CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos de Linguagens

Jean Américo Cardoso

NARRATIVAS TERRIFICANTES:
o trágico em Rubem Fonseca, Lourenço Mutarelli e Fausto Fawcett

Belo Horizonte

2020

Jean Américo Cardoso

NARRATIVAS TERRIFICANTES:

o trágico em Rubem Fonseca, Lourenço Mutarelli e Fausto Fawcett

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho

Área de Concentração: Tecnologias e processos discursivos

Belo Horizonte

2020

Cardoso, Jean Américo.
C268n Narrativas terrificantes : o trágico em Rubem Fonseca, Lourenço Mutarelli e Fausto Fawcett / Jean Américo Cardoso. – 2020.
158 f. : il.
Orientador: João Batista Santiago Sobrinho

Tese (Doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2020.
Bibliografia.

1. Fonseca, Rubem, 1925-2020. 2. Mutarelli, Lourenço, 1964-. 3. Fawcett, Fausto, 1957-. 4. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 5. Deleuze, Gilles, 1925-1995. I. Santiago Sobrinho, João Batista. II. Título.

CDD: 401.41

Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus I – CEFET-MG
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

Jean Américo Cardoso

NARRATIVAS TERRIFICANTES:

o trágico em Rubem Fonseca, Lourenço Mutarelli e Fausto Fawcett

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, em 29 de maio de 2020, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho – CEFET/MG (Orientador)

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes – CEFET/MG

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva – CEFET/MG

Profa. Dra. Joelma Rezende Xavier – CEFET/MG (Suplente)

Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz – UFV

Prof. Dr. Josué Borges de Araújo Godinho – UEMG

Prof. Dr. Roger Andrade Dutra – CEFET/MG (Suplente)

Belo Horizonte, 29 de maio de 2020.

À Rodneia companheira,
minha sorte, minha alegria.

AGRADECIMENTOS

Em especial ao meu orientador, Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho, que me acompanhou em mais uma jornada de pesquisa com seu esmero inigualável pelo texto. Esmero que sempre tomei como sinal de comprometimento e amizade.

Aos(às) Professores(as) Doutores(as) que me ajudaram nas diversas fases de minha pesquisa com suas críticas, sugestões e apoio: Andreia Soares Santos, Luiz Carlos Gonçalves Lopes, Rogério Barbosa da Silva, Wagner José Moreira, Joelma Rezende Xavier, Adélcio de Sousa Cruz, Josué Borges de Araújo Godinho e Roger Andrade Dutra.

À bióloga Rodneia Nogueira Duarte que em muito me ajudou nos encontros da Filosofia com a Biologia.

Ao corpo administrativo do Posling, na pessoa de seu coordenador Renato Caixeta da Silva.

Aos(às) colegas pesquisadores(as) do Literatécnica, pelos diálogos enriquecedores, em especial aos(às) amigos(as) Danielle Freitas, Pedro Henrique e Alba Durães.

Ao CEFET-MG, que me acolheu em diversas fases de minha vida estudantil.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

O novo sentimento fundamental: somos definitivamente efêmeros – Antigamente buscava-se o sentimento de grandeza do homem apontando para sua origem divina: este se tornou um caminho proibido, pois sobre o umbral está o macaco, junto com outras bestas medonhas: compreensivo, ele arreganha os dentes como a dizer: nenhum passo a mais nessa direção! Tenta-se agora, portanto, a direção oposta: o caminho que a humanidade está tomando servirá como prova de sua grandeza e sua filiação divina. Ai, o esforço também é em