não se fazer uma narrativa realista não quer dizer que a ficção feita seja capaz de “responder às questões” de nosso tempo – ou sequer ser boa literatura. E a partir disso um outro questionamento pode surgir: é papel da literatura *responder* “às questões”, quaisquer que sejam? Por outro lado, decerto que a narrativa “realista burguesa”, como nos mostrou Rancière especificamente sobre o realismo moderno, assim como qualquer narrativa, pressupõe e é pressuposta por um certo modo de acesso ao real, ao qual Rancière se refere simplesmente como “política”. Desse modo, voltando ao começo deste capítulo, nos parece evidente que a política em que o “realismo burguês” se assentava e poderia fazer sentido parece ter sofrido de fato um terrível abalo ao menos na última década, e é justamente sobre esse abalo que o ensaio de Galera reflete.

Galera esboça ainda algumas possíveis estratégias para escritores confrontados com a súbita redundância e anacronia do realismo, como insistir na investigação do que “ainda possa ser misterioso e sagrado em meio à estética dos padrões e dos algoritmos” (2019, s.p.); ou apostar na alegoria, como J.M. Coetzee faz em sua Trilogia de Jesus<sup>58</sup>; ou investigar tudo o que está para além do dito “humano”, como objetos, animais, plantas, e o colapso da divisão entre espécies e gêneros. O próprio Galera acabou adotando algumas dessas estratégias em seu último livro, *O deus das avencas* (2021), que é dividido em três novelas – e apresenta na última, “Begônia”, uma pequena comunidade que vive em coexistência com uma colmeia de abelhas, num futuro pós-apocalíptico em que o “necromel” produzido pelos insetos garante a saúde do grupo.

Em *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim* (2021), Carola Saavedra se debruça, numa escrita micelial e transdisciplinar, sobre um dos temas que também atravessa o ensaio de Galera: como escrever no tempo do fim? Ainda no primeiro ensaio desse livro escrito durante a pandemia de Covid-19, “A escrita do fim do mundo”, Saavedra faz os seguintes questionamentos:

<sup>58</sup> Com *A infância de Jesus* (2013), *A vida escolar de Jesus* (2018) e *The death of Jesus* (2020).

“como fica a literatura, este sonho acordado [...] da civilização se a própria civilização está sendo questionada? Seja pelas possibilidades tecnológicas que se abrem, seja pelo capitalismo que tudo permeia [...]. Como escrever em tempos tão urgentes e tão estranhos? Como escrever sobre nós se cada vez sabemos menos sobre quem somos? Como escrever num planeta em acelerada transformação? [...] Em outras palavras, *num mundo cada vez mais incerto, mais irreal, como abordar a realidade?*” (Saavedra, 2021, pp. 18-19 – grifo nosso).

Depois de apontar que a crise atual é também uma crise da “mentalidade vigente”, e que, como tal, nos oferece a possibilidade de outro olhar sobre “as visões de mundo indígenas, afro-brasileiras, amefricanas, aborígenes, entre outras” (2021, p. 16), Saavedra também traça algumas estratégias possíveis para responder à questão de como escrever sob esse emaranhado de emergências:

“Há tempos penso nas possibilidades da escrita, de uma literatura deslocada do sujeito, onde tudo tem voz: o rio, a chuva, a floresta, o trovão e até as capivaras. Uma escrita mais próxima do sonho, do transe, da alucinação, do que (ainda) não sabemos que sabemos. Não um livro que escrevemos, mas um livro que nos escreve. Uma literatura que se dá na compreensão (e humildade) de que não somos nós que a sabemos, mas é ela que nos sabe” (Saavedra, 2021, p. 20).

As estratégias traçadas por Saavedra neste ensaio de 2021, assim como as estratégias elencadas por Galera no seu ensaio de 2019, nos parecem potentes e mesmo fundamentais, ainda que não sejam totalmente novas<sup>59</sup>, posto que podem constar como descrições de vários dos trabalhos que cotejamos no capítulo sobre as relações entre a literatura e aquilo que não tem nome. De Rimbaud a Lautréamont, de Bataille a Hilda Hilst, de Borges a Clarice Lispector, de Lovecraft a Benjamín Labatut, de Emily Brontë a Felipe Polleri, e tantas outras e outros cujos trabalhos não cabem no escaninho do “realismo burguês”, mas que antes apontam, ao mesmo tempo, tanto para as relações mais ancestrais que compõem os embates da literatura com tudo o que vibra, quanto para o que parece ser um dos caminhos possíveis para a literatura continuar sendo relevante, isto é, apostar na abertura ao misterioso e abraçar a dúvida (sobre si mesmo, mas também sobre o “real objetivo” e até mesmo acerca da espécie como um todo).

<sup>59</sup> É inegável, no entanto, que o conhecimento físico e biológico atual enseja uma percepção ainda mais maravilhosa acerca de nossa “realidade objetiva”. Trabalhos como os de Suzanne Simard (2021) sobre a comunicação das árvores, ou de Paul Stamets (2005) sobre a importância fundamental da malha micelial para a vida, ou ainda de Merlin Sheldrake (2020) e sua investigação sobre os fungos e sua relação com a evolução das espécies e o engendramento da terra; ou mesmo os livros de divulgação científica de Carlos Roveli (2017) acerca dos campos quânticos e outras perspectivas temporais, se lidos com cuidado, mais se assemelham à dita ficção especulativa, e nos mostram que a “realidade” é muito mais irreal do que imaginamos.

Tendo passado mais de uma década das reflexões de Rancière acerca da relação entre o realismo moderno e a democracia,<sup>60</sup> e levando em consideração também o estatuto de difícil catalogação de um número expressivo de obras de ficção contemporâneas, além do tempo catastrófico que nos atravessa, quais políticas da ficção poderíamos mobilizar hoje? Dito de outra forma: se Rancière enxergou no realismo moderno a erupção da democracia, numa pressuposição recíproca entre regime estético, político e metafísico, quais políticas da ficção, então, nós poderíamos pensar a partir do vasto espectro da dita “ficção especulativa”, sem perder de vista esse período de catástrofes climáticas, políticas e existenciais que vem caracterizando o século XXI?

A escritora estadunidense Ursula K. Le Guin, em seu artigo “The Critics, the Monsters and the Fantasists” (2009), descreve de maneira não definitiva a dita “ficção realista” como sendo “atraída pelo antropocentrismo”, uma vez que teria um foco excessivo no “comportamento e na psicologia humana” (LE GUIN, 2009, p. 38 – tradução nossa), não incluindo nem dando importância a outras formas de vida e de consciência. Na opinião da escritora, o romance realista não deixaria a porta aberta para o não-humano como algo essencial à história, e isso não incluiria apenas monstros e fantasmas, mas mesmo animais, insetos, vegetais, eventos naturais. Na citação completa de Le Guin acerca das diferenças entre as ditas “ficção fantástica” e “realista”:

“What fantasy generally does that the realistic novel generally cannot do is include the nonhuman as essential. The fantasy element of *Moby Dick* is Moby Dick. To include an animal as a protagonist equal with the human is – in modern terms – to write a fantasy. To include anything on equal footing with the human, as equal in importance, is to abandon realism.

Realistic fiction is relentlessly focused on human behavior and psychology. ‘The proper study of mankind is Man.’ When fiction disobeys Pope and begins to include the Other, it begins to shade into the ghost story, the horror story, the animal story, or science fiction, or fantasy; it begins the movement outward to the not-entirely-human. Even ‘regional’ fiction, always looked at disparagingly by the modernists, is part of this movement, sliding from human psychology into that which contains it, the landscape. [...] I venture a non-defining statement: realistic fiction is drawn towards anthropocentrism, fantasy away from it” (LE GUIN, 2009).

---

<sup>60</sup> Lembrando que a palestra de Rancière apresentada no Instituto de Investigação Cultural de Berlim (ICI Berlin) que deu origem ao artigo foi realizada em 2009.



A afirmação “não definidora” de Le Guin acerca da atração da “ficção realista” pelo antropocentrismo talvez precise ser nuançada. Voltando aos trabalhos de Karl Erik Schollhammer, podemos encontrar uma análise mais aprofundada sobre o realismo, uma vez que, como ele diz, “[...] o conceito de realismo se ampliou nas últimas décadas ao considerar com mais atenção a dimensão estética, isto é, *os efeitos e afetos deixados pela representação*” (2016, p. 15 – grifo nosso). Um dos exemplos fornecidos por Schollhammer acerca da ampliação do conceito de “realismo” que nos parece mais proveitoso é a sua proposta de um “realismo afetivo”. Ainda na introdução de “Realismo afetivo: evocar realismo além da representação” (2012), se inserindo na problemática atual em torno do conceito de realismo, Schollhammer nos diz:

“Minha sugestão para a discussão atual é entender o Realismo hoje como uma estranha combinação entre representação e não representação, por um lado, visível na retomada de uma herança de diferentes formas históricas e, por outro, na atenção em relação à literatura em sua capacidade de intervir na realidade receptiva e de *agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais*” (Schollhammer, 2012, p. 129-130 – grifo nosso).

Fazendo um breve levantamento de algumas ramificações do realismo e voltando-se ao romance do final do século XIX, Schollhammer destaca a emergência de “um certo ‘Realismo psicológico’”. Tal realismo, presente e radicalizado de Dostoievski a Joyce e Woolf, na opinião do pesquisador, seria fruto da realidade que aparecia “absorvida pela interioridade subjetiva de um discurso indireto livre” – ao invés de um possível apego à representação galgada simplesmente no “efeito referencial” que o conceito de realismo poderia sugerir. Ainda de acordo com Schollhammer, algo semelhante teria ocorrido nas décadas de 1920, 1930 e 1940:

“[...] do Surrealismo de Breton ao Realismo mágico de Carpentier, passando pelo Realismo crítico de Lukács ou de Brecht, *o real era entendido com um peso ontológico que o afastava do simples registro positivo ou reprodução verossímil da experiência*. Para alguns se refletia na expressão direta da sensibilidade intuitiva e íntima ou no automatismo da escrita. Para outros jazia no arquivo linguístico e cultural de uma memória coletiva abafada ou transparecia de modo indireto na realidade objetiva intrínseca ao destino histórico do capitalismo” (2012, p.131-132 – grifo nosso).

Mas é a frase seguinte de Schollhammer a primeira que gostaríamos de destacar, e que parece fazer eco às preocupações de Saavedra e Galera: “Em todos os casos, *procurava-se um novo acesso à realidade a partir de uma visão de*

*mundo em crise e já não contido num esquema tradicional de representação mimética*” (2012, p. 132 – grifo nosso). Não é justo essa procura por um novo acesso à realidade que Saavedra e Galera esboçam em seus textos, motivados também pela “visão de um mundo em crise”? Tal necessidade, nos diz Schollhammer, “[...] demandava um novo realismo [...]” (2012, p. 132). Schollhammer dá como exemplo os desdobramentos do neo-realismo na literatura brasileira:

“O neo-realismo surgido na literatura brasileira na década de 1960 dá continuidade a essa tendência [de reconciliação entre a arte engajada das décadas de 1920 e 1930 e a literatura experimental modernista], agora não nas falas de um Fabiano ou de um Riobaldo, mas na contundência expressiva do cobrador de Rubem Fonseca, do Zé Pequeno de Paulo Lins ou do Maíquel de Patrícia Melo. A semelhança coloquial já não é apenas o privilégio dos personagens; os narradores assimilam a mesma voz e juntos, escritor, narrador e personagem, *forçam a expressão oral a sua extrema realização na denominação daquilo que não tem nome, do inarrável, do execrável e do insuportável* em que a semelhança vai desaparecendo na confusão entre a forma representativa e seu conteúdo extremo” (2012, p. 133 – grifo nosso).

Mas os dois exemplos que gostaríamos de sublinhar aqui são o “realismo traumático” e o “realismo afetivo” elencados por Schollhammer. Apoiado nos trabalhos de Hal Foster, Schollhammer diz que o historiador da arte estadunidense “[d]escreve a transformação do Realismo entendido como ‘efeito de representação ao realismo como um evento de trauma’, ou seja, *o efeito da representação se agrava para um evento traumático*” (2012, p. 133 – grifo nosso). Sob essa perspectiva, nos diz Schollhammer, a experiência com a obra de arte deixaria de ser percebida sob o signo da contemplação, sendo antes convertida em “[...] força de interrupção sobre o expectador” (2012, p. 133). As obras do “realismo traumático”, portanto, seriam caracterizadas pelos “[...] elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade ligados inevitavelmente a temas radicais de sexo e morte” (2012, p. 133). A antiga tentativa de representação verossímil seria substituída por “[...] um realismo ‘extremo’ que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e *provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror*” (2012, p. 133). Os exemplos desse realismo oferecidos por Schollhammer são dois: o multiartista Andy Warhol e o fotógrafo e artista Andres Serrano, ambos estadunidenses.

Schollhammer então descreve como Foster se apoia no trabalho de Lacan para pensar o “retorno do real”, e se apressa em esclarecer que

“O conceito do real aqui não tem nada a ver com o que na linguagem coloquial chamamos de ‘realidade’, pois adotado da tríade lacaniana do ‘simbólico, imaginário e real’, esse termo último é definido por ser aquilo que resiste à simbolização, aquilo que pela mesma razão não pode ser nem mesmo definido e muito menos representado e cuja mera existência e emergência produz angústia e trauma. Em outras palavras, o real é para Hal Foster, como é para Lacan, a experiência impossível da Coisa em si, cujo encontro implica um atentado contra a subjetividade no encontro falho do ‘outro’” (2012, p. 134).

Schollhammer deixa claro, ainda, que embora a perspectiva de Foster pareça focar diretamente nas artes plásticas, passaria a ser fundamental também

“[...] na interpretação de uma paixão muito mais abrangente pelo real que perpassa todas as artes — da literatura ao cinema, passando pelas artes visuais e performativas em geral —, enfatizando aspectos documentais, performáticos, relacionais e indiciais em concorrência direta e frequentemente polêmica e promíscua com a demanda maciça de realidade na cultura midiática” (2012, p. 135).

O professor e teórico também sublinha que a perspectiva apresentada por Foster provoca uma inversão do que vinha sendo compreendido como realismo, uma vez que “[...] evoca a derrota da representação” (2012, p. 136). Karl Erik destaca ainda a ampliação que o filósofo italiano Mario Perniola imprime à perspectiva de Foster. Segundo Schollhammer, Perniola fala então de um “realismo psicótico” que, ao contrário da abjeção causada pela “arte extrema”, provocaria antes o contato com o esplendor, que seria uma “[...] experiência estética positiva de fusão e de impacto que *suspende as fronteiras entre interior e exterior, entre eu e o outro e entre corpo e mundo sem necessariamente negá-las dialeticamente*” (2012, p. 137 – grifo nosso). Schollhammer também fala do “realismo psicótico” proposto por Perniola como “[...] uma *obsessão pelo exterior* que pode beirar a loucura” (2012, p. 138 – grifo nosso), e cita as palavras do próprio filósofo italiano: “Sou fascinado pela exterioridade. Torno-me o que vejo, sinto e toco. De fato, *é como se a superfície do meu corpo se identificasse com a superfície do mundo externo*” (Perniola apud Schollhammer, 2012, p. 138 – grifo nosso).

Schollhammer aponta, então, que o “realismo psicótico” proposto por Perniola seria conciliável com aquilo que ele, Schollhammer, chamou de “estética

afetiva”, uma vez que tal estética operaria com intensidades antes que com individualidades, estressando os limites entre arte e vida. Tal dinâmica afetiva de que fala Schollhammer, na esteira de Deleuze e Guattari, se daria “[...] como uma força expressiva que intervém performaticamente, manipulando sentidos e relações, informando e fabricando desejos, gerando intensidades e produzindo outros afetos” (2012, p. 140). Ainda na esteira da dupla francesa, Schollhammer destaca a importância dos perceptos, que acentuariam “[...] o aspecto impessoal da literatura capaz de criar visões e audições independentes de um sujeito perceptivo e independentes das percepções visíveis e audíveis representadas” (2012, p. 140).

Tanto o “realismo traumático” quanto o “realismo afetivo”, portanto, nos parecem se distanciar da atração para o antropocentrismo diagnosticada, ainda que de maneira não definitiva, por Le Guin nos textos sob o signo realista. Ao ter o foco nos efeitos e afetos provocados pela representação, sendo atravessado por experiências extremas e, dessa maneira, obcecado – e mesmo votado – para o exterior, esses tipos de realismo estão para além do simples contorno humano, arrebentando as contenções em direção a derivas imprevistas<sup>61</sup>.

Talvez, ainda levando em consideração as ideias de Le Guin (assim como de Saavedra, Galera e Wark), não seja o caso simplesmente de decretar o fim ou dar às costas ao conjunto proliferante de narrativas que podem estar sob o signo realista, mas antes pensar novamente um outro realismo. Um realismo adequado ao tempo presente.

Um comentário que Karl Erik Schollhammer fez sobre a literatura contemporânea sob o vasto e multifacetado signo realista nos causou uma fagulha para pensar também grande parte da produção literária especulativa recente: “[...] conteúdos que nos devolvem uma experiência de leitura em contato com a realidade social, cultural e histórica [...]” (2012, p. 129). Essa frase simples ficou reverberando por muito tempo em nossa pesquisa, até esboçarmos um conjunto de ideias que ainda estamos Tateando, e que não foi possível seguir até o fim neste trabalho.

---

<sup>61</sup> É provável, também, que a própria Le Guin não descreva esses tipos de texto sob o signo realista.

O que tateamos ainda com algum cuidado é que no “tempo do fim” a que se referem Carola Saavedra, Daniel Galera e mesmo McKenzie Wark, dentre tantos outros, a ficção especulativa atravessada pelo conjunto de crises contemporâneas talvez seja a verdadeira ficção realista dos dias que correm. Mais do que isso: mesmo a ficção especulativa que dá ouvidos a outros seres e ontologias, que dá voz ao conjunto de tudo o que vibra para além do usualmente considerado humano, talvez mesmo essa produção merecesse uma acolhida realista – não, é claro, sob o rótulo do genérico “realismo vigente” de que falava Galera, ou do “realismo burguês” mencionado por Wark, mas antes como empreendimento de investigação das realidades possíveis. A ficção especulativa, portanto, como principal ramo dos muitos realismos.

É claro que essa virada só é possível quando o conceito de “realismo” sofre uma torção ontológica: do “realismo” filosófico vigente na costumeira apreensão ontológica moderna para a deriva investigativa dos muitos realismos possíveis<sup>62</sup> de uma ontologia aberta e desconhecida.

De qualquer maneira, o que nos interessava no texto de Le Guin era o fato de que a escritora parecia já reivindicar outra política da ficção. Ao descrever a “ficção realista” genericamente como tendo uma atração pelo antropocentrismo, Le Guin consegue colocar em uma só frase, ainda que utilizando um espantalho, parte considerável das preocupações mobilizadas pelo que entendemos ser uma possível *cosmopolítica* da ficção (especulação que aprofundaremos no próximo capítulo).

Estar aberto ao não-humano, especular acerca de outras formas de consciência, mas também acerca de outras cosmogonias, dar a ver formas de vida antes impensáveis e mesmo monstruosas... essas seriam algumas das principais questões levantadas pelo que podemos compreender como uma cosmopolítica da ficção. Se enganará quem pensar que uma cosmopolítica da ficção se restringiria então aos mercadologicamente definidos gêneros de “ficção científica”, “horror”

---

<sup>62</sup> E aqui os “realismos” precisam ser compreendidos antes como recortes de um real que seria inapreensível e não experienciável em sua totalidade, de modo que tal ficção poderia ser descrita também como perspectivista. Falaremos sobre isso no próximo capítulo.

ou “fantasia”, gêneros conhecidos pela abertura que promovem a personagens não-humanos e mesmo xenomorfos. Um conto como “Meu tio o Iauaretê”, de Guimarães Rosa, uma novela como *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector ou um livro inclassificável como *Catatau*, de Paulo Leminski, conforme já vimos, são três exemplos brasileiros de abertura e mesmo contaminação com o animal, o encontro com uma alteridade tão radical que dissolve todas as estruturas, e a corrosão e perpétua metamorfose feita na linguagem e nos efeitos produzidos por ela.

São livros, enfim, que dão a ver que a perturbação teórica da escrita talvez não seja a democracia, como afirmava Rancière (Cf. 2017, p.9), mas antes o desconhecido. E que essa perturbação tem um caráter intrinsecamente político.

#### **4.3.1 Algumas mitofísicas contemporâneas – breves estudos de caso**

Exemplos mais recentes dessa abertura descrita na seção anterior podem ser encontrados de maneiras distintas nos trabalhos de Joca Reiners Terron, Raïssa de Góes e Gabriela Cabezón Camara, dentre outros.

#### **O Apocalipse segundo Joca Reiners Terron**

*A morte e o meteoro* (2019), sexto livro do escritor cuiabano Joca Reiners Terron, se insere não apenas entre as “mitofísicas” contemporâneas que tentam pensar a emergência climática, o ápice do desenvolvimento técnico e a miséria existencial que permeiam uma época que voltou a se acostumar a pensar o fim do mundo, como também o faz apoiado numa perspectiva (especulativamente) ameríndia. Ou, antes, no preciso limite – o confronto – entre a perspectiva globalizada e homogeneizante (o ápice do desenvolvimento técnico suicida) e a

perspectiva local (um modo de vida que é aniquilado simultaneamente à devastação da floresta amazônica).

Na novela de Terron, a Amazônia está destruída, uma tribo indígena brasileira pede asilo ao México, o Chile deixou de existir por conta do aquecimento global, o Brasil esteve em guerra com a Venezuela por oito anos e a China lança a primeira expedição a Marte. Esse é o contexto geopolítico da narrativa de *A morte e o meteoro*, que se passa por volta do ano 2030.

O narrador do livro, cujo nome desconhecemos, é um funcionário do governo mexicano para assuntos relacionados à proteção de povos indígenas. Esse funcionário fica encarregado de acertar os detalhes e receber a tribo kaajapukugi, que pede asilo político ao governo mexicano sob a intermediação de Boaventura, um indigenista brasileiro. Depois de uma fracassada viagem ao Canadá, onde esteve para ver possíveis condições de asilo político para a tribo, e desencorajado pelo frio terrível do país, Boaventura percebeu que o melhor destino possível para a tribo seria o México. Essa ideia lhe surgiu em um sonho que teve com Maria Sabina<sup>63</sup>, a xamã oaxaquenha que ele havia conhecido na juventude, e que no sonho lhe apontava a serra de Huautla, território dos índios mazatecos em Oaxaca, como destino dos kaajapukugi. Já em Oaxaca, é o narrador do livro quem recebe Boaventura e o leva até Juan El Negro, líder e xamã mazateco, o homem que irá auxiliar na recepção aos indígenas exilados.

O indigenista Boaventura é um homem idoso de mais de oitenta anos, que fala um espanhol com sotaque difícil e tem o rosto em frangalhos por conta de uma flechada que recebeu em seu primeiro encontro com os kaajapukugi. É o último de uma linhagem de antropólogos que já não existia mais.

A tribo kaajapukugi era formada por apenas cinquenta indígenas, sem nenhuma criança ou mulher. Cinquenta homens à espera da aniquilação de sua tribo. Cinquenta homens que, graças à devastação da Amazônia, estavam perdendo também o contato com a sua espiritualidade – uma vez que a sua relação

---

<sup>63</sup> Maria Sabina (1894-1985) foi uma importante xamã mazateca. É famosa pelo conhecimento sobre os cogumelos *Psilocybe mexicana* e também pelo seu uso curativo. No importante volume *Plantas de los dioses: Orígenes del uso de los alucinógenos* (2000), do etnobotânico Richard Schultes e do cientista Albert Hofmann (conhecido por ter sido o primeiro a sintetizar o LSD), há uma descrição de suas práticas. Cf. SCHULTES; HOFMANN, 2000, p.160-161.

com o mundo espiritual dependia do consumo das entranhas alucinógenas de um besouro que também estava ameaçado de extinção. Sem futuro e sem contato com o seu cosmos, os cinquenta indígenas deslizavam lentamente em direção ao seu próprio desaparecimento.

Depois desse encontro em Oaxaca, e ainda antes de concluir a transferência dos kaajapukugi ao México, Boaventura morre misteriosamente no banco de trás de um táxi no Brasil. É por conta da morte de Boaventura que o destino dos kaajapukugi cai sob a responsabilidade do narrador. As imagens da viagem dos cinquenta indígenas concorrem nas redes sociais com as imagens da preparação da viagem espacial chinesa a Marte. Os kaajapukugi chegam ao México com seus trajes rituais, trajes que cobrem o corpo inteiro e que os deixam com a aparência semelhante à de um enorme besouro.

Quando já estão na reserva indígena mexicana, os kaajapukugi convidam o narrador e El Negro para participarem de seu ritual de intoxicação, usando a sua última reserva de “tinsáanhán”. É nesse momento que há a primeira torção da narrativa, o momento em que o narrador entra no transe induzido pelo alucinógeno e vê os pais falecidos. Quando volta do transe, descobre que os cinquenta kaajapukugi haviam cometido suicídio durante o ritual.

## Um outro mundo

*A morte e o meteoro* apresenta a descrição de uma etnia fictícia. Os kaajapukugi são descritos como “[...] índios punks avessos a qualquer liderança, tão anarquistas a ponto de saberem que nenhuma raça é especial, e que nenhum homem é rei de porra nenhuma.” (TERRON, 2019, p. 33). Usavam o cabelo raspado nas laterais, como índios moicanos da América do Norte. A origem da tribo se deu com a aliança entre dois povos, os kaajapukugi, que “[...] viam a si próprios como um único e imenso felino selvagem” (TERRON, 2019, p. 22), e uma outra tribo, que “[...] se identificava com o grande lagarto teju.” (TERRON, 2019, p. 22). As duas tribos, massacradas por doenças e guerras, se uniram, de modo que “[o]s membros felinos aderiram às reptilidades do lagarto, por assim dizer, e o grande gato se curou.” (TERRON, 2019, p. 23).



Chamam atenção também os traços linguísticos da tribo, com uma língua “aglutinativa” e “nasolabial” que lembrava o japonês (Cf. TERRON, 2019, p. 32). Essa proximidade física e mesmo metafísica entre ameríndios e orientais é ressaltada em algumas passagens do livro. Enquanto o mundo dos kaajapukugi é engolido, a expedição chinesa rumo para alcançar outros mundos lá fora.

Na cosmogonia kaajapukugi existem Três Céus. No começo de tudo, uma explosão entre o Primeiro e o Segundo Céu (em que agora viviam os kaajapukugi) permitiu que o “Piloto Perdido” viesse do Terceiro Céu dentro de um enorme besouro, “Tinsáanhán” (Cf. TERRON, 2019, p. 80). Desse grande besouro saiu uma nuvem de cinquenta besouros, que defecaram sobre “a Ilha do Sono Sagrado”. Ao se alimentar das fezes desses besouros, “[...] o Piloto Perdido também defecou, e de sua barriga saíram os ancestrais dos kaajapukugi [...]” (TERRON, 2019, p. 80). Sabemos desses detalhes através da kaajapukugi raptada por Boaventura, que depois de muita violência do sertanista finalmente fala da cosmogonia de seu povo, de modo que podem não ser informações totalmente confiáveis. Esse mito de origem, entretanto, explicaria por que os kaajapukugi aspiram as entranhas alucinógenas dos besouros e também porque muitos indígenas cometiam suicídio durante o ritual:

“Ao aspirar as entranhas de Tinsáanhán, visitamos momentaneamente o Terceiro Céu, onde vivem nossos ancestrais em amor eterno junto ao Piloto Perdido, ela dizia, e esse encontro é o que nos ensina a seguir vivos. Mas às vezes, quando estão no auge de suas forças, os kaajapukugi se matam, ela dizia, pois assim desejam prosseguir no Terceiro Céu, jovens e valentes, e não como velhos incapazes” (TERRON, 2019, p. 80).

A morte voluntária dos kaajapukugi lembra a morte ritual dos Suruwaha, povo indígena atualmente localizado na bacia do Rio Purus, em Tapuã-AM, e cujo primeiro contato com o homem branco teria se dado apenas na década de 1980 (Cf. Teixeira de Souza e Martins dos Santos, 2009, p. 12). Segundo a cosmogonia Suruwaha, grosso modo, após a morte haveria uma vida mais plena, onde não se envelhece jamais, sendo essa vida alcançável apenas para aqueles que passam pela morte ritual, de modo que

“só chegam a este lugar aqueles que morrem pela ingestão do veneno. Quem morre por velhice será privado deste lugar e sua alma ficará vagando sem destino. Assim, as pessoas mais idosas, vítimas de zombaria por parte de crianças e adolescentes por não terem ingerido o timbó, tornam-se caladas e distantes, sabedoras que, ao

não seguirem o costume, excluíram-se da possibilidade do reencontro com aqueles que já se foram” (Cf. Teixeira de Souza e Martins dos Santos, 2009, pp. 14 - 15).

Essa morte ritual é feita através da ingestão de “kunaha, veneno conhecido como timbó (comumente utilizado em certa técnica de pescaria)” (idem).

É de se notar a semelhança com que o narrador sem nome e Boaventura travaram contato com a tribo. Ambos se aproximaram da tribo durante o luto da morte dos pais, e ambos se voltaram contra a sua origem familiar, procurando apagar as marcas de sua história.

Se o narrador chega ao ponto de incendiar não tão acidentalmente o casarão familiar e todas as pertences e lembranças que herdou dos pais, Boaventura chega ao extremo da mutilação, ao ver no dedão de seu pé uma herança paterna que resolve extirpar. De certa forma, o que une o narrador sem nome, o indigenista Boaventura e mesmo os kaajapukugi é o apagamento.

Se, por um lado, depois da morte dos pais, Boaventura se embrenha numa aventura perigosa e até mesmo suicida, se esforçando para travar contato com uma tribo isolada e que não permite aproximações, se nesse esforço ele perde os traços do rosto, o nome e a identidade, apagando quase todos os vestígios daquele que algum dia havia sido, por outro lado a cosmogonia kaajapukugi já parecia conceber o apagamento como parte intrínseca da organização de seu mundo. Dizemos “parecia conceber” porque não é possível ter acesso à cosmogonia kaajapukugi antes do catastrófico e desastrado contato de Boaventura com a índia raptada, muito menos antes do voraz processo colonial e capitalista de destruição da Amazônia. Destruído o meio-ambiente dos kaajapukugi, destruído o seu mundo e posto em risco o seu acesso ao cosmos, como saber se os indígenas já concebiam o aniquilamento em sua cosmologia e o praticavam em seus ritos ou se, após serem forçados a conhecer a aniquilação na carne e já resignados, o acrescentaram em sua cosmovisão e em suas práticas rituais? Não é possível saber. Essa é uma dúvida que o leitor compartilha com o próprio Boaventura (Cf. TERRON, 2019, p. 59).

O fato é que o transe induzido pela droga alucinógena dos kaajapukugi produziu nos homens brancos, em Boaventura e no narrador, a díade lembrança-esquecimento. A súbita compreensão de uma longa e indeterminada linhagem familiar (os pais falando em seus ouvidos, os avós falando nos ouvidos dos pais, e assim por diante) e a necessidade de cortar o contato, impedir a repetição, apagar

a origem. Acontece que, para os kaajapukugi, é justamente esse gesto de apagamento o que parece causar a repetição dos acontecimentos:

“[...] e a Origem sempre irá se repetir, ela dizia, pois o número de coisas que fazem o mundo tem um limite, e para esse número ser alcançado, Xijiè, o Mundo, tem de se repetir. E de novo o Piloto irá se perder, e de novo o Grande Besouro defecará a nuvem negra de cinquenta besouros, Hei-yún, e de novo o Piloto Perdido nos defecará, nos trazendo até aqui, e você subirá o curso do rio até kaajapukugi uma vez, e outra vez e mais outra, ela dizia, e *para sempre permanecerá preso ao curso desse rio de destruição e renascimento*, Hen-zaogao, Grande Mal, ela disse, ao mesmo tempo me maldizendo e me nomeando pela primeira vez, disse Boaventura” (TERRON, 2019, p. 81, grifo nosso).

## Fantasmas do futuro

Em *O riso dos ratos* (2021), seu livro mais recente, Joca Reiners Terron dá prosseguimento a esse projeto de investigação sobre os fantasmas de nosso futuro. Seguindo a rota de colisão de *A morte e o meteoro*, em *O riso dos ratos* nos encontramos já no epílogo civilizacional. O livro tem como personagem principal um homem sem nome que foi privado de seu mundo. Com uma doença terminal e obcecado em vingar a violência de que sua filha foi vítima, violência essa que é incapaz até mesmo de nomear, enclausurado em seu apartamento enquanto conjecturava maneiras de matar o agressor, não pôde se dar conta de que já vivia entre as ruínas. Habitante não somente das ruínas físicas de seu corpo adoentado, dos estilhaços subjetivos de sua memória pouco confiável, como também dos destroços civilizacionais de um mundo que seguiu sem ele, tem como propriedade apenas um apartamento velho e uma promessa de vingança que aquece suas mãos.

Destituído de seu apartamento por invasores, talvez o medo mais primitivo que constitui e excita a classe média brasileira, o personagem principal do livro se vê fadado, então, a uma espécie de regressão aos lugares fundadores do espaço nacional, do fim para o começo: a fábrica, o quilombo, a *plantation*, o valongo, o porão de um navio, a travessia atlântica, a terra intocada.

Primeiro, habita um supermercado abandonado chamado Futurama (nome que chegou a ser título do livro), supermercado que se revela, na verdade, um

complexo fabril gerido à mão de ferro pelo antigo encarregado do mesmo. Transformados em operários duramente explorados, trabalhando sem parar e se alimentando de sopa de rato, os muitos destituídos de mundo são usados ali como combustível pelo empreendimento bizarro. Na companhia do homem que a sua filha chamava carinhosamente de avô, um sem teto que habitava as rampas do mercado já antes de o fim se infiltrar e corroer também os apartamentos da classe média paulistana, envereda num misto de fuga manca e busca febril pelo agressor de sua filha.

Os personagens do livro são desprovidos de qualquer gordura textual. Sem nome e sem rosto, vivendo existências mínimas, são reduzidos ao essencial: a filha, a jovem química, o encarregado, o avô, o bispo, o homem que cometeu aquilo a sua filha, o caolho, dentre tantos outros. Ainda que sem nome, os personagens são absolutamente discerníveis por suas ações e maneirismos pessoais, demonstrando uma individualidade urgente mesmo em meio aos escombros.

*O riso dos ratos* é um livro vasto, muito mais vasto do que suas pouco mais de duzentas páginas podem sugerir. Funciona como uma epopeia às avessas, em que o que se narra não são os feitos maravilhosos de um herói glorioso, mas antes as desventuras de toda uma espécie, em um regresso espiralado do fim à origem.

Ainda que terrível e angustiante, o livro é marcado também por um assombro pela natureza. Assombro cru e livre de qualquer idealização. Terron possui não apenas uma inventividade desembestada, como também um raro domínio na criação de atmosferas e na descrição dos espaços atravessados pelo protagonista, seja uma cidade arruinada ou uma imensa floresta perdida. A atmosfera evocada, sorte de paisagem-sonora, dá uma forte textura aos seus escritos, que são feitos de galhos retorcidos e matéria em estado de putrefação, peixes monstruosos e comprimidos moídos, labirintos compostos pelos beliches de órfãos-cobaias e entrepostos comerciais habitados pelos desgarrados da terra, toda a linhagem de estupradores e feitores descendentes do maquinário colonial.

Se *A morte e o meteoro* tinha como tema os estertores da história colonial nas américas, ainda que carregando em seu ventre podre uma nova colonização (a

expansão cósmica do homem através da expedição chinesa a Marte), em *O riso dos ratos* há um retorno pelos espaços coloniais até surgir a possibilidade de fundação de outro mundo.

Considerar a novela de Terron uma distopia seria um erro, tendo em vista que a história de nosso país sempre foi marcada pela extremada opressão, desumana desigualdade e constante extermínio espiritual, mental e físico da absoluta maioria da população. Como diz o próprio Terron em entrevista à RFI<sup>64</sup>: “nós somos a distopia, [...] nós somos distópicos por natureza.”

É impossível falar dos dois últimos livros do escritor, *O riso dos ratos* e *A morte e o meteoro*, sem levar em conta as múltiplas catástrofes que nos atropelaram nos anos recentes, sobretudo no Brasil. No entanto, mais do que uma reflexão sobre a crise humanitária que atravessamos e o colapso social que experienciamos, a reflexão como espelho distorcido da realidade, ou mesmo a especulação acerca dos prováveis caminhos de nosso fim, *O riso dos ratos* é antes a consequência de uma flor carnívora que se irradia a partir do centro da própria obra do autor. Esse centro irradiador, e aqui está a nossa hipótese, é a primeira novela do escritor.

### **A flor carnívora**

*Não há nada lá* (2001), primeira novela de Terron, funciona como livro-farol, emissor de sinais – mas que, como o próprio título sugere, não nos oferece resposta alguma, nos lançando antes no torvelinho da ambiguidade dos signos. De alguma forma, toda a obra do autor já estava naquela novela de pedra lascada, o texto-tesseract que nos mostra que todo livro é apocalíptico – até mesmo o que não é. Ou, antes, aquele que pensa não ser.

Como diz um dos personagens do livro: “Somente a literatura, fundadora da realidade que conhecemos através da linguagem, construtora de mundos [...],

<sup>64</sup> Que pode ser conferida aqui <https://www.youtube.com/watch?v=vHwgm6TSP90> Acessado: 30/03/2022.

somente a literatura poderia deflagrar o fim de algo que ela mesma erigiu [...], o que a linguagem construiu só ela terá o poder de destruir” (2001, p. 24).

*NHNL* é a flor carnívora que devora a si mesma, como um toro, um objeto geométrico sem começo nem fim, porque propõe o Universo como imenso livro e credita à literatura o poder definitivo. Fundadora da realidade, construtora e destruidora de mundos, seria muito empobrecedor utilizá-la apenas como suposta descrição dos acontecimentos ou mesmo como crítica social merecida e bem azeitada.

Se em *NHNL* havia o Bispo de Macau, aquele que leu o terceiro segredo de Fátima e descobriu que só a literatura pode destruir aquilo que erigiu, em *O riso dos ratos* há de novo um bispo, este comprometido com um necroempreendimento colonial, um sujeito que é a uma só vez senhor de engenho e líder místico, explorando mão de obra escravizada não só pelo ferro, mas sobretudo pela palavra. Lá está de novo a palavra, esse feitiço, o encantamento que liberta e aprisiona.

## **O Apocalipse, isto é, a revelação**

Os livros de Terron são compostos da mesma matéria de que eram feitas as histórias mais antigas contadas ao redor da fogueira: assombro, terror, maravilhamento, aventura. Como em mitologias e lendas, epopeias tão longínquas quanto a de Gilgámesh, aquele que viu o abismo, muito anterior à bíblia e ao apocalipse cristão, o mais importante aqui é contar uma história. Uma história dentro de uma história dentro de uma história, como em *Noite dentro da noite* (2017), deixando à mostra o novelo narrativo de que são feitas as nossas próprias entranhas, tudo o que acreditávamos mais verdadeiro e estável, as histórias que contamos para nós mesmos antes de dormir.

Labirínticos, os textos de Terron não são habitados apenas pelo monstro que nos espera em cada esquina. São também povoados por uma espessa neblina. Cegados pela atmosfera nebulosa, só reconhecemos o buraco em que nos metemos quando já não há mais escapatória. Tropeçando em líquens, sendo

surpreendidos pelo submarino nazi vindo à tona no pantanal mato-grossense ou reconhecendo em nossa linhagem doentia de estupradores e racistas o chamado pela vinda do filho de deus, o meteoro que salvará o mundo de todos nós.

Considerado pessimista, Terron possui antes um otimismo perspectivista. Afinal, como ele mesmo diz em entrevista à RFI, do ponto de vista do planeta, a inexorável extinção humana é de um otimismo atroz. Mas se surpreenderá também quem, numa leitura apressada, concluir que *O riso dos ratos* é um livro pessimista. Escondida e se ramificando como hera, há uma visão otimista que só podemos compreender no final, entre a vista embaçada e o delírio. Como conclui o personagem principal em dado momento: “A realidade deixou de ser o mundo das coisas para adquirir outra dimensão, composta de desvarios e lembranças”. Entre desvarios e lembranças, portanto, outra terra pode surgir. Um mundo inteiramente novo, originário, e que cortou violenta e finalmente o contato com a maldição colonial, se livrando de uma vez por todas da linhagem malograda.

Quando o personagem principal encontra os muitos descarnados se acorando em débeis fogueiras perto de um rio subterrâneo, somos levados de volta a outros momentos da obra de Terron. A vertigem de habitar uma cidade em ruínas que foi construída sobre rios e nascentes vem do medo de ser tragado pelo sumidouro. Entre os mortos-vivos de que agora faz parte, recebe a sentença de uma mulher: “isso é uma curva de rio sujo”. Não se tratando apenas de um aceno para os leitores que conhecem minimamente o seu trabalho<sup>65</sup>, essa frase parece revelar uma verdade mais profunda. Talvez a obra de Terron, ancorada na divisa apocalíptica/ revelatória que emana de sua primeira e decisiva novela, e que atravessa todos os seus escritos, seja ela mesma um sumidouro. A curva de rio sujo que só acumula tranqueira: memórias esquecidas, futuros interceptados, passados imprevisíveis.

Dessa obra-sumidouro, verdadeira noite dentro da noite, brota uma flor canibal contagiante, espécie de erva daninha, uma hera senciente que se espalha e nos enlaça, nos levando de volta para o torvelinho de que ela mesmo saiu. O torvelinho de que ela mesmo faz parte.

---

<sup>65</sup> *Curva de rio sujo* é um livro de contos de Terron.

Como na cosmogonia dos kaajapukugi, de *A morte e o meteoro*, cuja compreensão cíclica do tempo concebe que todo final é um novo começo, *NHNL*, paradoxalmente, será sempre o primeiro e o último livro de Terron – o Tesseract pairando sobre a obra inteira do autor, os sete selos do apocalipse ficcional, isto é, da revelação final: são as histórias que contamos para nós mesmos que nos permitem viver.

## O animalismo de Raïssa de Goés

Em *Casamata* (2019), quarto livro da escritora e artista plástica carioca Raïssa de Góes, parecemos também já estar depois do fim. No livro, a narradora sem nome vaga doente por uma cidade vazia, suja e agressiva. Coberta por feridas, volta sempre ao encontro de seu “cuidador”, que é como ela o chama, um homem silencioso e sério para quem os procedimentos de higiene são fundamentais. Rotineiramente ele limpa seus machucados, lhe dá de comer e lhe administra um emplastro sobre suas feridas. A narradora o descreve como um “homem de ciência”, mais preocupado em testar os seus remédios e sua estranha dieta do que efetivamente curar a narradora de qualquer doença. Nunca lhe pergunta ou parece querer saber por onde ela esteve e o que lhe aconteceu. Seus emplastros são um composto de ervas maceradas que ele guarda numa espécie de laboratório nos fundos da casa.

O cuidador é obcecado pela desinfecção – seja dos alimentos, que ele lava ainda crus, seja do restante da casa. Azulejos, lençóis, os frascos que usa, tudo é meticulosamente esterilizado, tudo recende a água sanitária. Dormem juntos, e toda noite fazem sexo – o cuidador é meticoloso até mesmo nesse momento, mantendo uma distância científica, e muitas vezes machuca a narradora sem nome. É quando ela parece ter prazer que ele se irrita e a agride.

A narradora sem nome costuma pegar sol deitada no chão com as gatas do cuidador, e passa muitos dias assim. É na casa do cuidador que ela se dedica a escrever o relato e a colecionar frágeis palitos de fósforo queimados, palitos com os quais pretendia construir outras criaturas, e talvez mesmo uma cidade inteira. Palitos que aparecem nos frágeis e delicados desenhos que entrecortam a



narrativa. Mas ela sempre acaba voltando para a rua, com o sangue das gengivas machucadas escorrendo pelos dentes, atraída por uma janela e movida pela raiva. “A raiva que me atrai até a rua e à janela, longe, acima de minha cabeça. A janela onde ainda vivem” (2019, p. 25).

O enredo de *Casamata* parece se passar num futuro próximo. O que ficamos sabendo através da narradora é que ocorreu uma mudança social gestada por “doses cavalares de medo sintético” (2019, p. 43), e após essa mudança autoritária sobraram apenas três opções para “a espécie dos derrotados”, a espécie da qual ela faz parte: fugir (carregando consigo a ideia de organizar um contra-ataque), se disfarçar entre os vencedores (trair sua espécie, silenciar seus desejos) ou ficar e arcar com as consequências: ser tratado como um imundo, um bicho, um não-existente.

“Foi quando o tempo mudou, as emissões e as cores se tornaram estranhas. [...] Então as palavras foram mudando e a metamorfose começou. Nos ofereceram doses cavalares de medo sintético, nos massacraram com seu ódio, nos açoitaram nas ruas, nos amarraram em postes e iam, aos poucos, nos abandonando. Fomos abandonados, encarcerados e açoitados. Houve os que fugiram, parece que estão organizados e vão contra-atacar. A alguns de nós, foi oferecido o disfarce. A chance de fingir que éramos como eles e emudecermos. Esse disfarce que aceitou e carrega consigo, vestido. Esse que te autoriza a morar dentro das janelas antirruídos em um apartamento aquecido. Esse que te aparta de mim, de minha espécie que foi tua. Esse também que te faz deixar uma luzinha acesa enquanto finge que adormece. Recusei o disfarce, recusei a fuga, recusei me juntar aos outros. Eu fico.” (2019, p. 43)

Com descrições que parecem evocar ou ecoar acontecimentos recentes da vida social brasileira, e mesmo antecipar situações até então impensáveis como a pandemia de Covid-19 (quase que profetizada pela obsessão do cuidador por higienizar tudo e pelas ruas vazias da cidade), a narrativa é feita por uma voz estranha, que muitas vezes beira ou flerta com afetos caninos.

Em alguns momentos o relato parece ser endereçado a alguém. Em meio às andanças da narradora pela cidade, surge um “você”. Um “você” que parece ter se rendido e se disfarçado entre a espécie dos vitoriosos. Os passeios da narradora pela cidade como um cachorro vadio sempre terminam às portas desse mesmo prédio, o olhar posto em uma janela iluminada lá em cima contra a qual ela uiva. O uivo é um lembrete e uma tentativa de desfazer o disfarce daquele que um dia compartilhou com ela os mesmos desejos: “Uivo, urro, gemo muito alto. Não vai

dormir mais, acabou seu descanso, eu cheguei. Mal me aguento, ainda mole e fraca, feridas ainda abertas, mas eu cheguei e urro” (2017, p.34).

O cenário de *Casamata* é cinza, frio, estéril. A preocupação do cuidador com a higienização meticulosa é apenas um sintoma disso. A “espécie dos vencedores” vive em apartamentos bem abastecidos e apartados de tudo, até mesmo do barulho da rua. Varridos das ruas, massacrados, espancados por porteiros, perseguidos pela polícia e açoitados por toques de recolher, a “espécie dos derrotados” vaga faminta e ferida por ruas sujas e esvaziadas.

A narradora-bicho sofre uma metamorfose interrompida. Destituída do estatuto de humanidade a que um dia talvez tenha pertencido, também não completa a travessia para a sua nova forma: “Fui apodrecendo numa mutação que não se conclui, não vai para lugar nenhum, não vira outro corpo. Passei a beber mijo e poças de água. [...] A transformação não foi completa [...]” (2017, p. 45).

As figuras que compõem a espécie dos derrotados no livro são o bicho, o imundo, o não-existente, a mulher. Todos comendo o círculo dos não-humanos. Parece haver uma aliança (ainda que involuntária) entre os não-humanos (isto é, animais) e os desumanizados (isto é, “ex-humanos”). Todos abjetos, monstruosos, demoníacos. Tal aliança parece ecoar a reivindicação feita por Paul B. Preciado acerca do feminismo e da teoria queer como um todo: distante do humanismo vulgar, se trataria mesmo é de um “animalismo por vir”. Em suas próprias palavras, Preciado nos diz:

“O Renascimento, o Iluminismo, o milagre da revolução industrial repousam, portanto, sobre a redução de escravos e mulheres à condição de animais e sobre a redução dos três (escravos, mulheres e animais) à condição de máquinas (re-) produtivas. Se o animal foi um dia concebido e tratado como máquina, a máquina se torna pouco a pouco um tecnoanimal vivo entre os animais tecnovivos. A máquina e o animal (migrantes, corpos farmacopornográficos, filhos da ovelha Dolly, cérebros eletrodigitais) se constituem como novos sujeitos políticos do animalismo por vir” (2014)<sup>66</sup>.

Os que ainda pretendem se fingir de “humanos” mas são da “espécie dos derrotados”, os que têm medo de se transformar em outra coisa, se apegam ao disfarce: se submetem a uma violência ainda maior. São mortos-vivos, ainda que

<sup>66</sup> Paul B. Preciado, “O feminismo não é um humanismo”, traduzido para o português em: <http://www.opovo.com.br/app/colunas/filosofiapop/2014/11/24/noticiasfilosofiapop,3352134/o-feminismo-nao-e-um-humanismo.shtml>

estejam em apartamentos confortáveis, abastecidos e aquecidos. Em *Casamata*, parece haver mais vida naquele que insiste e morre mordendo.

### **Gabriela Cabezón Cámara**

*As aventuras da China Iron* (2021), de Gabriela Cabezón Cámara, nos apresenta uma fundação alternativa não apenas da nação argentina, como também de todos os Estados latino-americanos que têm como modelo a fazenda – das capitânicas hereditárias à economia baseada em agroexportação, do engenho à grilagem, dois nomes para uma só e mesma coisa. Falar em “fundação” é até despropositado. O que se trata no livro é de um desfazimento: sem marco originário ou ponto de chegada, apontando antes para o contínuo deslocamento como único gesto possível – deslocamento físico, mas também de linguagem, gênero, sexualidade, desejo, relação com o outro e com o mundo.

Narrado por uma menina de catorze anos, a china que dá nome ao título, o livro é uma evidente descostura de um dos clássicos fundacionais argentinos: o “*Martin Fierro*” de Hernández. No livro de Cabezón Camara, depois que Fierro é levado pelo exército, a china, finalmente livre desse homem, se junta a uma inglesa e uma cachorra, e juntas percorrem os pampas numa carroça.

A inglesa não apenas provoca uma abertura na visão da china, ensinando palavras estrangeiras e oferecendo mercadorias manufaturadas, como também a ensina o prazer do corpo, esse assombro. Juntas não apenas atravessam os pampas, como a si mesmas, e o que poderia parecer uma europeização da china, na verdade se mostra um desfazimento do Império.

O próprio Hernández, autor de “*Martin Fierro*”, aparece no livro transfigurado em coronel estancieiro, um milico obcecado com o progresso nacional através da disciplina e da tortura, e que em alguns momentos fala sobre o “homem do futuro”, essa visão amaldiçoada do passado colonial, sempre reatualizada no presente de todo o continente.

Surge então a orgia e o gozo como dispositivo de desfazimento do Estado – não só da máquina burocrática que nos conforma, mas sobretudo do instrumento

egóico que nos limita. Do Eu ao Estado, e de volta, a orgia desfaz todas essas ficções. Tomados pelo furor da bebida e das ervas, os gaúchos e as chinas misturam seus corpos como um só e gigantesco corpo, centopeico, reluzente, viscoso. No dia seguinte, o gozo comunal põe em xeque e estressa a família, a noção de propriedade, a estância, e com ela, qualquer imagem de nação. Dura pouco o transe, o sabemos, quase sempre seguido de surras e castigos, de ressacas e autorrecreminações – mas como fazer do transe uma migração sem pouso?

No livro de Cabezón Cámara há uma constante mudança de idiomas, nomes próprios, roupas, maneirismos corporais. O gênero visto fora de binarismos opositivos, outra ficção persistente, mas antes como pontos de modulação, transição, escape. Quase todos os personagens são duplos, triplos, indefinidos. Onde você os procura, nunca estão. Josefina é China Iron, mas também o *good boy* inglês, a tararina, e Iñchiñ. A inglesa Elizabeth é Liz, é china e gaúcho, mas também indígena. O vaqueiro Rosario, homem dissidente que ama e é seguido pelos animais, é também Rosa. Martin Fierro, famoso trovador gaúcho, é também a indígena Kuruso. E assim como os rios, os riachos, o cão Estreya, as vacas de Rosa, os pampas, o vento, as árvores, os gaúchos e as chinas, os ingleses e os indígenas, todos são Iñchiñ.

No livro de Cabezón Cámara saímos do Estado como derivação (e consequência) da estância, para a comuna como extensão do espaço aberto dos pampas, onde mulheres, homens “dissidentes” (como diria Preciado) e animais vivem livres. Da fazenda e seu sistema de exploração, portanto, para a comunidade interespecies e seu circuito de alianças.

China Iron é antes de tudo uma alegria. E não uma alegria ingênua, mas atenta – feita de negociação e estratégia. Uma alegria astuta, que evita o combate direto em campo aberto, privilegiando antes forças insuspeitas: embriaguez, sedução, desvios, camuflagem.

Uma alegria que aponta para a deambulação como método: ser o povo feito de fumaça, e que como fumaça se desvanece no horizonte, se misturando com tudo que existe e vibra.

## 5 As possíveis contribuições da “virada ontológica” para a literatura: ficção, metafísica, antropologia

*Os metafísicos de Tlôn não buscam a verdade nem sequer a verossimilhança: buscam o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica.*  
J L Borges, Ficcões.

### 5.1 Dos efeitos da escrita

É conhecida a descrição que Górgias faz das potências do discurso em seu *Elogio de Helena*. Exposto, na tradução feita pela filóloga e filósofa francesa Barbara Cassin (2005), como um senhor capaz de “dar fim ao medo, afastar a dor, produzir a alegria, aumentar a piedade”, o discurso aparece como uma das causas mais poderosas da variação dos estados afetivos (CASSIN, 2005, p. 297). Cassin faz questão de ressaltar, em uma das notas da sua tradução, que contrariamente ao que aparece em algumas traduções francesas, na fala de Górgias o discurso não seria um instrumento utilizado pelos deuses, mas antes um deus ele mesmo: “O discurso é, de preferência, um deus, na equação que se forma entre sua pouca materialidade (os sons são tão inapreensíveis quanto os átomos) e seu imenso poder” (CASSIN, p. 297). Seria a partir de seu poderio sobre a variação afetiva, inclusive, que o discurso teria características farmacêuticas, agindo ora como veneno, ora como remédio.

Ainda sobre o caráter divino do discurso, no artigo “Sofística, performance e performativo” (2016), Cassin vai apontar para o seu efeito duplo: não apenas ativando a mudança de estado afetivo no receptor, como também configurando mundos possíveis:

“é um efeito sobre a alma, que passa de um estranho para um próprio, somente com palavras; mas é também e ao mesmo tempo um efeito-mundo, em que o objeto do discurso, a ‘ficção’, ganha consistência e se torna realidade” (CASSIN, 2016, p. 38).

É claro que não é todo discurso que seria capaz de acionar estados afetivos ou ganhar consistência na realidade. O helenista Marcel Detienne, em seu clássico *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica* (1988), debruçando-se sobre a eficácia das palavras, traça a distinção, no mundo arcaico grego, entre palavras “realizadoras” e palavras “sem realização”. As palavras “realizadoras”, como o

nome sugere, são aquelas que efetuam algo no mundo – como o discurso do rei de justiça, um dos mestres da verdade analisados por Detienne. Já as palavras “sem realização” são como “procedimentos adivinhatórios ineficazes, maldições ‘que caem sobre a terra e não são cumpridas’” (DETIENNE, 1988, pp. 35-36).

Mas como se daria a eficácia do discurso, isto é, *como o discurso produz efeitos*? Como o discurso pode ser capaz de acionar potências não vistas, disparando uma ação, alavancando uma mudança? A palavra pensada como feitiço. Em *Cosmopoéticas do refúgio*, Dénètem Touam Bona nos lembra que a Revolução Haitiana, a revolução anticolonial que instaurou, em 1804, a primeira República Negra, se iniciou com um feitiço. O feitiço conjurado em Bois-Caïman, o feitiço executado pelo cocheiro Dutty Zamba Boukman, o homem do livro, o homem da disseminação da mensagem, foi o disparador da revolução (Cf. TOUAM BONA, 2020, p. 34).

É esse “efeito-mundo” do discurso de que fala Barbara Cassin que nos interessa tratar aqui. “Efeito-mundo” criado a partir das palavras encantadas – e toda palavra que desencadeia uma mudança nos estados afetivos é encantada, das *fake news* aos discursos do Estado, das rodas de oração às palavras de ordem, e tantas outras. Sem entrar nos debates filosóficos relacionados à sofística, que, segundo Cassin, faz a passagem da ontologia à “logologia”, isto é, o ser como “efeito do dizer” (Cf. CASSIN, 2016, p. 35), mas aproveitando essa intuição sobre as palavras eficazes, o que pretendemos é pensar a experiência literária a partir das contribuições que a chamada “virada ontológica” pode trazer ao conceito de ficção. Se uma palavra eficaz, uma ficção, como disse Cassin, pode criar um “efeito-mundo”, seria importante pensar isso também a partir das disciplinas que abordam outros mundos e as condições em que uma transição (ou, ao menos, intersecção) entre mundos é possível.

## 5.2 A comparação de mundos (ficção, antropologia, metafísica)

Os pontos de contato entre ficção, antropologia e metafísica são vastos: desde o possível liame entre pensamento mítico e linguagem<sup>67</sup>, que estaria na base

<sup>67</sup> Tese sustentada pelo filósofo alemão Ernst Cassirer em *Mito e linguagem* (2013), em que ele afirma que: “A consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento,

de toda sociogênese, passando pelas relações entre o mito e a ficção, que se encontram também na origem da literatura<sup>68</sup>, até as mais recentes aproximações feitas tanto por escritores quanto por antropólogos e filósofos<sup>69</sup>.

As consequências dessa imbricação entre mitologia e linguagem ficam ainda mais evidentes quando vemos a importância da palavra, oral ou escrita, para a organização cosmológica das sociedades. Seja na metafísica cristã (“no princípio era o verbo”) ou na cosmogonia yanomami (as palavras de Omana, o canto dos *xapiri*) (cf. KOPENAWA & ALBERT, 2015), seja na constituição das leis do direito romano (cf. THOMAS, 1999), seja nas histórias que nos são contadas e que também contamos (narrativas históricas, nacionais, familiares, etc.) (cf. PIGLIA, 2016, p. 60), lá estão as palavras dando alguma forma, tentando com dificuldade conter a instabilidade própria do feixe de percepções e afetos que atravessam e constituem os indivíduos, os grupos e mesmo sociedades inteiras. Essa ordenação titubeante, mesmo provisória, é uma tentativa de estabelecer e manter algum sentido<sup>70</sup>.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, comentando as *Mitológicas* de Claude Lévi-Strauss, já falava que o mito dá conta justamente do processo de “especiação”, isto é, a variação do regime pré-cosmológico (o “hetairismo ontológico” originário, o regime incessante de transformações que é próprio do mito) ao cosmológico (a transformação interdita em coisas e pessoas estáveis – ou melhor, que tendem à estabilidade mas nunca a alcançam, uma vez que no mito a instabilidade, a transformação, é a verdadeira tessitura daquilo que chamamos de “realidade”)<sup>71</sup>. Como responde Lévi-Strauss quando Didier Eribon lhe pergunta o

---

da arte, do direito e o da moral, as formas fundamentais da comunidade e do Estado, todas elas se encontram originariamente ligadas à consciência mítico-religiosa. [...] Este vínculo originário entre a consciência linguística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo o acontecer” (CASSIRER, 2013, p. 64).

<sup>68</sup> Basta pensar nas *Metamorfoses*, de Ovídio, a respeito das quais Karlheinz Stierle diz: “Para a formação da consciência na literatura moderna, nenhuma outra obra tornou-se tão importante como as *Metamorfoses*, que são em si mesmas como a ficção das ficções” (2006, p. 12).

<sup>69</sup> Destacamos, a esse respeito, novamente o livro *Há mundo por vir?* (2015), de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, e os artigos: “O conceito de ficção”, de Juan José Saer (2009); “Literatura como antropologia especulativa” (2015b), de Alexandre Nodari; “Ursa menor: notas sobre ficção científica e fantasia” (2018a) e “Introdução à Xenologia” (2018b), de Marco Antônio Valentim; e “Experiments in Thinking across Worlds” (2019), de Casper Bruun Jensen e Asli Kemiksiz.

<sup>70</sup> A esse respeito já falamos no primeiro capítulo, sobre as relações caos↔cosmo.

<sup>71</sup> Como diz Viveiros de Castro: “[...] o mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram, mergulhados num mesmo meio pré-subjetivo

que é um mito: “[...] Se você interrogar um índio americano, seriam muitas as chances de que a resposta fosse esta: uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes” (LÉVI-STRAUSS & ERIBON, p. 195–96, 2005). Essas variações entre o caos e o cosmo, como já vimos no primeiro capítulo, também foram trabalhadas com cuidado pela dupla Deleuze e Guattari em seus dois trabalhos principais, ainda que de maneira diferente da abordada por Iser, de quem também falamos naquele capítulo<sup>72</sup>.

Embora possa parecer um movimento estranho, podemos aproximar o ritornelo de Deleuze e Guattari, sobre o qual falamos no primeiro capítulo, a algo que o escritor Ricardo Piglia disse sobre a narração. Em *Las tres vanguardias – Saer, Puig, Walsh* (2016), que reúne algumas de suas aulas dadas na Universidad de Buenos Aires em 1990, Piglia fala em determinado momento do lugar da novela na sociedade e da relação entre a ficção e os relatos sociais – entre outras coisas, a disputa social com a ficção produzida pelo Estado, essa sorte de “narrativa oficial” que se pretende unívoca à força (o Estado ditatorial argentino é o exemplo utilizado por ele). Mas o que Piglia apresenta que pode nos interessar aqui é a constatação de que existem “certos modos de narrar” e que esses modos como que constituem cada sociedade:

“Podemos imaginar que se conhecêssemos o conjunto de narrações que circulam na cidade de Buenos Aires em um dia, conheceríamos um tipo particular de funcionamento desta cidade com bastante precisão. [...] Se tivéssemos a possibilidade, fantástica, de dispor de todas essas narrações, poderíamos detectar as *grandes formas*, os *grandes núcleos formais* a partir dos quais se constituem os relatos sociais. E notaríamos com clareza que *estamos determinados por certos*

---

e pré-objetivo” (2015a, p. 59). Para “hetairismo ontológico”, conferir o já mencionado artigo de Alexandre Nodari (2015a) sobre *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector.

<sup>72</sup> Aqui é preciso traçar uma distinção importante, e que precisaria de uma análise mais detida em um artigo futuro. Enquanto Iser nos apresenta um sistema tripartite (real e imaginário mediados pela ficção, os três em retroalimentação), a nossa hipótese é que Deleuze e Guattari trabalhariam antes com o que Rodrigo Nunes (2014) descreveu como sendo as *diádes*. Segundo Nunes, os pares conceituais de Deleuze e Guattari não seriam dualismos, mas antes diádes, e “uma diáde é uma relação de disjunção inclusiva entre dois termos indefinidos numa *relação dinâmica de tensão*, constituindo um campo em que os próprios termos se singularizam” (2014, p. 8 – grifo nosso). O par caos-cosmo de Deleuze e Guattari, que na nossa hipótese pode ser lido como uma diáde forças↔formas, é uma relação em que um termo não existe sem o outro. Novamente, não se trata de polos opositivos (de um lado o caos e de outro o cosmo, com uma passagem de um para o outro), mas antes de uma *relação dinâmica de tensão*: o cosmo é formado por forças caóticas temporariamente estabilizadas, assim como o caos é composto por forças que podem se estabilizar numa forma temporária. Arriscaríamos dizer, inclusive, que a leitura opositiva (caos x cosmo) é fruto de um problema de perspectiva. Afinal, do ponto de vista da forma (cosmo), o informe (caos) só pode ser o seu oposto. Mas do ponto de vista das forças (caos), talvez se possa perceber que toda forma é caos coagulado.



*modos de narrar*. Do mesmo modo que certas estruturas da língua nos ajudam a falar, existem estruturas narrativas dadas que usamos sem pensar e funcionam como elementos no interior dos quais os sujeitos construímos nossas paixões e estilos pessoais” (PIGLIA, 2016, pp. 60–6, grifo nosso, tradução nossa).

Em *Aqui, América Latina*, Josefina Ludmer afirma algo semelhante ao caracterizar a imaginação pública como uma “fábrica do real”: “A imaginação pública seria um trabalho social, anônimo e coletivo de construção de realidade” (2013, p. 9). Esses certos “modos de narrar” que nos determinariam, ou a imaginação pública pensada como “fábrica do real”, talvez partilhem uma raiz comum com o mito. Mas o certo é que, atualmente, calcificados em grandes narrativas sociais – o dinheiro, a nação, o Estado, a família, o “empreendedorismo”, etc. –, esses “modos de narrar” parecem ter embotado tanto a possibilidade de outras narrativas que qualquer construção alternativa da realidade parece impossível. A desvalorização de outros modos de narrar é também a desvalorização de outros modos de perceber e estar no mundo – ou em outros mundos (que é o que esperamos demonstrar).

No último parágrafo de seu já conhecido texto “O conceito de ficção” (2012), o escritor argentino Juan José Saer fala de passagem, sem desenvolver muito, da literatura como uma espécie de “antropologia especulativa”. Segundo Saer, à ficção não caberia um modo de reivindicação do falso, como alguns insistem em dizer, mas antes um modo de pôr em tensão o conceito de “verdadeiro”. A ficção “[n]ão nega uma suposta realidade objetiva, ao contrário, *submerge-se em sua turbulência*, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como essa realidade se conforma” (SAER, 2012, pp. 2–3, grifo nosso). Para a hipótese de Saer, o fundamental parece ser a necessidade de *submersão* – seja na “realidade objetiva”, seja na “massa pantanosa do empírico e do imaginário” (2012, p. 3). O realismo ingênuo seria aquele que já toma de antemão a “realidade como dada”, e faz isso sem perceber, como poderia dizer Piglia, que essa “realidade” é determinada por certos “modos de narrar”.

Num primeiro momento, se lida apressadamente, a asserção de Saer acerca da literatura como “antropologia especulativa” poderia ainda assim soar antropocêntrica – a literatura como um “estudo especulativo do que é o homem”, ou algo do gênero. Mas é justamente a preocupação de Saer com a *submersão* no feixe de percepções e afetos que compõe o empírico e o imaginário o que parece

deixar a porta aberta para uma especulação aquém e além do dito “humano”. Se essa asserção de Saer fosse lida tendo em mente a “antropologia” como aquela disciplina teorizada e praticada, por exemplo, por Eduardo Viveiros de Castro, Tânia Stolze Lima e Aparecida Vilaça, isto é, uma antropologia comprometida com a “descolonização permanente do pensamento” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015a, p. 20), a sua aproximação à literatura poderia ser de uma potência tremenda para os dois campos – o da ficção e o da disciplina antropológica.

Uma tal literatura, enquanto “antropologia especulativa”, poderia nos devolver “uma imagem de nós mesmos na qual não nos reconhecemos”, como diz o filósofo francês Patrice Maniglier acerca da antropologia (MANIGLIER, 2005, p. 773–74 apud VIVEIROS DE CASTRO, 2015a, p. 21). De qualquer forma, aqui se trata de uma literatura – e de uma antropologia – que “leva a sério”, como diz Viveiros de Castro (2002, p. 129), o outro e o seu pensamento, isto é, outros modos de vida e de estar no mundo e percebê-lo, ou mesmo outros mundos. Para a antropologia, é claro, isso quer dizer levar a sério os povos estudados e que coproduzem a teoria antropológica. Mas como se dá esse gesto e quais consequência podemos tirar dele?

“[O] que acontece quando se leva o pensamento nativo a sério? Quando o propósito do antropólogo deixa de ser o de explicar, interpretar, contextualizar, racionalizar esse pensamento, e passa a ser o de o utilizar, tirar suas consequências, verificar os efeitos que ele pode produzir no nosso? O que é pensar o pensamento nativo? Pensar, digo, sem pensar se aquilo que pensamos (o outro pensamento) é ‘aparentemente irracional’, ou pior ainda, naturalmente racional, mas pensá-lo como algo que não se pensa nos termos dessa alternativa, algo inteiramente alheio a esse jogo? *Levar a sério é, para começar, não neutralizar.* É, por exemplo, pôr entre parênteses a questão de saber se e como tal pensamento ilustra universais cognitivos da espécie humana, explica-se por certos modos de transmissão social do conhecimento, exprime uma visão de mundo culturalmente particular, valida funcionalmente a distribuição do poder político, e outras tantas formas de neutralização do pensamento alheio. Suspender tal questão ou, pelo menos, evitar encerrar a antropologia nela; decidir, por exemplo, *pensar o outro pensamento apenas (digamos assim) como uma atualização de virtualidades insuspeitas do pensar*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 129 – grifo nosso).

Para a literatura, no entanto, “levar a sério” o outro e o seu pensamento pode significar não *se levar tão a sério*, isto é, colocar-se em dúvida, não ter um apego assim tão grande à dita “realidade objetiva” nem à “identificação”. A antropologia comprometida com a “descolonização permanente do pensamento”, aliás, como já referido, só é possível quando o antropólogo faz o penoso esforço de se

*desidentificar* – que é o primeiro passo para “levar a sério” o outro. Em contraste à literatura preocupada com a identificação do leitor através de uma reprodução “ingênua” da realidade (marcada por “modos de narrar” repetidos à exaustão), aquela que busca o contrário, isto é, a desidentificação, o estranhamento, e que atravessa o espelho como Alice, é comumente chamada de “especulativa”. E, como diz Ludmer: “O sentido da especulação é a procura de algumas palavras e formas, modos de significar e regimes de sentido, que nos permitam ver como funciona a fábrica de realidade para poder encontrar seu avesso” (2013, p. 10 – grifo nosso).

Antes de partimos para a próxima seção, no entanto, seria interessante nos determos mais um pouco sobre a ficção especulativa. Em *Staying with the Trouble* (2016), Donna Haraway nos apresenta uma série de textos sobre as possibilidades de mitigação dos problemas que nos atravessam e também sobre como viver e morrer com dignidade sob o já mencionado “Cthuluceno”. Os textos de Haraway são atravessados pelo que ela chama de “pensamento tentacular”, uma sorte de fabulações sem privilégio ou excepcionalismo ontológico, marcados por construções multi-espécies. Como a própria Haraway sublinha ainda na introdução, há uma figura onipresente e metamórfica no livro, que pode ser designada simplesmente pela sigla “SF” – que, em inglês, já dá indícios de seus significados possíveis.

Nas palavras de Haraway: “SF is a sign for science fiction, speculative feminism, science fantasy, speculative fabulation, science fact, and also, string figures [conhecido em português como “cama de gato”, o jogo com linhas de barbante]” (2016, p. 10). Haraway se refere ao SF também como “um método de rastreamento, de seguir um fio no escuro”, assim como “prática e processo” (2016, p. 2 – tradução nossa). Como especulação, a figura formada pelas cordas, a “cama de gato”, ganha importância fundamental, uma vez que talvez dê materialidade a essa prática que é um processo, ao se fazer e desfazer, ao ser passada adiante ou recebida. Uma das “camas de gato” feitas por Haraway é sua Terrapolis especulativa, uma equação integral fabuladora que apresenta uma horizontalidade ontológica, *n*-dimensional, em que a evolução biológica e a capacidade de recuperação do pluriverso terrestre são modificadas através das relações entre diferentes espécies. Nessa ficção especulativa, Haraway apresenta uma frase simples, mas de uma incandescência tremenda: “Terrapolis is for

companion species, *cum panis*, with bread, at table together – not ‘posthuman’ but ‘com-post’ (2016, p. 11).

Enquanto diferentes pensadores, à esquerda e à direita, investigam o pós-humanismo, Haraway, que no *Manifesto Ciborgue* (2000) já havia introduzido o trans-humanismo, desarma essa bomba: não se trata do “humano”, mas de “fazer-com”, compor e decompor, a exemplo mesmo de uma composteira de jardim. Essa equação, ela nos diz, é para o “húmus”, para o solo, de modo que antes que pensar em “humanidade”, talvez seja o caso de pensar em “humusidade”, que era o que Lynn Margulis, a grande bióloga, pesquisadora e professora que influenciou Haraway já reivindicava em *Symbiotic Planet* (1998) e no livro *O que é vida?* (1995). Margulis e seu pensamento infiltrante foram decisivos para Haraway e seu conceito de “making-with” baseado na sympoiésis. Como diz a própria Haraway: “Terrapolis is rich in world, inoculated against posthumanism but rich in com-post, inoculated against human exceptionalism but rich in humus, ripe for multispecies storytelling” (2016, p. 11).

A ideia do “storytelling” é importante, e pode nos ajudar a pensar a ficção especulativa e a “SF” proposta por Haraway em suas múltiplas camadas. Citando a antropóloga britânica Marilyn Strathern, que a havia ensinado que “it matters what ideas we use to think other ideas (with)” (2016, p. 12), Haraway faz uma sequência de jogos de palavras que vai no centro da importância da ficção especulativa para o que entendemos como um pensamento cosmopolítico:

“It matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell others stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions, what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories” (2016, p. 12).

Talvez as forças ctônicas de que fala Haraway ao endereçar o tempo atual como Chtuluceno sejam aquelas que já assediavam, se infiltravam, estressavam e modificavam a ficção.

Acerca das forças ctônicas, aliás, nos chama atenção também uma certa ressonância com o pensamento de Bataille. Relendo o fragmento “Instruções para o ‘encontro’ na floresta”, nos demos conta de uma observação importante:

“O enxofre é uma matéria que provém do interior da terra e só sai dali pela boca dos vulcões. Isso tem evidentemente um sentido em relação com o *caráter ctônico da realidade mítica que perseguimos*. Também tem um sentido que as raízes de uma árvore penetrem profundamente a terra (Bataille, 2014, s.p. – grifo nosso).

O encontro com o acéfalo, portanto, presença que habita o fundo da floresta escura, tem relação direta com as forças ctônicas – assim como o enxofre, que da mesma forma que Gerião é um vizinho do fogo. E, como Bataille já havia dito em outro texto da revista *Acéphale*: “A realidade incandescente do ventre materno da Terra não pode ser tocada e possuída por aqueles que a desconhecem” (Bataille, 2013b, p. 23).

### 5.3 A “virada ontológica” e suas implicações

Se formos à etimologia latina das palavras “especulação” e “espelho”, encontraremos semelhanças. Ambas provavelmente compartilham a raiz indo-europeia *spek-*, ou a latina *specere* – que significam “olhar”<sup>73</sup>. No caso de “especulação”, segundo o *Dicionário Escolar Latino-Português* (1962), podemos citar *specula*, substantivo que significa “lugar de observação, [...] lugar elevado, observatório [...]”, e *speculator*, substantivo que significa “[o]bservador, espião, batedor, explorador [...]” (1962, p. 935). No caso de “espelho”, a palavra latina é *speculum*.

É do espelho, aliás, e da possibilidade de atravessá-lo, como faz Alice, que Eduardo Viveiros de Castro certa vez lançou mão para começar a esboçar o que ele entendia por “aprender a ver em antropologia” e as suas consequências (VIVEIROS DE CASTRO, 2015b, p. 3). Isso aconteceu em uma fala em homenagem à antropóloga Marilyn Strathern na University of Cambridge, que acabou se tornando o artigo *Who is afraid of the ontological Wolf?* (2015b). No começo desse artigo, Viveiros de Castro traçou o paralelo entre “aprender a ver em antropologia” e uma das cenas iniciais de *Através do Espelho e o que Alice encontrou lá* (2010), de Lewis Carroll, a cena em que Alice observa a Casa do Espelho. A cena a que Viveiros de Castro se refere, o primeiro momento de Alice do outro lado do espelho, é: “Em seguida começou a olhar em volta e notou que o que podia ser visto da sala anterior era bastante banal e desinteressante, *mas todo*

<sup>73</sup> Segundo *A grammar of Modern Indo-European* (2017): “[...] the root of verb **spekjō**, **look**, is **spek-**, which does not necessarily mean **to look**, or **I look**, or **looking**, but merely expresses vaguely the idea of **looking**, and possibly cannot be used as a part of speech without terminations” (2017, p. 151, grifo do autor).

*o resto era tão diferente quanto possível*” (CARROLL, 2010 – grifo nosso). Segundo Viveiros de Castro, “[e]sse momento de atravessar o espelho (em qualquer direção, apresso-me em adicionar) evoca fortemente a assim chamada ‘virada ontológica’, à qual o meu nome, dentre alguns outros delinquentes, foi associado” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015b, p. 3 – tradução nossa).

Viveiros de Castro cita, então, três estímulos que ele considera responsáveis pela “virada ontológica” que vêm contaminando, pelo menos desde o começo da década de 90, a antropologia, a filosofia e os estudos sobre ciência e tecnologia. A ontologia, empresa anteriormente interdita em detrimento do estudo epistemológico, sua qualidade e alcance, teria ganhado velocidade novamente por conta da “crise da representação”, do surgimento dos estudos sobre ciência e tecnologia e da acentuação das catástrofes climáticas, econômicas e subjetivas que compõem o chamado “Antropoceno” – catástrofes essas que imbricaram terrível e inextrincavelmente geopolítica e geofísica, economia e ecologia, explodindo de vez o “grande divisor” entre as ciências naturais e sociais; entre, enfim, “Natureza” e “Cultura” (Cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2015b, p. 4).

A “crise da representação” a que Viveiros de Castro se refere como sendo o primeiro estímulo para a “virada ontológica”, segundo o próprio, não seria exatamente a mesma traçada pela crítica pós-moderna. Ao invés de focar na “crítica epistemológica da *autoridade* etnográfica”, isto é, a possibilidade ou não de representação do outro e sua cultura, concentraria esforços antes

“no *status* representacional do *objeto* do discurso etnográfico, ou seja, sua ‘natureza’ como consistindo em representações (culturas, visões de mundo, ideologias) que ‘representam’ outra coisa (diferenciais de poder, relações de produção, restrições ecológicas, universais cognitivos)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015b, p.4 – grifado no original, tradução nossa).

Fruto de críticas internas à teoria etnográfica, esta “crise da representação” acabaria forçando, mais tarde, a necessidade de redefinir a própria antropologia enquanto disciplina (redefinição essa que Viveiros de Castro esboça e que veremos melhor no correr desta seção).

Se após a crítica kantiana a discussão ontológica havia sido interdita, ou, quando muito, delegada às ciências duras (numa transição da discussão ontológica para a ontogenética), o surgimento da *antropologia da ciência*, cujo nome mais famoso é provavelmente o de Bruno Latour, veio desestabilizar a primazia

absoluta que essas ciências teriam em relação à apreensão da realidade. Isso teria acontecido, dentre outras coisas, porque a antropologia da ciência faz uma descrição *etnográfica* dos procedimentos científicos, isto é, uma investigação empírica acerca de como se constituem os seus pressupostos basilares, demonstrando assim que não há neutralidade pura e não contaminada minimamente que seja pelos mais variados *a priori*, sejam eles políticos, ideológicos ou mesmo culturais. E, de acordo com Viveiros de Castro,

“[a] descrição etnográfica da “ciência” (tanto a prática real das ciências quanto os usos políticos do conceito no singular) teve profundas consequências para a antropologia como um todo. E isso por uma razão simples, mas abrangente: a oposição moderna entre ciência e não-ciência é um ‘modelo de’ e um ‘modelo para’ a divisão mais ampla que separa a modernidade ocidental das demais, dos bárbaros e dos primitivos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015b, p. 5)<sup>74</sup>.

Tal descrição deixaria à mostra, dentre outras coisas, como a “epistemologia [ocidental] vai se tornando insidiosamente ontologia” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015b, p. 5), e é dessa forma que qualquer outra epistemologia é também desvalorizada.

Mas precisamos definir o que queremos dizer quando dizemos “ontologia”, e só através dessa definição é que se pode tirar todas as implicações – teóricas e políticas – do que significa pensar em “múltiplas ontologias” (que é uma das consequências possíveis da “virada ontológica”). Como Peter Skafish, Gildas Salmon e Pierre Charbonnier lembram ainda na introdução de *Comparative metaphysics* (2017), a chamada “virada ontológica” na antropologia gerou várias suspeitas, dentre elas a de que “ontologia” seria apenas um novo nome para “cultura”. Dessa forma, seria apenas mais uma maneira de conceber o mundo, mas o *mundo mesmo* ainda seria aquele dos “modernos”, isto é, uno e universal (Cf. SKAFISH, SALMON e CHARBONNIER, 2017, p. 4). É para fugir desse novo relativismo que Viveiros de Castro sugere que, se é para ser sinônimo de algo, ontologia seria antes um sinônimo de “natureza”:

“Ontologia, como eu a entendo, é uma máquina de guerra filosófica anti-epistemológica e contra-cultural (nos dois sentidos de ‘contra-cultural’). Se a ontologia fosse ‘apenas outro nome para’ qualquer coisa, eu sugeriria que deveria ter sido *Natureza*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015b, p. 9, grifo do autor).

<sup>74</sup> É bom levar em conta, como lembra Viveiros de Castro, que a “descrição etnográfica” das práticas científicas e dos seus usos políticos não é feita abolindo a distinção entre “ciência” e “não-ciência”, como numa relativização absoluta que traria consequências danosas à sociedade, mas antes buscava “[multiplicar e diferenciar] essa distinção em uma nuvem de práticas com demandas e obrigações específicas” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015b, p. 5).

Do multiculturalismo ao *multinaturalismo* em apenas uma frase: a questão não seria mais como os diversos povos conceitualizam (isto é, *representam*) a natureza, mas antes como eles experimentam *outra* natureza, outro *mundo*. O “multinaturalismo” está na base do “perspectivismo ameríndio” conforme conceitualizado por Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima, talvez a contribuição mais poderosa à chamada “virada ontológica”.<sup>75</sup>

Já o terceiro estímulo à “virada ontológica” mencionado por Viveiros de Castro, e sobre o qual o autor não se demora nesse artigo de 2015, é a catástrofe ecológica com a qual já convivemos e cuja acentuação apresenta um horizonte próximo ainda mais desafiador. Tal catástrofe, obviamente indissociável das crises econômicas e sociais justamente por ser efeito de um modo particular de vida, modo esse baseado no extrativismo, na produção desenfreada de mercadorias e alavancado pela queima de combustíveis fósseis, dentre outras coisas, teria feito com que, segundo Viveiros de Castro, a física desse lugar à metafísica “quando ‘cultura’ e ‘natureza’ trocaram seus tradicionais locais de, respectivamente, figura e fundo” (2015b, p. 6, tradução nossa). É dessa forma que a emergência da natureza (no duplo sentido) teria contribuído para a “virada ontológica”.

Ainda em *Who is afraid of the Ontological Wolf?*, Viveiros de Castro vai nos dizer que uma das implicações de se “levar a sério” o outro e o seu pensamento é que “[a] antropologia se torna metafísica comparada assim como a metafísica se torna etnografia comparada” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015b, p. 7). Pensar a antropologia como “metafísica comparada” provoca ainda outra

<sup>75</sup> Como sabemos, o conceito de *perspectivismo ameríndio* proposto por Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima se ancora em três vértices indispensáveis sem os quais a sua máquina conceitual não “funciona”. São eles o *perspectivismo interespecífico*, o *multinaturalismo ontológico* e a *alteridade canibal*, que “formam assim os três vértices de uma alter-antropologia indígena que é uma transformação simétrica e inversa da antropologia ocidental” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015a, p. 34). Como cada espécie vê a si mesma como “humana”, a lógica que rege o perspectivismo é a da *predação* (o canibalismo), quem é caça e quem é predador. Mas como todas as espécies não podem ser “humanas” *ao mesmo tempo*, a ontologia é “multinaturalista”, isto é, cada espécie é “humana” em seu mundo. Daí o risco tremendo em ser capturado pela perspectiva de outra espécie, perigoso encontro que abunda nas mitologias ameríndias. É bom levar em conta também, como diz Viveiros de Castro, que se trata mais de um estatuto de “personitude” do que de uma “humanidade”, tendo em vista que “o conceito de *pessoa* – centro de intencionalidade constituído por uma diferença de potencial interna – é anterior e superior logicamente ao conceito de *humano*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015a, p. 47, grifo do autor). Ou, como diria Jakob von Uexküll, cada um é sujeito em seu próprio “mundo-circundante” (Cf. UEXKÜLL, 2016). Falaremos melhor de Uexküll e seu conceito de “mundo-circundante” na terceira seção desse capítulo.



torção à frase de Saer. Porque, agora, do ponto de vista da ficção, mais do que especular sobre diferentes culturas, isto é, ficcionalizar perspectivas culturais, o que se poderia alcançar é a comparação, a torção e a equivocação de mundos.

De acordo com a raiz etimológica das palavras, e reverberando ainda a frase já citada de Patrice Maniglier, se for para ficar ainda sob o signo da reflexão, uma verdadeira “ficção especulativa” deveria, portanto, refletir no espelho uma imagem de nós mesmos na qual não nos reconheceríamos.

É bom lembrar, ainda tendo em vista o “perspectivismo ameríndio” como um dos principais vetores da assim chamada “virada ontológica”, que “perspectiva” compartilha com “especulação” e “espelho” a mesma raiz indo-europeia “spek-”, só que com o acréscimo do prefixo “per-”, que significa “através de, por, por entre” (1962, p. 718). Nesse caso, atravessar o espelho, feito Alice, pode ser entendido também como atravessar o (modo de) olhar.

#### **5.4 Atravessar, mas como? O “expresso transumwéltico” de Gabriel Catren**

“Os metafísicos de Tlön não buscam a verdade nem sequer a verossimilhança: buscam o assombro” (BORGES, 2018, p. 22). Essa conhecida frase de Borges pode nos ajudar a pensar a especulação e mesmo a antropologia como “metafísica comparada”.

Para além da comparação entre mundos, seria interessante pensar como seria possível *experimental* outros mundos. Nesse aspecto, o difícil e excelente livro de Gabriel Catren, *Pleromática o las mareaciones de Elsinor* (2017), pode nos ajudar muito. Em seu livro, Catren traça uma estranha aliança entre Kant e Espinosa, uma aliança entre o transcendentalismo (as estruturas transcendentais que determinam a experiência) e o imanentismo (o que ele chama de “insubstância” ou “pleroma”<sup>76</sup>, isto é, aquilo que excederia todo sujeito transcendental, o “campo experiencial infinito e impessoal” (Cf. CATREN, 2017, p. 17)). Essa estranha aliança deixa a porta aberta para se buscar o assombro, e

<sup>76</sup> É importante lembrar, como mencionamos no capítulo sobre a literatura e o que não tem nome, que Catren afirma ter sido influenciado por um livro de Hermann Hesse, *O jogo das contas de vidro*. Hesse foi um escritor cujos textos possuíam uma reconhecida influência gnóstica, e o “pleroma” de que Catren se utiliza é um conceito estrutural do gnosticismo.

não a verdade. O assombro seria justamente a experiência alterada, isto é, a possibilidade de alteração da experiência, de alteração da “estrutura transcendental”. A alteração da “estrutura transcendental” permitiria que se experimente outro “mundo-circundante” (ou *Umwelt*, como chamava Jakob von Uexküll<sup>77</sup>), outro “mundo de sentido”. O que o assombro nos mostra é que não há verdade metafísica última a ser desvelada, essência fixa ou imutável a ser apreendida, mas antes sempre um conjunto de *relações em relações*. As relações em relações são modos de explorar o “pleroma” sem nunca esgotá-lo ou acessá-lo sem mediação. Ao compormos relações (por exemplo, aquilo que nos habituamos a chamar de “eu”) com diferentes relações (por exemplo, uma substância química), modificamos os modos de exploração, construindo assim outros efeitos.

A questão é: como se altera a estrutura transcendental? O que faria da estrutura algo *transcendental* não seria justamente a impossibilidade de alterá-la? A esse respeito, Catren vai nos dizer o seguinte:

“[O]s graus empíricos de liberdade de um carrapato e de um ser humano – e, portanto, os *Umwelten* nos quais eles podem se mover – não são os mesmos. Se o sujeito quiser radicalizar o escopo de sua exploração além do seu *Umwelt* transcendental-dependente, deve abordar a tarefa de realizar variações transcendentais (*trans-variações*) da própria estrutura transcendental que possibilita sua experiência. Efetuar tais trans-variações significa perturbar, deformar ou induzir mutações do próprio quadro transcendental que possibilite sua experiência (em suas dimensões conceitual, perceptiva, afetiva, social, linguística, sexual, histórica e cultural). Então, finalmente, o que chamo de *sujeito especulativo* é um sujeito que, além de poder modificar sua experiência *real*, alterando seu estado em seu *Umwelt*, também gera mutações do próprio quadro transcendental que define o horizonte ‘umwéltico’ de suas *possíveis* experiências” (CATREN, 2016, p. 4, grifo do autor, tradução nossa).

Catren propõe que é possível alterar a “estrutura transcendental” através da arte, da ciência e da política, assim como através de outras “práticas de expansão da experiência”. Ainda segundo o filósofo:

“arte, ciência e política (dentre outras práticas possíveis para a expansão da experiência) operam transgressões diferenciais dos limites (empíricos e transcendentais) da experiência humana, perseguindo as interzonas transumvélticas do campo experiencial impessoal” (CATREN, 2016, p. 5, tradução nossa).

<sup>77</sup> A obra de Jakob von Uexküll, *Andanzas por los mundos circundantes de los animales y los hombres* (2016), e que influenciou filósofos tão diferentes quanto Ernest Cassirer, Martin Heidegger, Peter Sloterdijk, Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, dentre outros, é de importância fundamental também para Gabriel Catren. Como Uexküll explica ainda no prólogo de seu livro: “tudo o que um sujeito percebe se torna seu *mundo perceptual*, e todo o seu agir se torna o seu *mundo efetivo*. Mundo perceptual e mundo efetivo conformam juntos uma unidade fechada: o *mundo—circundante*” (2016, p. 35 – grifado no original, tradução nossa).

Dito de outra forma, a arte, a ciência, a política e diversas outras práticas não permitiriam apenas que nós sentíssemos, percebêssemos e compreendêssemos de uma maneira diferente, como seriam capazes de modificar também a nossa “estrutura transcendental”, isto é, nosso campo de experiências possíveis. Em suma, essas diversas práticas “também podem forçar variações transcendentais das condições *a priori* de perceptibilidade, afetabilidade, conceitualidade, sociabilidade e produção” (CATREN, 2016, p. 5).

Aos diversos modos de alteração (ou expansão) da experiência (e, conseqüentemente, de visita a outros “meios-circundantes”), Catren vai dar o nome de “expressos transumwélticos” (Cf. CATREN, 2016, p. 5). Esses “expressos transumwélticos” podem nos ajudar a pensar a experiência literária, ainda mais tendo em vista que, como nos lembra Alexandre Nodari, “escrever e ler ficções é alterar-se, mudar a própria posição existencial, re-situar a própria existência diante de uma nova inexistência descoberta” (NODARI, 2015b, p. 82).

A experiência literária talvez seja um dos mais poderosos “expressos transumwélticos”, uma vez que pode nos dar não apenas “acesso imaginativo a outros eus”, como disse o escritor norte-americano David Foster Wallace (2012, p. 22), a outros “egos experimentais” (NODARI, 2015b, p. 82) e a outros *modos de existência* (“Como é ser um morcego?”, título de um célebre artigo de NAGEL, 2005), como também, num outro movimento, *altera* as nossas experiências cotidianas, as experiências dentro do nosso próprio “mundo-circundante” – e, portanto, as experiências que são possíveis nele –, esgarçando, distendendo esse mundo. A experiência literária faz com que possamos perceber coisas que antes nos eram imperceptíveis – não apenas imagens e sensações, modos de existência outros e pensamentos distintos, mas também velocidades, intensidades, temperaturas, texturas e temporalidades que através da leitura atravessam o corpo<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> Para a relação entre literatura e outros “modos de existência”, recomendamos novamente o artigo de Alexandre Nodari (2015b, p. 81–82). Ainda sobre a “experiência literária” e o esboço de sua ontologia, assim como os seus possíveis desdobramentos, recomendamos “Quase-evento: a estoriedade da experiência literária” (NODARI, 2017).

## 5.5 Ficção perspectivista, xenologia e cosmopolítica

Se o “realismo moderno”, conforme já vimos, segundo Jacques Rancière, tinha uma relação de pressuposição recíproca para com a democracia, uma vez que a igualdade republicana seria espelhada na “cosmologia ficcional” (Cf. RANCIÈRE, 2010, p. 78), agora que muitos dos ideais democráticos vêm sendo postos em xeque pela ascensão de governos autoritários de extrema-direita – e com a acentuação das crises ecológicas, político-econômicas e existenciais que vivemos –, talvez a literatura dita especulativa esteja mais bem equipada para lidar com o problema. Se Jacques Rancière foi capaz de pensar “as políticas da escrita” a partir da relação entre o “realismo moderno” e a “igualdade democrática”, com personagens antes invisibilizados tendo agência na narrativa, talvez isso já não seja mais o suficiente<sup>79</sup>. Talvez seja o caso de especularmos acerca de uma “cosmopolítica” da ficção. Entendemos “cosmopolítica”, aqui, à maneira como ela é proposta por Isabelle Stengers, isto é, não como o “mundo comum” da “paz perpétua” kantiana, mas sim como a tentativa de se abrir a uma pluralidade de mundos<sup>80</sup> (Cf. STENGERS, 2018). Como nos lembra Ursula Le Guin acerca da asfixia desse projeto de homogeneização do que viria a ser um “mundo comum”:

“A monstruosa homogeneização do mundo agora quase destruiu o mapa, qualquer mapa, tornando todos os lugares exatamente como em qualquer outro lugar, e não deixando espaços em branco. Não há terras desconhecidas. Uma lanchonete de hambúrguer e um café em cada quarteirão repetidos para sempre. Nenhum outro; nada de estranho. Como no conjunto fractal de Mandelbrot, o enormemente grande e o infinitesimalmente pequeno são exatamente os mesmos; e o mesmo leva sempre ao mesmo novamente: não há outro; não há escapatória, porque não há outro lugar” (LE GUIN, 2007, p. 5).

A “cosmopolítica” de que falamos seria justamente aquela capaz de abrir fendas para traçar uma multiplicidade de saídas. A nossa hipótese é que só é possível pensar uma “cosmopolítica” da ficção a partir da ficção dita “especulativa”, e isso não por ela ter sido capaz de *representar* uma realidade que lentamente vai se tornando distopia, mas antes por sempre ter sido um manancial

<sup>79</sup> O exemplo paradigmático citado por Rancière é a personagem Felicité, do conto “Um coração simples”, de Gustav Flaubert.

<sup>80</sup> Aqui é bom ressaltar que, embora não estejamos associando as “políticas da escrita” de Rancière necessariamente ao cosmopolitismo kantiano da “paz perpétua”, entendemos que o limite da proposta do filósofo francês é não levar em conta variações ontológicas. A “cosmologia ficcional” de que fala Rancière se refere a um igualitarismo social, mas não parece aberta (ou ao menos Rancière não esboça essa abertura) a outros mundos e modos de ser.

de especulação e experimentação de outras realidades e formas de consciência. Isso fica claro uma vez que a “ficção especulativa” sempre compartilhou de – e esteve aberta a – outras “ontologias”. Não apenas a outros mundos, mas a outros modos de ser e estar no mundo, a toda uma infinidade de modos não-humanos, espectrais e mesmo xenomorfos. No que entendemos aqui por “ficção especulativa” não se enquadrariam apenas (ou necessariamente) os títulos que são descritos assim somente sob uma ótica de mercado. Mas sim livros variados, da força demoníaca que impulsiona a dissolução da forma humana em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (2009), à indiscernibilidade mulher-cachorro em *Casamata*, de Raïssa de Góes (2019); da cosmologia da tribo kaajapukugi em *A morte e o meteoro*, de Joca Reiners Terron (2019), ao monstro semiótico que habita e desarticula a linguagem no *Catatau*, de Paulo Leminski (1989).

Assim, o que se acostumou a chamar (pejorativamente ou não) de “ficção especulativa” talvez devesse ser chamado, antes, e melhor ainda compreendido, como “ficção perspectivista”<sup>81</sup>, isto é, aquela que atravessa outros modos de ver e, consequentemente, de narrar.

Num certo sentido, toda literatura parte de uma perspectiva, como sabemos, uma vez que parte de um certo modo de narrar e de um certo olhar sobre o mundo – por assim dizer. Mas quando esse modo de narrar está inserido num discurso hegemônico mais amplo (a “mitofísica”<sup>82</sup> ocidental, por exemplo), na verdade não passa de um relativismo pueril: pontos de vista diferentes sobre a mesma coisa (o mundo), que continua fixo e imutável – e é *natural* que seja assim, dizem. Mas a maneira como entendemos “perspectiva”, nesse contexto, é diferente. O perspectivismo que reivindicamos aqui, na esteira do perspectivismo ameríndio

<sup>81</sup> A tentativa de pensar as consequências do perspectivismo para a teoria da literatura não são recentes. Isso pode ser visto, de maneiras diferentes, em textos como o de Ana Carolina Cernicchiaro (2010), assim como nos já referidos de Alexandre Nodari (2015b) e Marco Antonio Valentim (2018a).

<sup>82</sup> É interessante lembrar a frase de Viveiros de Castro acerca da metafísica: “*Toda metafísica é mitofísica*” (Viveiros de Castro, 2017, p. 261, grifo do autor). Porque é por considerarem a sua “metafísica” como algo *natural* (a metafísica *certa*, por assim dizer) que o senso comum dito “ocidental” vê nos povos não-modernos uma crença que só pode ser, pejorativamente, da ordem do “mito”, do misticismo e da superstição. Mas se entendermos toda “metafísica” como uma “mitofísica”, isto é, pensando o mito como “verdade *em variação*” (Viveiros de Castro, 2017, p. 261), positivamente, podemos colocar em dúvida o nosso próprio sistema de crenças e “multiplicar o nosso mundo”. Porque, como nos lembra ainda Viveiros de Castro, “O papel da antropologia, então, não é o de *explicar o mundo do outro*, mas antes *multiplicar o nosso mundo*” (Viveiros de Castro, 2017, p. 266, grifo do autor).

conceitualizado por Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima, é aquele da equivocidade material – queremos dizer, não um ponto de vista *sobre o* mundo (que seria estável e unívoco), mas antes “um ponto de vista que é mundo”, dando a ver, assim, uma multiplicidade de mundos. Como disse Viveiros de Castro em uma entrevista:

“Não existem ‘visões de mundo’ (muitas visões de um só mundo), mas *mundos de visão*, mundos compostos de uma multiplicidade de visões eles próprios, onde cada ser, cada elemento do mundo é uma visão no mundo, do mundo — é mundo. Para este tipo de ontologia, o problema que se coloca não é o da ‘tolerância’ (só os donos do poder são ‘tolerantes’), mas o da *diplomacia* ou negociação intermundos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015c).

Esse perspectivismo não é apenas físico, mas metafísico – se entendermos “ontologia”, assim como sugere Viveiros de Castro, como “natureza”. Não há um só mundo, não há um só sujeito universal (isso que se habitou a chamar de “humano”) debruçado sobre um cosmos que é seu objeto de estudo. O “humano”, aliás, “é muito mais um pronome do que um nome” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 113). O “humano” é, como diz Viveiros de Castro, “sempre a posição do sujeito, no sentido linguístico da palavra, [isto é,] é aquele que diz ‘eu’” (VIVEIROS DE CASTRO, 2008, p. 112).

Se no começo deste capítulo, com o auxílio de Juan José Saer e Alexandre Nodari, pensamos a ficção como “antropologia especulativa”, agora talvez possamos repensar também o papel da antropologia nessa equação. Se com a ajuda da antropologia de Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima podemos imaginar e teorizar não mais uma “ficção especulativa”, mas antes uma ficção *perspectivista*, agora podemos compreender também que o que entendemos por “antropologia” já não pode mais se assentar apenas sobre o *anthropos*. Poderia tratar-se agora, como vem desenvolvendo Marco Antonio Valentim, de uma “xenologia”:

“E talvez a xenologia só possa mesmo realizar-se como literatura, na medida em que esta for capaz de comportar mais de um mundo. Pelo contrário, toda teoria seria xenologicamente limitada, devido à sua univocidade essencial tanto na forma (uma só voz, uma não-voz) quanto no conteúdo (um só sentido, horizonte único). Ou é possível uma teoria intrinsecamente equívoca, polifônica? Seja como for, a xenologia é impossível enquanto se pensa dentro dos limites de um só mundo” (VALENTIM, 2018b, p. 44).

A ficção perspectivista, a xenologia e a especulação mitofísica, dessa maneira, se confundiriam assim como diferentes “expressos transumwélticos”.

## 6 As “forças fictícias” ou Aquilo que nos faz obedecer

Pensando as relações entre ficção e política como uma sorte de objeto geométrico, gostaríamos de, após termos investigado as “políticas da ficção” e as possíveis consequências da “virada ontológica” para o estudo de literatura, girá-lo cuidadosamente para tentar percebê-lo ainda por outro ângulo. Se o termo privilegiado dos capítulos anteriores era a *ficção* e a sua capacidade de nos fazer experimentar mundos, tendo como crivo uma visada política (e, portanto, metafísica<sup>83</sup>), o presente capítulo pretende inverter a posição dos termos.

Como último movimento da tese, quase um anexo, vamos nos debruçar rapidamente sobre um assunto que mereceria por si só uma investigação inteiramente dedicada apenas a ele, e que aqui não receberá mais do que um primeiro esboço.

O objetivo deste capítulo é tentar compreender e especular como se constituem as “forças fictícias” e como elas agem sobre os corpos. A questão da servidão possui uma longa trajetória na história da filosofia política, mas a nossa hipótese é que ela pode ser melhor compreendida ao aproximarmos Espinosa (sobretudo o problema da imaginação e a dinâmica afetiva), Ricardo Piglia (e suas reflexões sobre os diversos “modos de narrar”) e Renato Lessa (que já pensava a filosofia política como ficção). Privilegiando a política e sua capacidade fabuladora de mundos sociais, portanto, gostaríamos de analisá-la sob perspectiva ficcional – que, como parecia intuir Piglia, talvez seja renovadora e proveitosa.

### 6.1 Piglia, Valéry e as “forças fictícias”

No artigo intitulado “As três forças da ficção”, publicado no *Jornal do Brasil* em 2 de setembro de 1990, o escritor argentino Ricardo Piglia fazia um questionamento inquietante: “Qual é a função social da ficção?” (Piglia, 1990).

---

<sup>83</sup> Como dissemos no capítulo 4, seguindo Rancière, entendemos política aqui como estabelecimento de modos de percepção da realidade. Por isso política, estética e metafísica são indissociáveis.



Piglia sabia que com esse questionamento se iniciava também uma discussão mais profunda, uma discussão sobre as relações entre ficção e política, mas sobretudo acerca da possibilidade de intervenção da ficção no debate público. É claro que o questionamento de Piglia possuía uma ambiguidade intrínseca, posto que o termo “ficção” pode ser lido simplesmente em seu modo hegemônico como “literatura” (e ele chega mesmo a mencionar as obras de Rodolfo Walsh e Roberto Arlt nesse artigo<sup>84</sup>), mas também, tendo em vista a história do conceito, como “dar forma ao informe” – o que, nesse caso, apontaria antes para os modos coagulados de narração (e formação) social.

Nesse texto curto, Piglia abordava as ficções de Estado (no caso argentino, ficções que durante a ditadura visavam apagar ou esconder as torturas cometidas), e a maneira como a ficção construída pela sociedade poderia servir como resistência à “narrativa oficial”. No seu caso específico, o Estado argentino durante a ditadura militar, essa produção discursiva apresentava os militares como a única solução possível e utilizava palavras médicas como “operação sem anestesia”, “operar”, “tumor maligno”, como medidas a serem tomadas para que aquele corpo social pudesse voltar à “saúde”. Segundo Piglia, “[e]ssa ficção [de Estado] tinha as qualidades que devem ter os relatos fantásticos: dizia tudo sem dizer nada. Estava dizendo tudo que acontecia, mas de forma metafórica, alegórica” (Piglia, 1990). O discurso oficial que pretendia posicionar os militares como os únicos capazes de salvar aquele corpo social dos “comunistas” não fazia outra coisa que deixar ver, por entre as frestas das palavras utilizadas, todo o martírio da tortura.

Piglia foi capaz de colocar de forma contundente a questão acerca da “função social” da ficção porque parecia enxergar nos já mencionados “modos de narrar”, se não o pressuposto constitutivo do laço social, ao menos um dos principais componentes da sociogênese. Ao abordar a obra de Espinosa e sua relação com a linguagem, o filósofo francês Laurent Bove nos diz duas coisas que parecem ecoar a visada de Piglia. Primeiro, que a linguagem em Espinosa se

---

<sup>84</sup> É preciso lembrar que Rodolfo Walsh, escritor e jornalista argentino, é conhecido por seus romances-reportagem, sobretudo *Operação Massacre*, de 1957, que aborda os sobreviventes de uma tentativa de fuzilamento pelo exército argentino; e Roberto Arlt, também escritor e jornalista argentino, é mais conhecido por *Los siete locos*, de 1929, e *Los lanzallamas*, de 1931, ambos colocando o complô político e a paranoia como centro da narrativa.

inscreve “em um *processo global e coletivo de constituição de um mundo comum* a partir de ligações dinâmicas do hábito, da memória e da reconhecimento”, sendo esta última “a disposição em ligar um afeto (de alegria ou de tristeza) a uma causa qualquer” (Bove, 2010, pp. 77-78 – grifo nosso). Depois, afirmando que em Espinosa “[a] linguagem é, por natureza, uma violência feita ao mundo no processo sobredeterminado da *constituição imaginária do real*” (Bove, 2010, p.84 – grifo nosso). Tanto o processo de constituição de um “mundo comum” quanto a “constituição imaginária do real” seriam dois eixos fundamentais à gênese de qualquer sociedade.

Como vimos ainda no capítulo anterior, do pensamento mítico ao ordenamento jurídico, a palavra, oral ou escrita, é o instrumento utilizado para que seja erigido todo um fundamento que *organiza o socius*. Seja esse um fundamento metafísico (as “leis gerais” que dariam conta da gênese do mundo, e do que é possível ou não dentro dele), seja esse um fundamento jurídico (o conjunto de leis conhecido por todo cidadão e que por isso mesmo não pode ser ultrapassado), a palavra sempre foi um instrumento importante no incessante processo de gênese social. Duas frases já mencionadas de Piglia em seu artigo parecem dar conta disso. “Vivemos num mundo cruzado pela narração”, ele diz a certa altura, e “[t]odos narramos, sem saber, e estamos incorporados a certos modos de narrar” (Piglia, 1990). Se narramos, estamos *incorporados a* e somos *atravessados por* certos modos de narrar, a construção narrativa é sem dúvida uma das vias privilegiadas para o debate político. Essa visão não é nova, e podemos encontrar algumas dessas questões sendo postas de maneira semelhante por Michel Foucault, em *A ordem do discurso* (1996 [1970]), e por Jean-Pierre Faye, nos livros *Introdução às linguagens totalitárias* (2009) e *A razão narrativa* (1996).

É preciso ressaltar, entretanto, que não estamos sugerindo que seja feita a igualdade entre os conceitos de “ficção”, “narração” ou “discurso”, este último conforme aparece em Foucault. O que pretendemos, antes, é perceber como alguns desses ecos conceituais se *assemelham*.

Vejamos primeiro o filósofo e escritor Jean-Pierre Faye, que inicia o seu *Introdução às linguagens totalitárias* à toda velocidade:

“Devemos lembrar uma evidência primária: a história é antes de mais nada uma narração. A história de uma certa nação do Ocidente, correntemente designada pelo nome *França*, é a princípio um enovelado de relatos, dentre os quais domina aquele que faz de seus habitantes os descendentes dos troianos. Essa versão, a mais genérica, não desaparece inteiramente dos livros de história antes de meados do século dos cartesianos” (Faye, 2009, p. 5 – grifado no original).

Segundo Faye, o relato da suposta descendência troiana dos franceses é uma ficção, “mas é, pelos séculos de *crença comum*, a própria história da realidade (Faye, 2009, p. 6 – grifo nosso). A esse respeito, Faye vai nos falar de um “perigo narrativo”, uma vez que o desaparecimento de tal narração, que depois foi vítima de escárnio, deixa explícito que “cada uma das classes da população veiculava então seu *sistema* de narração (Faye, 2009, p. 6 – grifado no original), sendo o sistema veiculado pela nobreza distinto do que era veiculado pela burguesia. Faye explica com calma essas diferenças, que não nos interessam tanto aqui.

Nos interessa sim, por outro lado, a aproximação que Faye faz a Espinosa quando, ao falar dos “relatos que vão ‘modificar a face das nações’”, ressalta a importância dos *efeitos do relato*: “efeito de relato que é também efeito de *quimeras* ou, na língua spinozista, de *ficção*” (2009, p. 10 – grifado no original). E, como que descrevendo um dos objetivos deste capítulo, termina por dizer que: “o efeito da narração sobre a ação que ela narra – efeito que passa pela ficção, ‘pelo falso e pelo verdadeiro, pela história e pelo romance’ – é precisamente o enigma que poder-se-ia explorar” (Faye, 2009, p. 10).

Sobre a relação entre história e narração, Faye escreve que:

“História é o termo de Heródoto que perdurou. É aquilo que conta aquele que sabe: o *histor* (grego) é o *gnarus* ou o *naru* (latim). [...] *Gnosco, gnarus, narus, narrator, narratio*: outra série significativa designando a tensão *cognitiva* que é conhecimento e narração. Desde os primeiros passos do pensamento e da linguagem – mas, curiosamente, isso parece ter passado despercebido – a crítica da razão histórica ou historiadora descobre-se como crítica da razão narrativa, ou antes: crítica da economia da *narração*” (2009, p. 110 – grifado no original).

Esses movimentos feitos por Faye são muito vastos e complicados, e mereceriam uma atenção maior em outro momento de pesquisa. Por enquanto, nesta tese, gostaríamos de ressaltar o que o filósofo francês diz, refletindo sobre *Histórias*, de Heródoto:

“Que o historiante inicial, tendo-se aventurado na narração, nela tenha encontrado a ficção, não é um acidente fortuito: isso faz parte do processo fundamental. As

*fontes* de Heródoto são fictícias, a despeito de sua vontade historiadora de ir *se informando*, porque a ficção pertence ao processo primitivo da narração se fazendo” (Faye, 2009, p. 120 – grifado no original).

Aqui está o ponto de ligadura que nos interessa: a ficção como recompensa da investigação árdua, descobrindo-se assim a sua pertença “ao processo primitivo da narração se fazendo”. Sob essa perspectiva, é impossível desvincular narração e ficção.

Em *A ordem do discurso*, Foucault já explicita a hipótese que apresentaria naquela sua aula inaugural:

“suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade [...] Sabe-se bem que [em sociedade] não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma *grade complexa que não cessa de se modificar*” (1996, pp. 8-9 – grifo nosso).

Essa “grade complexa” de que fala Foucault, e que é composta pelas variadas interdições ao que pode ou não ser dito, nos lembra os diversos “modos de narrar” de que falava Piglia, modos que determinariam a imaginação pública.

Há uma citação recorrente que Piglia faz do filósofo, escritor e poeta francês Paul Valéry (1871-1945), uma citação que nos serviu de disparo para este capítulo: “A era da ordem é o império das ficções. Não há poder capaz de sustentar-se só com a opressão dos corpos pelos corpos. Necessitam-se *forças fictícias*” (Valéry apud Piglia, 1990 – grifo nosso). Nos parece que são justamente essas forças fictícias, esse “enovelado de relatos”, esses “modos de narrar” que estão incessantemente em disputa na sociedade. Mas a necessidade de “forças fictícias” impõe ainda outro problema, e surpreende a velocidade com que Piglia o coloca. Na linha seguinte o escritor argentino já diz que “[...] é necessário *governar com a crença* e que uma das funções básicas do Estado é *fazer crer*, e que as estratégias de fazer crer têm muito a ver com a construção de ficções [...]” (PIGLIA, 2014, p. 184 – grifo nosso).

Mas o *que são* essas forças de que falavam Valéry e mais tarde Piglia? Isso é uma pergunta que o próprio Piglia se faz: “Que estruturas têm essas forças fictícias? Talvez esse seja o centro da reflexão política de um escritor” (Piglia, 2014, p. 33). Não é de surpreender que Piglia remeta essa reflexão a um escritor, que costuma estar mais habituado às produções fictícias do que, digamos, um cientista político – embora este último, como veremos mais tarde, também possa tirar proveito dessas reflexões.

É partindo do fato de que as relações de poder são fortalecidas por “forças fictícias”, como faz Piglia ao usar Valéry, que o mesmo Piglia é capaz de afirmar que a função social da ficção produzida pelos artistas seria a de “responder à ficção do Estado” (Piglia, 1990).

As “ficções de Estado” de que fala Piglia não se restringem ao discurso produzido pelo Estado ditatorial argentino, é claro, centro nevrálgico de sua análise, mas antes, me parece, podemos dizer que se direcionam à “forma-Estado” da ficção, isto é, o Estado como um dos *loci* privilegiados de centralização de narrativas. Mais do que o Estado, o alvo é, nos parece, a *disseminação* de uma narrativa unificada e limitadora, que conta a história de uma nação (discurso de fundação), delimita o campo dos possíveis (discurso metafísico), prescreve as atitudes adequadas (discurso moral), as leis que não podem ser ultrapassadas (discurso jurídico), e assim por diante.

Essas questões levantadas por Paul Valéry, Ricardo Piglia, Jean-Pierre Faye e Michel Foucault, se pensadas em conjunção às hipóteses de Renato Lessa acerca das crenças e ao espinosismo, nos possibilitam um debate fundamental sobre servidão e liberdade, formação forçada de consensos e possibilidade de resistência ao pensamento automatizado, e tudo isso atravessado pela importância da ficção na intervenção do debate público.

Por isso, se no início deste capítulo ressaltamos que a análise seria feita sob uma “perspectiva ficcional”, seria no sentido de pensar, por um lado, como determinadas ficções sociais ganham status de verdade, e, por outro, como se faz para *fazer crer*. Como se faz crer, como se dá a *eficácia* da ficção, como se constrói a trama de relatos que compõe a nossa experiência do social – e, para

além disso, *se e como* seria possível mudar essa trama de relatos para construir outra experiência do social. Dessa maneira, ficção (mas também a narração, a história e o discurso), crença e política aparecem assim intimamente ligadas.

## 6.2 Renato Lessa: o ceticismo e a política como ficção

No ensaio “Ceticismo, crenças e filosofia política”, Renato Lessa faz um movimento nessa direção ao propor que a reflexão política moderna pode ser entendida como “*modalidade particular de exercício ficcional*” (Lessa, 2003, p.103 – grifo do autor). Isso ficaria demonstrado, segundo a argumentação de Lessa, na explosão de descrições sobre o mundo e consequentes fabulações resolutivas (modos corretos da vida social, tendo em vista tal ou qual modelo de mundo) ocorridas entre os séculos XVI e XIX. O período anterior, segundo Lessa, teria sido marcado por uma “couraça ontológica medieval” em que a onipotência e onipresença divinas delimitavam os modos possíveis de descrição e prescrição da realidade. Lessa descreve a “couraça ontológica” como sendo

“um consenso obtido por convencimento, coação ou por ausência de alternativas ou, ainda, por combinações entre essas três possibilidades típicas a respeito das propriedades do mundo real, dos procedimentos analíticos a serem adotados para descrevê-las e das *modalidades narrativas* que devem vigorar nos relatos construídos a respeito desse mundo, assim como sobre os métodos apropriados para conhecê-lo” (Lessa, 2003, p.70 – grifo nosso).

Tal couraça nada mais é, portanto, do que a delimitação dos modos válidos de apreensão e descrição (ou seja, de acordo com Lessa, *invenção*) do “real”. As representações que extrapolam essa delimitação rígida são comumente consideradas utópicas ou patológicas, e seus inventores são passíveis de morte, castigos ou pelo menos indiferença (Cf. Lessa, 2003, p.70). Como bem descreve Lessa: “viver encouraçado significa, em termos cartesianos e borgianos, existir dentro de um sonho cujo autor prefigura todas as possibilidades oníricas subsequentes dos personagens por ele sonhados” (Lessa, 2003, p. 70).

A reflexão política contemporânea, na opinião do autor, sofreria também de uma “couraça ontológica” semelhante, com o estabelecimento forçado de um consenso e com a naturalização de premissas metafísicas inverificáveis. A ciência política contemporânea seria marcada por um caráter anti-utópico, alardeando

assim um pretensão realismo e a busca constante por uma suposta racionalidade das ações. O período moderno, ao contrário, e que o autor descreve como “o parêntese moderno”, teria sido marcado pela “emergência de uma pluralidade de sistemas de interpretação e prefiguração da vida social” (2003, p.70). Esses sistemas de interpretação e prefiguração são conflitivos, e uma visada não dogmática permitiria perceber que nenhum deles têm acesso privilegiado ao real. Tanto os seus pressupostos metafísicos quanto as normas de vida derivadas desses mesmos pressupostos seriam fabulações de configurações de mundos possíveis. As diversas e conflitivas descrições/interpretações do mundo, aliás, também não teriam acesso privilegiado à verdade dos fatos, uma vez que o “mundo factual” sobre o qual se debruçou Maquiavel, por exemplo, não é o mesmo vivido por todos os florentinos de seu tempo. Descrever/interpretar o mundo seria, já de partida, um modo de fabulação. Em suas descrições, cada pensador privilegia os fatos que lhe parecem mais importantes – de modo que, para parafrasear Espinosa, alguns descrevem o homem como um “animal bípede sem penas”, outros como um “animal que ri”, sempre dando mais ênfase às características que lhes parecem mais importantes. Depois da primeira fabulação, isto é, o mundo inventado a partir do “mundo factual” (que por sua vez já é uma invenção) sobre o qual se debruça cada pensador, viria a fabulação de mundos possíveis, isto é, um mundo alternativo ao descrito. Essas seriam, grosseiramente falando, as duas dimensões da filosofia política moderna, segundo Lessa: colocar um problema (descrever o mundo inventando-o) e apontar sua solução possível (manutenção, reforma ou revolução) – solução essa que, tendo sido efetivada, materializaria o mundo possível desejado.

Como, de acordo com Lessa, apenas uma aptidão sobre-humana poderia atestar a veracidade ou falsidade de uma proposição metafísica – monadologia, substância única, cogito cartesiano, etc. –, tornando esse conflito filosófico moderno indecível (há apenas uma substância ou duas?, e coisas do tipo), é compreensível perceber os dogmas metafísicos como diferentes e conflitivos *modos de narrar* a realidade. Esse aspecto corrobora e alarga a famosa tirada de Borges acerca da metafísica como “um dos ramos da literatura fantástica”. De acordo com as análises de Lessa, e o autor diz isso textualmente, podemos depreender a importância fundamental da ficção (e seus diversos modos de narrar)

para a metafísica e a filosofia política moderna. Acentuaríamos essa análise, entretanto, apontando a importância da ficção para as mais diversas configurações de mundo, e não restrita apenas a esses ramos já mencionados. Dito de outra forma, tendo em vista que os mais poderosos modos de narrar se coagulam como verdades universais e delimitam assim a validade das práticas possíveis dentro de determinado sistema de crenças, a vida prática ordinária é pautada por grandes conglomerados de fabulações.

Como alerta Renato Lessa, se a filosofia política moderna é marcada por um pluralismo de mundos, isso só fica visível a partir de uma visada não dogmática. Cada configuração de mundo (ou sistema de crenças moderno) necessariamente exclui o outro. Suas metafísicas não eram pluralistas, mas antes unicistas. O que acontece é que nesse período de tempo entre os séculos XVI e XIX, de acordo com Lessa, teria ocorrido uma *pluralidade de metafísicas unicistas*. Nessas metafísicas, insiste o autor, máximas pessoais são universalizadas. O que mostra que muitas das questões políticas seriam na verdade questões ontológicas camufladas.

O centro nevralgico das análises efetuadas por Lessa é a relação entre *fabulação* (criação de sistemas de crença, configuração de mundos possíveis) e a *disseminação* e *coagulação* das crenças. Se uma apreensão privilegiada do real que averiguasse, assim, qual é o *verdadeiro* sistema do mundo não é possível, tão impossível quanto isso seria uma vida sem crenças. Nesse sentido, critérios como “verdade” ou “falsidade” (no que diz respeito a questões ontológicas<sup>85</sup>) passariam a variar de acordo com o ponto de vista (o sistema de crenças) que se adota.

O instrumento cético de suspensão do juízo utilizado por Lessa, mais do que apenas marcar o caráter inverificável das premissas metafísicas da filosofia moderna, e assim, como fazem alguns pensadores, descartá-las sumariamente, aponta antes para um lugar privilegiado da *indecidibilidade ontológica*. O lugar da indecidibilidade ontológica, do conflito agônico entre sistemas de crença mutuamente excludentes, marca da diafonia moderna, como na descrição de Lessa, nos parece importante como um dos caminhos possíveis para se traçar uma

<sup>85</sup> É claro que há uma diferença de grau entre os diversos mundos inventados. Um mundo sem Stálin, como no exemplo dado por Lessa, seria um mundo alternativo que sabemos que não existe. Já não poderíamos afirmar o mesmo da mônada leibniziana (cf. Lessa, 2003, p. 79).



pluralidade de mundos. Dito de outra forma, nos parece que o ceticismo encampado por Lessa poderia ser visto também como *possibilitador* de uma *metafísica pluralista*, da qual a suspensão do juízo talvez seja o primeiro instrumento.

Antes que uma simples crítica aos variados sistemas de crenças, o que o ceticismo nos permitiria enxergar é que não é possível uma vida sem crenças. O cético não é o descrente, mas sim aquele que, ao tentar alcançar a suspensão do juízo durante o curso de sua investigação, conseguiria vislumbrar os múltiplos e conflitivos sistemas de crenças. Nesse sentido, o ceticismo apareceria não como uma prática, mas antes como um possível ponto de observação. Pensar o ceticismo como uma *posição* no mapa de navegação do “real”, um ponto de observação da variedade de mundos possíveis, é uma tarefa que pode se revelar proveitosa. Mas é uma tarefa que não pode ser levada à frente sem que se atente para o fato de que, mesmo assim, nunca se pensa fora de um mundo possível. Fora do mundo que nos é possível. Fora do mundo, por fim. Ou se pensa? O próprio Lessa vai nos dizer que é “[...] impossível falar a respeito da pluralidade dos mundos sem pertencer, ao menos, a um desses mundos” (2003, p. 90). E talvez esse seja o maior limite do ceticismo descrito e praticado por Lessa frente, por exemplo, a certos conhecimentos de cosmogonias não-modernas: a possibilidade de habitar dois mundos distintos ao mesmo tempo.

Em nossa dissertação de mestrado, apoiados em Viveiros de Castro, falamos sobre o tema dessa maneira:

“Se está em uma perspectiva *ou* em outra, mas não dá para ocupar as duas posições ao mesmo tempo. Exceto no caso dos xamãs, que ‘gozam de uma sorte de dupla cidadania no que concerne à espécie (e à condição de vivo ou morto), [e] podem fazê-las comunicar [...] sob condições especiais e controladas’ (Viveiros de Castro, 2015, p.61). É que na aliança entre o xamã e o pó de *yãkoana* um dos estados que se alcançaria seria o de *coexistência de sujeitos*, daí a experiência recíproca de habitar e ser habitado por aquilo que aqui chamamos apressadamente de outra ‘consciência’. E dizer que se atingiria uma coexistência de sujeitos é o mesmo que dizer que se atinge uma *coexistência de perspectivas*.

Estamos levando aqui o mais longe possível as consequências do argumento de Viveiros de Castro de que ‘o perspectivismo afirma uma diferença intensiva que traz a diferença humano/não-humano *para o interior de cada existente*. Com isso, cada existente se encontra como que separado de si mesmo e tornado semelhante aos demais sob a dupla condição subtrativa dessa comum autoseparação e de uma estrita complementaridade, pois se todos os modos do existente são humanos para

si mesmos, nenhum é humano para (ou semelhante a) nenhum outro’ (2015, p.61-62 – grifo original).

O jaguar, portanto, é um dos *múltiplos habitantes moleculares* (ou muitos *afectos virtuais*) de um ‘humano-de-forma’ (no caso o xamã, mas não apenas ele), e por isso, para que seja realizada a *troca de perspectivas*, não é necessário que o xamã ‘saia de seu corpo para *possuir* (no sentido de posseção espiritual) o corpo de algum jaguar’, tendo em vista que o ‘modo-jaguar’ é uma das potencialidades do seu ‘outro lado’, ou ‘fundo’, ou ‘virtual’ (como queiram chamar), de modo que ele pode experimentar essa diferente perspectiva em seu próprio corpo, é claro, *tornando-se outro, devindo-jaguar* com o auxílio do pó de *yãkoana*. Nos parece que a questão central está no *multinaturalismo*, porque se existem vários mundos e uma só cultura, quer dizer que mesmo trocando-se a perspectiva (o contínuo entre corpo e mundo) continua-se na mesma cultura (a percepção corporal própria). Não se trata de metamorfose (uma mudança molar de forma), mas de devir (uma mudança molecular de fundo) – e tal mudança *cria* mundos.

O perspectivismo poderia ser [ludicamente] explicado com um graveto cruzado sobre o outro. O graveto ‘A’, digamos, apontaria um ‘mundo de visão’ ‘humano-de-forma’. O graveto ‘B’, no entanto, apontaria um ‘mundo de visão’ ‘jaguar-de-forma’. Ora, se o procedimento de troca de perspectivas efetuado pelo xamã fosse apenas ‘alcançar’ o ponto de vista do graveto ‘B’, isto é, ‘ver como jaguar *sendo jaguar*’, não haveria troca de perspectiva alguma – uma vez que o ‘jaguar’ vê a si mesmo como ‘humano’. Como ele descobriria que há uma *homonímia* entre o ‘sangue’ e a ‘cerveja’ se não *percebesse simultaneamente* como jaguar *e* xamã? Para perceber a diferença entre os gravetos ‘A’ e ‘B’, o xamã *precisa* estar no ponto em que os gravetos *se cruzam*, no ponto em que os mundos se cruzam, percebendo simultaneamente as duas visões, as duas perspectivas. É como se o xamã alcançasse precisamente o *limite* entre os dois mundos. Do contrário ele não saberia como os jaguares enxergam, apenas como ele próprio enxerga, sempre. E, como diz Viveiros de Castro, ‘o signo de uma inteligência xamânica de primeira linha é a capacidade de ver *simultaneamente* segundo duas perspectivas incompatíveis’ (Viveiros de Castro, 2015, p.63 – grifo nosso)” (Fonseca, 2018, pp. 134-136).

Comparado ao transe xamânico perspectivista, a suspensão do juízo do relativismo seria limitada. Por outro lado, talvez fosse interessante (e difícilimo, o sabemos) pensar os possíveis efeitos da virada ontológica também sobre o instrumental cético – movimento que não ousamos nem mesmo esboçar aqui. De qualquer modo, se seguirmos o argumento de Lessa até o fim, a ontologia yanomami, por exemplo (ou natureza, como diz Viveiros de Castro), seria apenas um dos muitos “sistemas de crenças” possíveis. Mas pensar a ontologia de um povo (que sequer usa esse conceito, o que já nos traz uma aproximação problemática) como sistema de crenças não seria fruto, por sua vez, de um outro sistema de crenças? Não seria o ceticismo, portanto, também um sistema de crenças? E assim, como na investigação acerca da ficção, a cobra morde de novo o próprio rabo.

Por último, gostaríamos de destacar no pensamento de Renato Lessa, para além do entendimento da reflexão política moderna como modo particular de ficção, a maneira como esse modo se dá, coisa que faltaria também à ontologicamente encorajada reflexão política contemporânea. A esse respeito, Lessa se apoia no esteta italiano quinhentista Gregorio Comanini, que haveria imaginado

“uma radical e nítida distinção entre duas formas possíveis de imitação, ou de registro da realidade. Designou-as como *imitação eicástica* (ou assemelhadora) e *imitação fantástica* (ou aparente). Após nomeá-las, definiu seus atributos: a primeira é a que imita as *coisas que existem*; a segunda imita *coisas não-existentes*.” (2003, p. 63 – grifado no original).

Nesse modelo de imitação de *coisas não-existentes* “a arte da cópia cede lugar à fabulação” (Lessa, 2003, p. 65 – grifado no original). E a premissa de Lessa, é claro, é a de que “*inventar coisas não-existentes e imaginá-las possíveis* é marca da modalidade ficcional peculiar praticada pela reflexão política moderna” (2003, p. 69 – grifado no original).

A publicação desse ensaio de Lessa já tem quase vinte anos – e tanto por isso quanto por predileções do próprio autor, seu posicionamento acaba tendo limites que poderíamos apontar. Quando se refere à suposta couraça ontológica na reflexão política contemporânea, Lessa se refere, nos parece, à falta de “imaginação política” de boa parte dos cientistas políticos. O mesmo, como sabemos, não poderia ser dito de uma série de pensadoras e pensadores contemporâneos, dentre ativistas, artistas, filósofos e até mesmo políticos. Do pensamento e ativismo indígena aos diversos aceleracionismos, do “comunismo de luxo” ao “anarcoindigenismo”, dos ecossocialistas aos neo-reacionários, dos zapatistas e curdos aos defensores de “Estados-corporação”, do “Bem Viver” kichwa à busca pela Singularidade, do retorno à suficiência ao desejo de colonizar Marte – o que não falta é fabulação política.

No entanto, duas das divisas pensadas por Lessa no que concerne à política permanecem ainda fundamentais: a imitação de coisas não-existentes e a construção de mundos sociais possíveis (cf. 2003, p. 69).

### 6.3 As “forças fictícias” (ou aquilo que nos faz obedecer): esboço de uma teoria da imaginação e dinâmica afetiva em Espinosa

É conhecida a frase de Espinosa em seu *Tratado Teológico-Político* que parece melhor descrever a servidão voluntária: “[combatem] pela servidão como se fosse pela salvação” (2004, p. 127). Como é possível que um povo se submeta a mais terrível submissão, aquela que não exige nem sequer a opressão física? Em *Espinosa e a psicologia social: ensaios de ontologia política e antropogênese*, o filósofo francês Laurent Bove, ao comentar o *Tratado Político* e o *Tratado Teológico-Político de Espinosa*, descreve os dois exemplos paradigmáticos de Estado na obra do filósofo holandês. O Estado turco, cujo poder soberano que escraviza é um paradigma de animalização, e o Estado hebreu, cuja crença cega em misticismos e preconceitos variados é um paradigma de automação. Enquanto o Estado turco seria o exemplo em que a coação absoluta sobre os súditos, que vivem submetidos à tirania dos poderosos, os bestializou, o Estado hebreu seria o exemplo de uma automatização dos súditos alcançada através da crença ferrenha no dogma religioso – de modo que, como robôs ou zumbis, seguem integralmente as ordens de seu senhor e creem que é isso o que significa “liberdade” (cf. Bove, 2010, pp. 125-135).

Para Espinosa, ainda segundo Bove, a automatização seria ainda pior do que a animalização, uma vez que no caso turco os súditos ao menos se alegram com os eventuais reveses sofridos por seus algozes. Há algo de inalienável em sua humanidade, que apesar de tudo insiste, voltando à tona sempre que possível. No caso do autômato, essa resistência tenderia a zero, posto que crendo piamente na superstição o autômato se imagina livre.

Dizemos que “tenderia a zero” porque existem alguns pontos de tensão na antropogênese espinosana que o próprio Bove aponta. Primeiro, o fato de não haver em toda a obra de Espinosa uma definição explícita e única do que seria um homem. A esse respeito, inclusive, o professor e pesquisador Maurício Rocha fala

de um “humanismo prático”<sup>86</sup> em Espinosa, um humanismo que dependeria da produção de semelhança – isto é, aquele que construo como meu semelhante<sup>87</sup>. Esse “humanismo prático” se contraporía ao “humanismo abstrato” do senso comum, um humanismo vulgar que tem raízes profundas na filosofia. Depois, porque tanto a animalização quanto a automatização completa são impossíveis – há sempre algo que resiste à desumanização.

Considerada por Deleuze e Guattari “o problema fundamental da filosofia política” (2011, p. 46), a conhecida frase de Espinosa que abriu essa seção posiciona o problema da servidão voluntária sobre a força da superstição. Ainda segundo Espinosa, a superstição se originaria do medo: “O medo é, pois, a causa que origina, conserva e alimenta a superstição” (2004, p. 126). O professor e pesquisador Homero Santiago, em sua tese de livre-docência, descreve a superstição como sendo “a servidão tornada sistema” (2011, p.8). Tal sistema seria composto pelos preconceitos, crenças, ignorâncias, tristezas, medos: “Superstição é o nome que se pode dar ao que emerge a partir do momento em que tudo isso se sistematiza” (2011, p. 8).

Para entender melhor, em Espinosa, como se dá a superstição e a sua influência sobre a composição social, é preciso retornar à *Ética*. É no Livro II da *Ética*, “Da Natureza e Origem da Mente”, que Espinosa nos apresenta a sua teoria da memória e a sua famosa teoria do conhecimento. A teoria da memória pode ser apreendida a partir da Proposição XVII, em que Espinosa demonstra que quando o corpo humano é marcado por um corpo externo (isto é, sofre uma afecção) tem simultaneamente uma *ideia* dessa afecção (isto é, um afeto). Dessa maneira, sempre que passar por esse estado afetivo, a lembrança daquele corpo externo se fará presente.

<sup>86</sup> Maurício Rocha falava disso com frequência em suas aulas do círculo de leitura de Espinosa, ocorridas entre 2018 e o final de 2019 no Departamento de Direito da PUC-Rio. Ainda que não da mesma maneira que falado em sala, o “humanismo prático” aparece também no artigo “Fernand Deligny, Spinoza e ‘o homem-que-nós-somos’” (2018), de Maurício Rocha e Marlon Miguel.

<sup>87</sup> Ainda acerca dessa definição genérica de Espinosa e da questão da semelhança, Laurent Bove nos diz que “seria completa e voluntariamente, e de acordo com uma decisão teórica, que Espinosa teria ficado na generalidade de uma essência supraespecífica a fim de permitir a integração no campo do ‘semelhante’ de *todos* os seres com os quais poderíamos, no entanto, não experimentar espontaneamente semelhança, seja pelo fato de uma aparência muito diferente da nossa, malgrado sua razão, seja pelo fato, malgrado a semelhança física, da ausência neles do exercício da razão” (2010, p. 110 – grifado no original). Essa porta aberta à produção de semelhança para com outros seres nos parece proveitosa e ainda atual.

Em suas próprias palavras:

“Quando os corpos externos determinam as partes fluidas do Corpo humano de tal maneira que atinjam muitas vezes as mais moles, eles mudam as superfícies destas [...], donde acontece [...] que as partes fluidas sejam refletidas diferentemente do que costumavam antes, e que depois também, ao reencontrar, no seu movimento espontâneo, essas novas superfícies, são refletidas da mesma maneira que quando foram impulsionadas pelos corpos externos para aquelas superfícies; e, por consequência, quando assim refletidos continuam a mover-se, afetam o Corpo humano da mesma maneira, no que a Mente [...] pensará de novo, isto é, *a Mente contemplará de novo o corpo externo como presente; e isso todas as vezes que as partes fluidas do Corpo humano reencontrarem, no seu movimento espontâneo, aquelas superfícies*. Por isso, ainda que os corpos externos pelos quais o Corpo humano foi uma vez afetado não existam, a Mente entretanto os contemplará como presentes todas as vezes que esta ação do corpo se repetir” (Espinosa, 2015, p. 167 – grifo nosso).

Espinosa nos oferece uma teoria absolutamente materialista sobre a memória. A lembrança como um *trauma físico*, como sulcos por onde o fluido passa em seu movimento espontâneo. Essa teoria descreve o corpo humano como estando coberto pelas marcas feitas pelos corpos externos que alguma vez o afetaram, e a lembrança desses encontros está guardada nesses sulcos. A simultaneidade entre Corpo e Mente, Extensão e Pensamento, dois dos infinitos atributos da substância única, os únicos atributos que podemos conhecer e dos quais somos feitos, visto com ênfase nessa teoria da memória, estaria na raiz do erro. A mente (ideia do corpo) conhece mais sobre o seu corpo (o corpo afetado) do que sobre o corpo afetante, fazendo a esse respeito juízos que dizem mais acerca da natureza do seu próprio corpo do que sobre a natureza do corpo externo que o afetou.

A memória aparece aqui como concatenação das afecções pelas quais o corpo passa. Espinosa dá como exemplo a palavra *pomum*, que imediatamente faria um romano pensar em um fruto:

“[...] a partir do pensamento da palavra *pomum*, um Romano imediatamente incide no pensamento de um fruto que não possui nenhuma semelhança com aquele som articulado nem algo em comum senão que o Corpo do mesmo homem foi muitas vezes afetado por essas duas coisas, isto é, que esse homem muitas vezes ouviu a palavra *pomum* enquanto via esse fruto [...]” (Espinosa, 2015, p. 171).

O mesmo se dá com o exemplo seguinte fornecido por Espinosa: visto por um soldado, um cavalo irá lembrar cavalaria, batalha; enquanto que visto por um camponês, pode lembrar o arado, o cultivo, etc. Ser afetado por duas ou mais

coisas simultaneamente é fundamental para a criação de um hábito, mas o que nos interessa aqui, nesse primeiro momento, é o papel da imaginação nessa equação.

Na Proposição XIX do Livro II, Espinosa diz que a Mente humana não *conhece* o próprio corpo, mas apenas *percebe* as afecções que ele sofre. É por perceber essas afecções antes que conhecê-las que o primeiro momento do conhecimento para Espinosa é o das ideias inadequadas. Ao perceber uma afecção, a Mente (ideia do Corpo), sofre uma variação afetiva (a ideia de uma afecção). Os afetos primordiais em Espinosa, e que nos interessam nesse primeiro momento, são três: a alegria, a tristeza e o conatus. A alegria é variação afetiva positiva, aquela que aumenta a potência de pensar e agir de um corpo. A tristeza é o seu contrário, aquela que diminui a potência de pensar e agir de um corpo. Já o conatus, objeto de extensa bibliografia entre os comentadores, é comumente descrito como a essência de um ser, o seu apetite, o desejo de um ser em perseverar em sua existência. Como diz Espinosa, “[...] a Alegria e a Tristeza são o próprio Desejo, ou seja, o Apetite, enquanto é aumentado ou diminuído, favorecido ou coibido, por causas externas [...]” (2015, p. 331). A alegria seria aquilo que favorece o conatus; já a tristeza, aquilo que o desfavorece.

É bom termos em conta que aqui ainda estamos falando de paixões. Mesmo a alegria é efeito de um padecimento, isto é, tem em sua fonte uma causa externa. Servidão, para Espinosa, conforme ele deixa explícito já no Prefácio do Livro IV, é a “[...] impotência humana para moderar e coibir os afetos; com efeito, o homem submetido aos afetos não é senhor de si, mas a senhora dele é a fortuna [...]” (2015, p. 371).

Um afeto (isto é, a ideia de uma afecção) é uma *imaginação*. É uma ideia inadequada. Quanto mais conhecermos a causa de um afeto, menos padeceremos dele: “um afeto está tanto mais sob o nosso poder, e a mente padece tanto menos, por sua causa, quanto mais nós o conhecemos” (2016.p. 217).

Em Espinosa, o caminho para a liberdade (que não é absoluta, a não ser para a substância única, que é causa de si e não padece de causas externas) é um árduo percurso de conhecimento das causas, de produção de ideias adequadas, que possibilitam alguma margem de manobra sobre o real. Isso não impede, é claro,

que o corpo continue sendo determinado por causas externas, mas apenas que, conhecendo as causas, padeça menos de seus efeitos.

Há em Espinosa, portanto, três gêneros de conhecimento. O primeiro gênero seria o do “conhecimento por experiências vagas”. Por exemplo: ao ver o sol se pôr todos os dias, o homem poderia supor a partir de sua experiência imediata que o sol gira em torno da terra, produzindo assim uma ideia inadequada. No primeiro gênero de conhecimento estariam a opinião e a imaginação. O segundo gênero seria o das “noções comuns”, o momento em que se produz uma ideia adequada. Seguindo o exemplo anterior, podemos falar da teoria heliocêntrica proposta por Nicolau Copérnico. O segundo gênero de conhecimento é o da razão. Já o terceiro gênero, fonte de extenso debate entre os comentadores, é descrito por Espinosa como o da “ciência intuitiva” (2015, p. 201), e que permitira a passagem para “o conhecimento adequado da essência das coisas [...]” (2015, p. 201).

Segundo Espinosa, “[o] o conhecimento do segundo e do terceiro gênero, e não o do primeiro, nos ensina a distinguir o verdadeiro do falso [...]” (2015, p. 201). É no primeiro gênero que gostaríamos de focar, portanto, já que ele é que se baseia no conhecimento vago e na imaginação.

Como afirma Espinosa:

“Uma imaginação é uma ideia por meio da qual a mente considera uma coisa como presente [...] ideia que, entretanto, indica mais o estado presente do corpo humano do que a natureza da coisa exterior [...]. *Um afeto é, portanto [...], à medida que indica o estado presente do corpo, uma imaginação.* [...]” (2009, p. 232 – grifo nosso).

Raiz do erro e da superstição, a imaginação aqui tem um teor negativo, mas de qualquer forma é preciso atravessá-la para que se possa alcançar o segundo gênero de conhecimento. No entanto, a experiência comum de todos nós é sempre imersa na imaginação: efeitos de causas desconhecidas, conhecimentos vagos, opiniões, preconceitos os mais variados. E, como nos lembra Espinosa, “as imaginações não se desvanecem pela presença do verdadeiro, enquanto verdadeiro, mas porque se apresentam *outras imaginações mais fortes* que excluem a existência presente das coisas que imaginamos [...]” (Spinoza 2009, p. 160 – grifo nosso). Essa frase de Espinosa é de suma importância. A verdade não suprimiria a falsidade simplesmente por sua presença, mas apenas se possuir uma



*força contrária igual ou maior* que a mentira. Dessa maneira, o mais importante não seria a veracidade de uma imaginação, mas sua *carga afetiva*, sua *eficácia*.

Aqui é preciso retomar a ideia de Valéry citada por Piglia com frequência, isto é, a ideia de que o poder não é capaz de se sustentar apenas através da opressão, precisando também de *forças fictícias* – e aqui podemos lembrar o Estado hebreu e a criação de autômatas de que falava Espinosa e Laurent Bove comentou. São essas forças fictícias que estão em jogo na problemática imaginativa.

A imaginação, como sabemos, mas aqui vale sublinhar, é aspecto fundamental para a constituição material de qualquer laço social. Todos os países são imaginados e imaginários, como o já clássico livro de Benedict Anderson nos mostrou acerca dos diversos nacionalismos.<sup>88</sup> O papel da imaginação – ou, dito de outro modo, da imaginação sistematizada, isto é, da *crença* – é preponderante para todas as organizações humanas.

Como não lembrar o final do famoso ensaio de Michel de Montaigne, “Sobre os canibais”, em que os ameríndios levados à França teriam expressado suas dúvidas em relação à sociedade que viram. Primeiro, o estranhamento em relação ao modo como “homens grandes usando barba, fortes e armados” eram capazes de se sujeitar às ordens de uma “criança” (o rei Carlos IX). Em segundo lugar, por que os homens que não compartilhavam daquele conforto, os muitos “descarnados de fome e pobreza”, suportavam essa situação injusta sem que “pegassem os outros pela goela ou atemassem fogo em suas casas”?<sup>89</sup> Se a obediência não tem respaldo exclusivamente material, isto é, a partir da violência autoritária sobre os corpos, que dispositivo é esse que faz obedecer? Lembrando o filósofo francês Étienne de La Boétie e o seu célebre *Discurso sobre a servidão voluntária*, em que aproxima, primeiro, a servidão ao costume, Alexandre Nodari vai descrever esse dispositivo como sendo o da “servidão imaginária”, isto é, “a servidão a uma forma, a uma roupa, a uma *imagem*”.<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>89</sup> Michel de Montaigne, *Os ensaios: uma seleção*. Organização de M. A. Screech, tradução de Rosa Freire d’Aguiar – São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 156-157.

<sup>90</sup> Alexandre Nodari, “Censura: ensaio sobre a ‘servidão imaginária’”, Tese de Doutorado, 2012, p. 21. Como o título sugere, a hipótese de Nodari parece ser que a aproximação entre a obediência e a

Ana Luiza Saramago Stern, no importante *A imaginação no poder: obediência política e servidão em Espinosa* (2016), diz que “[p]ara Espinosa, a servidão política não é imposta por um poder político que se afirme transcendente, mas se inscreve nos hábitos, símbolos, crenças e histórias comuns de uma multidão acostumada a servir” (2016, p. 187). A ênfase no costume, aqui, ecoa a “servidão imaginária” de que falava Nodari. Renato Lessa, em uma palestra, conseguiu resumir essa problemática em apenas uma sentença: “Crenças produzem crenças e só podem ser refutadas por crenças”.<sup>91</sup>

Em Espinosa, como vimos, o problema do circuito afetivo é um problema da imaginação. Quando Espinosa diz, na já referida Proposição 7 da Parte IV da *Ética*, que só é possível refrear ou vencer um afeto com um afeto contrário de igual ou maior intensidade, podemos entender que para vencer uma imaginação é necessária outra imaginação contrária de igual ou maior intensidade. O mesmo se dá com as “forças fictícias” de que falava Valéry. Não importa a quantidade de verdade ou falsidade em uma ficção, mas apenas aquilo e aqueles a que ela é capaz de mover. As “forças fictícias”, nesse caso, são forças dos afetos, “forças da imaginação”, à maneira espinosana. As “forças fictícias” atuam no circuito dos afetos, e, em Espinosa, é sobre o circuito dos afetos que se estrutura o campo social.

Talvez isso implique ou aponte que uma saída possível para filosofia política contemporânea esteja numa melhor compreensão do aparato ficcional, assim como nas operações de disseminação das mais diversas ficções. O que poderíamos mobilizar ao pensarmos o fazer político contemporâneo a partir dessa afirmação?

---

“servidão imaginária”, a passagem do *costume* ao *acostumar-se à servidão*, tem como liame a censura.

<sup>91</sup> O título da palestra é “Crenças e configuração do mundo real”. Esse comentário de Lessa foi feito com 1:05:10 de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vuQxyoPd3B8>.

## 7. Considerações finais

Inúmeras vezes os caminhos percorridos aqui nos causaram aflição. Como nos exemplos topológicos de superfícies não orientáveis ou nas histórias infantis, qualquer que fosse o caminho tomado nos levava de volta para paisagens semelhantes, ainda que distorcidas ou com os objetos fora de lugar. Era como se o tema tratado aqui, a ficção e os seus múltiplos desdobramentos, nos atraísse constantemente para uma armadilha.

O primeiro capítulo, “O que não tem nome”, não estava no planejamento – assim como não estava o capítulo seguinte, “A literatura e o que não tem nome”. Originalmente havíamos planejado começar pelas possíveis definições do conceito de ficção, para então tratar das “políticas da ficção” e das “ficções políticas”. O problema dos começos é que eles têm vontade própria e acabam definindo (e modificando) todo maneirismo teórico que vem a seguir.

Havia um conjunto de conceitos e definições que interagiam com frequência em nossas leituras. Leitores de Deleuze e Guattari há muitos anos, nos lembrávamos vagamente das aproximações feitas pela dupla entre o Tao e a substância espinosana. Lembrávamos também dos comentários de Hakim Bey, grande heresiarca, que os associava com frequência ao seu principal tema: o caos. A aproximação entre o Tao, a substância única e o caos passou a nos rondar como um começo possível. Um começo estranho, decerto, aberto, mesmo aberrante, mas com uma energia potencial que prometia percorrer a tese como um todo.

Nessa altura já estávamos fascinados pela história de En-hedu-Ana e seu agradecimento/ feitiço inscrito na terra macia, assim como já estávamos relendo *A literatura e os deuses*, importante livro de ensaios de Roberto Calasso. Pensamos em começar a tese investigando as relações da literatura com o pensamento mágico e religioso, mas esse trabalho exigiria uma tese dedicada apenas a ele.

Foi simultaneamente, portanto, e não em ordem, que as coisas se fizeram. Se durante a pesquisa tivemos a sensação de sermos observados por um personagem oculto, no começo definitivo da tese descobrimos que o que nos observava não era apenas um personagem, mas justo aquilo que permite a criação de todos os personagens possíveis. Esse começo que pode ser dito metafísico, na

nossa opinião, serviu como sustentáculo para pensarmos os diversos conceitos históricos de ficção, para então nos darmos com a compreensão de Wolfgang Iser, isto é, a ficção como pressuposto antropológico fundamental. Essa capacidade de criar ficções e de submergir em ficções variadas nos pareceu basilar para o liame que precisávamos traçar: as relações entre ficção, política e metafísica.

O capítulo 3, “A literatura e o que não tem nome”, foi o nosso primeiro ponto de ancoragem nessa nova formatação da tese. As suspeitas levantadas no começo do capítulo 2, as suspeitas de uma relação entre o sem nome e a ficção, começaram a ganhar consistência nos diversos escritores e períodos históricos atravessados. Para isso, a cena inicial da literatura sendo posta em En-hedu-Ana debruçada sobre as tabuinhas de argila nos pareceu um gesto fundamental. O primeiro poema assinado, o primeiro poema em que o eu-lírico é nomeado, e se trata de um agradecimento, mas também de um feitiço. Se trata da descrição de uma querela jurídica, mas também do passo a passo de um ritual, assim como da exaltação dos poderes de uma deusa vingativa. Pensar a cena inicial da literatura ocorrendo nos templos sumérios e sendo executada por uma sacerdotisa, finalmente percebemos, pode desestabilizar completamente o entendimento majoritário acerca do que é a literatura, levando seus caminhos por paragens insuspeitas, mas que são facilmente verificáveis nas dezenas de autores compilados nesse capítulo.

O posterior desenvolvimento desse capítulo nos foi decisivo. Desde a relação de certa literatura com as divindades, como sublinhado por Calasso, passando pela influência do gnosticismo, os pesadelos que influenciaram no horror cósmico, o aberrante conceito de escritura em Bellatin, os textos brasileiros votados à dissolução e à mudança de forma, até chegar à monstificação como ponto sem retorno possível. Na sociedade secreta Acéphale, capitaneada por Georges Bataille, pensamos ter encontrado a entidade que poderia resumir o capítulo (e, em algum nível, até mesmo a tese como um todo): o decapitado como via para levar ao vazio.

É claro que muita coisa ficou de fora dessa abordagem. Personagens importantes como o Fausto de Goethe ou o Drácula de Bram Stoker. Escritores como Emil Cioran, de quem a poeta e pesquisadora Julia Klien nos lembrou em

comunicação pessoal, e que *Nos cumes do desespero* diz coisas muito semelhantes a Bataille, um texto de uma violência poucas vezes vista que tem passagens como:

“Sinto crescer em mim um rugido sem precedentes, e pergunto-me porque não explode ele, para arrasar este mundo, que eu engoliria no meu nada. Sinto-me o ser mais terrível que alguma vez existiu na história, uma besta apocalíptica que transborda de chamas e de trevas. Sou uma fera com um sorriso grotesco, que se contrai e se dilata até ao infinito, que morre e cresce ao mesmo tempo, exaltado entre a esperança do nada e o desespero do tudo, alimentado de fragrâncias e de veneno, queimado pelo amor e pelo ódio, aniquilado pelas luzes e pelas sombras. O meu símbolo é a morte da luz e a chama da morte. Em mim, todas as faúlhas se apagam para renascerem como trovões e relâmpagos. As próprias trevas, não ardem elas em mim?” (2020, p. 66)

Também poderíamos ter abordado de maneira mais profunda escritoras fundamentais como Hilda Hilst ou *Meu doce rio* (1984), texto narrativo de Lygia Clark que se destaca por uma constante metamorfose e ressoa a estrutura dos mitos, ou ainda escritores semidesconhecidos mas de uma literatura abissal, como o argentino Alberto Laiseca e o uruguaio Felipe Polleri, por exemplo – que de alguma forma também estiveram nessa tese, ainda que apenas a assombrando. Como já dito, esta tese não poderia e nem pretendia ser completa, apostando antes nas lacunas como objeto de especulação contínua. De qualquer maneira, acreditamos que o capítulo deu conta de mostrar as múltiplas e inusitadas forças que atravessam o fazer literário, varrendo tudo, fazendo da literatura não apenas a gloriosa tarefa de contar histórias, mas antes a tarefa ainda mais fundamental de abrigar e disparar feitiços. A religião e a ritualística, portanto, assim como as especulações cosmogônicas, todas como proliferantes ramos da ficção.

No longo capítulo 4, “As políticas da ficção”, trouxemos à tona novamente as análises de Jacques Rancière acerca do realismo moderno e a sua compreensão da política como estética para pensar uma outra política da ficção. Uma política da ficção que fosse capaz de englobar ou ao menos lidar com a emergência climática e o colapso social, duas das marcas mais profundas do “tempo do fim” que parecemos estar vivenciando. Para isso, nos detivemos também sobre as hipóteses levantadas por Déborah Danowski e Viveiros de Castro a respeito das “mitofísicas” contemporâneas e a maneira como colocam (ou enfrentam) o colapso. Entendemos ser importante trazer alguns escritores para a discussão, e para tanto os textos de Carola Saavedra, McKenzie Ward, Daniel Galera e Julián Fuks nos foram fundamentais, ainda que tenhamos diferenças importantes para

com algumas das análises. Os artigos que dão conta da vasta pesquisa de Karl Erik Schollhammer acerca dos variados “realismos” foram basilares para repensarmos ou estressarmos algumas das questões levantadas por esses escritores, a ponto de chegarmos à conclusão de que é possível aliar o “realismo afetivo” reivindicado por Schollhammer e a “ficção especulativa” de que falamos mais tarde.

Terminamos o capítulo com uma espécie de anexo sobre algumas “mitofísicas” contemporâneas, um anexo que pode parecer desequilibrado e arbitrário, uma vez que trata apenas de três escritores, mas que juntos abordam ao menos três temas fundamentais ao que especulamos como uma possível “cosmopolítica da ficção”. Se em Joca Terron temos o protagonismo de uma ontologia indígena, assim como máquinas e líquens como personagens, em Raïssa de Góes podemos experimentar a indiscernibilidade humano-animal de maneira acentuada, e em Cabezón Cámara nos deparamos não apenas com a refundação de um Estado nacional, mas com a abertura comunal a tudo o que vibra – homens e mulheres dissidentes, rios, vacas, cachorros, o vento, a fumaça, as substâncias alucinógenas.

O capítulo 5, “As possíveis contribuições da ‘virada ontológica’ para a literatura: ficção, metafísica, antropologia”, é o texto mais antigo desta tese. Feito de forma embrionária para uma apresentação da Abralic em 2017, não compareceu em nossa dissertação de mestrado mas retornou com força decisiva durante a pesquisa. Aproximando literatura, antropologia e metafísica, investigamos as contribuições que a chamada “virada ontológica” pode trazer não somente para o conceito de ficção, como também para a compreensão da experiência literária. Para tanto, nos apoiamos nas definições críticas de alguns escritores, como Piglia e Saer, submetendo-as às hipóteses de Viveiros de Castro. A já conhecida frase de Saer, “a literatura como antropologia especulativa”, cruzada com uma frase de Viveiros de Castro, “a antropologia como metafísica comparada”, nos ofereceu uma torção que nos permitiu pensar a “ficção especulativa” como “ficção perspectivista”.

Para pensar a experiência literária, foram fundamentais as especulações traçadas pelo filósofo e físico argentino Gabriel Catren, cujo conceito de

“expresso transumwéltico” nos permitiu esboçar uma abordagem teórica que levasse em conta o emaranhado entre ficção, antropologia e metafísica. É claro que o trabalho de Catren, vasto e difícil, não foi esgotado neste capítulo, permanecendo com energia potencial suficiente para inúmeras especulações possíveis.

No último capítulo da tese, “As ‘forças fictícias’ ou Aquilo que nos faz obedecer”, pensando a política sob o ponto de vista da ficção, tentamos compreender e especular como as diversas “forças fictícias” se constituem e agem sobre os corpos. Dessa forma, nos foi importante a intuição de que essas “forças fictícias” de que falava Valéry, e que sustentariam os modos hegemônicos de narrar, só podem ser compreendidas a partir da análise da formação e da disseminação das crenças. A crença (ou, dito de outro modo, a capacidade de submergir em ficções), apareceria como o sustentáculo último de toda política.

O eixo do que denominamos “ficções políticas” compreendeu, portanto, as relações entre servidão, crença e imaginação como aspectos constitutivos da organização social. Dessa forma, partindo das inquietações de Etienne La Boétie e seu amigo Michel de Montaigne acerca da servidão (por que obedecemos?), passando pelo *Tratado Teológico-Político* e pela *Ética* de Espinosa (que inserem o problema da servidão na teoria da imaginação e no circuito dos afetos), visamos expandir a concepção de Renato Lessa de que a reflexão política moderna pode ser entendida como “*modalidade particular de exercício ficcional*” (2003, p.103). Dito de outro modo, nosso objetivo foi investigar, ainda que de maneira embrionária, como se constroem e disseminam as ficções políticas, e que lições podemos tirar disso para o fazer político contemporâneo.

Sob os movimentos dessa investigação se ramificou ainda outra hipótese, mais ousada e ainda carente de uma pesquisa mais aprofundada, isto é, a de que a visão sofisticada da linguagem e a tradição cética do pensamento poderiam ser instrumentos proveitosos para dois gestos pluralistas que dão sustentação a esta tese: pensar a potência cosmopolítica da ficção, de um lado, e compreender a força da ficção na fabricação das nossas experiências cotidianas, por outro.

A visão sofística da linguagem pode nos ajudar nessa questão por pelo menos dois motivos que se entrelaçam. Primeiro, porque tem outra concepção acerca da verdade. Antes que una e imutável, como nas visões platônica e aristotélica, a verdade aqui aparece como um consenso estabelecido – e, portanto, passível de ser modificado.<sup>92</sup> Depois, e mesmo por isso, porque pensa a força demiúrgica da performance discursiva: a eficácia da palavra (logologia<sup>93</sup>), o efeito provocado por ela, é superior a uma suposta verdade do discurso (ontologia). Como diz Barbara Cassin:

“é importante entender que a tirania, a demiurgia, a performance discursiva, como queiram dizer, é dupla: é um efeito sobre a alma, que passa de um estranho para um próprio, somente com palavras; mas é também e ao mesmo tempo um *efeito-mundo*, em que o objeto do discurso, a ‘ficção’, ganha consistência e se torna realidade” (CASSIN, 2016, p. 38 – grifo nosso).

A passagem da ontologia para a logologia, da “verdade do ser” para o ser como “efeito do dizer”, tem uma importância fundamental porque

“com a sofística, vai-se [...] *do físico ao político*. O próprio elogio se destaca como um momento de invenção política, que serve para passar da comunhão nos valores da comunidade (incluindo a comunhão nos valores compartilhados da língua, através do sentido das palavras e das metáforas, como observa Nietzsche) à criação de novos valores” (CASSIN, 2016, p. 38 – grifo nosso).

Já o instrumental cético, como nos mostra incansavelmente Renato Lessa, pode ser uma importante via de construção de “um mundo mais vasto, no qual caibam todos os mundos”<sup>94</sup> (Lessa, 2003, p. 90), justamente por conta de sua *indecidibilidade ontológica*. É impossível saber se a metafísica “correta” é a substância única espinosana ou a monadologia leibniziana, por exemplo. Mas só o gesto de desvendar o discurso metafísico subjacente a todo discurso político já nos mostraria o papel primordial da crença na organização social.

<sup>92</sup> Cf., acerca da visão sofística da linguagem, os excelentes textos “Três caminhos na filosofia da linguagem”, de Helena Martins (2001), e “Tematizações da linguagem: herança metafísica e retomada sofística”, de Maria Cristina Franco Ferraz (1997), e os fundamentais *O efeito Sofístico* (2005 [1995]) e *Se Parmênides* (2015), de Barbara Cassin.

<sup>93</sup> Segundo Barbara Cassin, “logologia” é um termo extraído de Novalis (Cf. CASSIN, 2016, p. 34). Ainda segundo Cassin, contrapondo ontologia e “logologia”: “Que o ser seja um *efeito de dizer* é assim duplamente entendido: não se trata apenas de uma crítica da ontologia – seu pretensão ser, não passa de um efeito da maneira como você fala –, mas de uma reivindicação característica da ‘logologia’: ‘Não é o discurso que indica o exterior, é o exterior que se torna o revelador do discurso’” (CASSIN, 2016, p. 35 – grifo nosso).

<sup>94</sup> Ainda que, como apontamos no capítulo, essa visão também pareça ter os seus limites.



O que depreendemos dos trabalhos fundamentais de Barbara Cassin e Renato Lessa é que a visão sofisticada da linguagem e a tradição cética do pensamento talvez nos permitam a passagem a uma lógica pluralista que é inerente ao comparativismo (Cf. Franco Ferraz, 1997, p. 88). Se a visão sofisticada da linguagem nos permite pensar a potência da palavra e a sua eficácia, o seu caráter “farmacêutico” e fabulador de mundo (Cf. Franco Ferraz, 1997, p. 89), o tropo da suspensão do juízo e a indecidibilidade céticas nos permitem, via Renato Lessa, compreender a filosofia política como um modo particular de ficção. O comparativismo intrínseco à indecidibilidade cética, por sua vez, se aplicado à teoria da literatura (e, mais precisamente, às políticas da ficção), pode se revelar um *locus* privilegiado para a análise de uma outra experiência com o literário.

A importância dessa indecidibilidade foi ressaltada também por Casper Brunn Jensen, Christopher Gad e Ross Winthereik em “Practical Ontology” (2015), artigo em que compilam a miríade de mundos possíveis que surge a partir da chamada “virada ontológica”. A “virada ontológica”, como vimos, é um vento demoníaco que vem atravessando a antropologia, a antropologia da ciência e a filosofia, e que tem em um de seus eventos de maior intensidade o perspectivismo ameríndio conforme conceitualizado por Eduardo Viveiros de Castro e Tânia Stolze Lima. É também a partir da indecidibilidade, acreditamos, que o escritor Juan José Saer, em seu conhecido texto “O conceito de ficção” (2012), pôde falar da literatura como “antropologia especulativa”. Se modularmos novamente essa frase, por outro lado, a partir da (re)definição que Viveiros de Castro dá à própria antropologia, isto é, como “metafísica comparada”, fica ainda mais explícita a relação entre indecidibilidade, comparativismo e pluralidade.

Podemos perceber que a ficção, a metafísica e a política, dessa forma, compartilham entre si uma forte linha fabuladora de mundos. Mais do que isso: parafraseando Borges, não somente a metafísica seria um dos ramos da literatura fantástica, mas talvez a política também o seja.

É sempre difícil abrir mão do controle e da tentativa de capturar o incapturável. O que no começo eram capítulos rígidos, tentando manter alguma

coesão e um caminho previamente delimitado, foi sendo corroído pela própria matéria de que tratavam. A ficção é como um fungo: oxida os mais distintos materiais, os deglute, abre ranhuras, traça caminhos por onde espalha os seus esporos, contaminado todo o texto. Como traças gordas, a ficção foi abrindo túneis de um ensaio para o outro, infiltrando os assuntos tratados, se escondendo atrás da cortina para dar o bote quando menos se espera.

É difícil dizer com precisão sobre o que é esta tese. Ela não tem começo nem fim, nem poderia ter. Sua forma é arbitrária, ainda que orgânica, e surge do assombro e do maravilhamento. Não é possível definir aquilo que muda de forma, aquilo que origina as próprias formas. A ficção é sedutora, enfeitiça seus inimigos e recompensa seus devotos – mas recompensa com o quê? Mais uma cortina, mais uma porta, e o objeto procurado nunca está lá. Talvez a ficção tenha inventado o homem para se entreter, para que o homem também inventasse suas próprias ficções, multiplicando-se, para espalhar seus esporos pelo universo inteiro. Ou talvez a ficção seja na verdade todas as variantes possíveis do Zero, o múltiplo universal. Aquilo que em tudo se transforma, mas que também pode transformar tudo. O Oco Voraz, o Vazio Pleno, a ilusão da vida e a transformação na morte. A criança cósmica que inventou os muitos mundos e todas as vozes apenas para brincar e não se sentir tão sozinha. Ou talvez...

## Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer – O poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

ALENCAR, Claudia Rodrigues. “O ‘tempo do fim’ de Günther Anders”, **AnaLógos**, Rio de Janeiro, v. 1, p. 105-115, 2016.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AMIN, Samir. **A implosão do capitalismo contemporâneo: outono do capitalismo, primavera dos povos?**. Tradução Wanda Brant. Rio de Janeiro: UFRJ, 2018.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTUNES, Ricardo. **O privilégio da servidão**. São Paulo: Boitempo, 2018.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BATAILLE, Georges. **The Sacred Conspiracy**. London : Atlas Press, 2017.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. [tradução e organização de Fernando Scheibe]. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BATAILLE, Georges. **A Literatura e o Mal**. [tradução de Fernando Scheibe]. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BATAILLE, Georges. **A história do Olho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BATAILLE, Georges. **O espírito moderno e o jogo das transposições**. Tradução: Fernando Sheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2013c.

BATAILLE, Georges. **Acéphale Número 1**. Tradução: Fernando Sheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2013a.

BATAILLE, Georges. **Acéphale Número 2**. Tradução: Fernando Sheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2013b.

BATAILLE, Georges. **Acéphale Número 5**. Tradução: Fernando Sheibe. Desterro: Cultura e Barbárie, 2014.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELLATIN, Mario. **Condición de las flores**. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2008.

BELLATIN, Mario. **Flores**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BERARDI, Franco “Bifo”. **After the future**. Edinburgh, Oakland, Baltimore: AK Press, 2011.

BEY, Hakim. **Caos: Terrorismo Poético & outros Crimes Exemplares**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

BORGES, Jorge Luis. Tlön, uqbar, orbis tertius. In: **Ficções** (1944). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOVE, Laurent. **Espinosa e a psicologia social: Ensaios de ontologia política e antropogênese**. Belo Horizonte: Autêntica Editora/ Núcleo de Psicopatologia, Políticas Públicas de Saúde Mental e Ações Comunicativas em Saúde Pública da Universidade de São Paulo – Nupsi-USP, 2010.

BRYANT, Levi; SRNICEK, Nick; HARMAN, Graham (coord.). **The speculative turn**. Melbourne: re.press, 2011.

CALASSO, Roberto. **A Literatura e os Deuses**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARSON, Anne. *The Autobiography of Red – A Novel in Verse*. New York: Vintage Books, 1999.

CARROLL, Lewis. **Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá**. São Paulo: Jorge Zahar, 2010. [Versão eletrônica].

CASSIN, Barbara. Sofística, performance, performativo. In **Anais de Filosofia Clássica**, vol. 3 nº 6, 2009/ tradução publicada em vol. 10 nº 20, 2016. Trad. Fernando Santoro, em 2018.

CASSIN, Barbara. **O efeito sofístico**. São Paulo: Editora 34, [1995] 2005.

CASSIN, Barbara. **Se Parmênides**. São Paulo: Editora Autêntica, 2015.

CASSIRER, Ernst. **Mito e linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CATREN, Gabriel. **Pleromática o las variaciones de Elsinor**. Buenos Aires: Hekht Libros, 2017.

CATREN, Gabriel. *The “Trans-Umweltic Express”*. **Glass-bead**, 2016. Disponível em: <<http://www.glass-bead.org/article/the-trans-umweltic-express/?lang=enview>>. Acessado em 15 abr. 2020.

CERNICCHIARO, Ana. Perspectivismos. **Sopro**, 22, 2010. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro/verbetes/perspectivismos.html>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

CIORAN, Emil. **Nos cumes do desespero**. Lisboa: Edições 70, 2020.

CHARBONNIER, Pierre; SALMON, Gildas e SKAFISH, Peter (org.): **Comparative metaphysics: ontology after anthropology**. Lanham: Rowman & Littlefield International, 2017.

CLASTRES, Pierre. **Sociedade contra o Estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COELHO, Fred. "Contracultura no Brasil – Infraturas". **Romance Notes**. Volume 57, Number, 3, 2017, pp.347-359

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos: crise e insurreição**. Tradução Edições Antipáticas. São Paulo: n-1 edições, 2016.

CRUTZEN, Paul J.; Stoermer, Eugene F. The Anthropocene. **IGBP Newsletter**, 41, 2000.

DANOWSKI, Déborah & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?**. Desterro: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974

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

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs volume 4**. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **En medio de Spinoza**. Buenos Aires: Cactus, 2008.

DETENNE, Marcel. **Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

DUARTE, Rogério. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

ESPINOSA, Baruch de. **Tratado Teológico-Político**. Tradução ao português de Diogo Pires Aurélio. 3ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

ESPINOSA, Baruch. **Ética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário Escolar Latino-Português**. Campanha nacional de material de ensino, 1962.

FAYE, Jean-Pierre. **Introdução às linguagens totalitárias**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FAYE, Jean-Pierre. **A razão narrativa**. São Paulo: Editora 34, 1996.

FERRAZ, Maria Cristina F. “Tematizações da linguagem: herança metafísica e retomada sofística”. In **Revista Contracampo**, n. 1. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17282>, 1997.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FISHER, Mark. **The weird and the eerie**. London: Repeater books, 2016.

FONSECA, Luiz Guilherme. **As Alianças Demoníacas do Animalismo por vir**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, 2018.

FOSTER WALLACE, David. **Conversations with David Foster Wallace** (Stephen J. Burn ed.). University Press of Mississippi, 2012.

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

FUKS, Julián. “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo” in: **Ética e pós-verdade** (Christian Dunker et al). Porto Alegre: Dublinense, 2017.

GAD, C.; JENSEN, B. & WINTHEREIK, B. R. "Practical Ontology". **NatureCulture** 71, 2015.

GALERA, Daniel. **O deus das avencas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GALERA, Daniel. "Ondas catastróficas" in: **Revista Serrote**. São Paulo: IMS, 2019.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

GÓES, Raïssa de. **Casamata**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2019.

GUTIÉRREZ, Rafael. **Formas Híbridas**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.

HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble**. Durham: Duke University Press, 2016.

HUI, Yuk. On the Unhappy Consciousness of Neoreactionaries. **e-flux** journal #81, abril, 2017a. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/81/125815/on-the-unhappy-consciousness-of-neoreactionaries/> Acesso em 06/04/2022.

HUI, Yuk. Cosmotechnics as Cosmopolitics. **e-flux** journal #86, novembro, 2017b. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/86/161887/cosmotechnics-as-cosmopolitics/>. Acesso em 15 abr. 2020.

ISRAEL, Jonathan. **A revolução das luzes**. São Paulo: Edipro, 2013.

JACKSON, Georges. **Soledad Brother – The Prison Letters of George Jackson**. Chicago: Lawrence Hill Books, 1994.

KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



KRENAK, Ailton. “A humanidade que pensamos ser”. entrevista conduzida por Rita Natálio e Pedro Neves Marques a Ailton Krenak. transcrita e editada por Marta Lança. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/a-humanidade-que-pensamos-ser>

LABATUT, Benjamín. **Un Verdor Terrible**. Barcelona: Anagrama, 2020.

LAOZI. **Dao De Jing**. Tradução, notas, variantes e seleção de textos Giorgio Sinedino. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os Cantos de Maldoror : poesias : cartas : obra completa**. Tradução, prefácio e notas de Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LAWRENCE, D.H. **Apocalipse**. Tradução ao português de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LEAL, Aline. **Sob o sol de Hilda Hilst e Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial/ Editora PUC-Rio, 2018.

LE GUIN, Ursula K. The Critics, the Monsters and the Fantasists. In: U. K. Le Guin. **Cheek by Jowl**. Seattle: Aqueduct Press, pp. 25-41. 2009.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau**. Porto Alegre: Editora Sulina, 1989.

LESSA, Renato. **Agonia, aposta e ceticismo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude & ERIBON, Didier. **De perto e de longe – entrevista com Claude Lévi-Strauss**. Trad. Julieta Leite e Léa Mello. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LOVECRAFT, H.P.. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LOVECRAFT, H.P.. **A Busca Onírica por Kadath**. São Paulo: Hedra, 2012.

LOVECRAFT, H.P.. **H.P. Lovecraft: medo clássico volume 1**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017

LUDUEÑA ROMANDINI, Fabián. **H.P. Lovecraft: a disjunção no ser**. Desterro: Cultura e Barbárie, 2013.

MACKAY, Robin; AVANESSIAN, Armen (org.). **Accelerate**. Berlin: Urbanomic. 2014.

MANIGLIER, Patrice. La Parenté des autres (à propos de Maurice Godelier : *Métamorphoses de la parenté*). **Critique**, n. 701, out., p. 758-74, 2005.

MARCUSE, Herbert. **Um Ensaio para a Libertação**. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977.

MARTINS, Helena. “Três caminhos na filosofia da linguagem”. In MUSSALIM, F. & BENTES, A.C.. **Introdução à Linguística vol. 3 – Fundamentos epistemológicos**, São Paulo: Cortez Editora, 2001.

MARTINS, Helena Franco. “Escrever de volta: Anne Carson, Emily Dickinson”. **Remate de Males**, Campinas-SP, v.38, n.2, pp. 703-725, jul./dez. 2018 – 705.

MBEMBE, Achille. “A era do humanismo está terminando”, **Revista IHU on-line**, São Leopoldo, jan. 2017a. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/564255-achille-mbembe-a-era-do-humanismo-esta-terminando>. Acesso em: 19 abr. 2020.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução Marta Lança. Portugal: Antígona, 2017b.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios: uma seleção**. Organização de M. A. Screech, tradução de Rosa Freire d’Aguiar – São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 156-157.

NAGEL, Thomas. Como é ser um morcego?. Tradução de Paulo Abrantes e Juliana Orione. **Cad. Hist. Fil. Ci.**, Campinas, Série 3, v. 15, n. 1, p. 245-262, jan.-jun. 2005.

NODARI, A. Quase-evento: sobre a estorricidade da experiência literária. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 10, 16 jan. 2018.

NODARI, Alexandre. “A vida oblíqua”: o hetairismo ontológico segundo G.H. **O Eixo e a roda**, Belo Horizonte, v.24, n.1, p. 139-154, 2015a.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. **Revista da Anpoll** nº 38, p. 75-85, Florianópolis, Jan./Jun. 2015b.

NODARI, Alexandre. “Juridiquês”. **Revista Sopro**, n. 83, janeiro de 2013.

NODARI, Alexandre. Debate “Literatura e perspectivismo”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DMLrna2PZTQ&t=265s>

PIGLIA, Ricardo. **Las tres vanguardias – Saer, Puig, Walsh**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

PIGLIA, Ricardo. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

PIGLIA, Ricardo. **As três forças da ficção**. *Jornal do Brasil*, 2/9/1990. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=1ztAAAAAIBAJ&sjid=I7MFAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=3000%2C889096>>. Acesso em: 01 de dezembro de 2019.

PIGLIA, Ricardo. Programa de televisão: “Delirio y poder”, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N0Qop7EXFTw&t=84s>

PRECIADO, Paul Beatriz. **Testo Yonqui**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.

QUILES, Carlos e LÓPEZ-MENCHERO Fernando. **A grammar of Modern Indo-European**. Sevilla: Academia Prisca, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos Cebrap**, edição 86, v. 29, n.1, março de 2010, pp. 75-90.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 2017.

ROCHA, M. L. (2015). “Escritas de ouvido na literatura brasileira”. **Literatura E Sociedade**, 19(19), 131-148.

ROBINSON, Kim Stanley. “Mestre da ficção climática, Kim Stanley Robinson imagina mundo pós-aquecimento global”. **Estadão**, São Paulo: 1 de fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,mestre-da-ficcao-climatica-kim-stanley-robinson-imagina-mundo-pos-aquecimento-global,70003179440>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

ROVELLI, Carlo. **A realidade não é o que parece**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. **Sopro**, 15, p.1-4, 2009.

SALOMÃO, Waly. **Me segura qu’eu vou dar um troço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SANTIAGO, Homero. **Entre servidão e liberdade**. Tese de livre-docência.

SARAMAGO STERN, Ana Luiza. **A imaginação no poder: obediência política e servidão em Espinosa**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Do realismo ao pós-realismo. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 20, n. 39, p. 14-21, 2º sem. 2016

\_\_\_\_\_. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.39, jan./jun. 2012, p. 129-148

\_\_\_\_\_. O realismo político ou a política do realismo. In: OLINTO, Heidrun Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Literatura e crítica*. p. 166-177. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

SHAVIRO, Steven. **Without criteria: Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics**. London: The MIT Press, 2009.

SHAVIRO, Steven. **The Universe of Things: on speculative realism**. London: University of Minnesota Press, 2014.

SIMARD, Suzanne. **Finding the Mother Tree: Discovering the Wisdom of the Forest**. USA: Knopf Publishing Group, 2021.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso: Da escravidão à Lava Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: AUTÊNTICA Editora, 2016.

STAMETS, Paul. **Mycelium Running**. USA: Ten Speed Press, 2005.

STIERLE, Karlheinz. **A ficção**. Tradução de Luiz Costa Lima, (orgs.) Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

STREECK, Wolfgang. **How will capitalism end?**. Brooklyn, New York: Verso, 2016.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. Tradução de Raquel Camargo e Stelio Marras. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

TEIXEIRA DE SOUZA, KARINY e MARTINS DOS SANTOS, MÁRCIO  
 “Morte ritual: reflexões sobre o ‘suicídio’ Suruwaha”. **Espaço Ameríndio**,  
 Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 10-24, jan./jun. 2009.

TERRON, Joca Reiners. **Não há nada lá**. São Paulo: Ciência do  
 Acidente, 2001.

TERRON, Joca Reiners. **A morte e o meteoro**. São Paulo: Todavia,  
 2019.

TERRON, Joca Reiners. **O Riso dos Ratos**. São Paulo: Todavia, 2021.

TERRON, Joca Reiners. **Noite dentro da noite**. São Paulo: Companhia  
 das Letras, 2017.

THOMAS, Yan. **Los artificios de las instituciones. Estudios de  
 derecho romano**. Tradução ao castelhano de Silvia de Bi Ilerbeck.  
 Buenos Aires: Eudeba, 1999.

TOCQUEVILLE, Alexis. **Democracy in America and Two Essays on  
 America**. London: Penguin Books, 2003.

UEXKÜLL, Jakob von. **Andanzas por los mundos circundantes de los  
 animales y los hombres**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus,  
 2016.

VAIHINGER, Hans. **A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas,  
 práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista**.  
 Tradução de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

VALENTIM, Marco Antônio. “Ursa menor: notas sobre ficção científica e  
 fantasia”. **Cadernos pet-filosofia: Filosofia e literatura**, n. 17, p. 9-35,  
 2018a. Disponível em:  
 <<https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/65845/38022>>. Acesso em: 15  
 abr. 2020.

VALENTIM, Marco Antônio. **Introdução à Xenologia**. 2018b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify: n-1 edições, 2015a.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Who is afraid of the Ontological Wolf?. **The Cambridge Journal of Anthropology**. 33(1), p. 2-17, Spring, 2015b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Eduardo Viveiros de Castro: ‘O que se vê no Brasil hoje é uma ofensiva feroz contra os índios’. [Entrevista concedida a] Guilherme Freitas. O Globo, agosto, 2015c. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/eduardo-viveiros-de-castro-que-se-ve-no-brasil-hoje-uma-ofensiva-feroz-contra-os-indios-17261624>>.

Acesso em 15 abr. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os involuntários da pátria – elogio do subdesenvolvimento”. **Cadernos de Leitura n. 65**. Chão de Feira, 2017a. Pode ser acessado em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-65-os-involuntarios-da-patria/>>. Acessado em 15 abr. 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Metaphysics as Mythophysics. In: CHARBONNIER, Pierre; SALMON, Gildas e SKAFISH, Peter (org.): **Comparative metaphysics: ontology after anthropology**. Lanham: Rowman & Littlefield International, 2017b.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O recado da mata”. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a. p. 11-41.

\_\_\_\_\_. “Metaphysics as Mythophysics”. In: CHARBONNIER, Pierre; SALMON, Gildas; SKAFISH, Peter (org.) **Comparative metaphysics: ontology after anthropology**. Lanham: Rowman & Littlefield International, 2016b. p. 249-273.

\_\_\_\_\_. “Os involuntários da pátria – elogio do subdesenvolvimento”. **Chão de Feira Cadernos de Leitura**, n. 65, p. 1-9, 2017. Disponível em:

<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-65-os-involuntarios-da-patria/>.  
Acesso em: 10 fev. 2020.

\_\_\_\_\_. “O nativo relativo”, **Mana**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, abr. 2002. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132002000100005&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100005&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 15 abr. 2020.

\_\_\_\_\_. “Temos que criar um outro conceito de criação”. [Entrevista concedida a] Pedro Cesarino e Sergio Cohn. *In*: SZTUTMAN, Renato (org.). **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. p.164-187.

RIMBAUD, Arthur. **Cartas visionárias**. Caderno de Leituras n.108. Série Rama. Tradução de João Rocha. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2020.

ZOURABICHVILI, François. **Spinoza: una física del pensamiento**. Buenos Aires: Cactus, 2014.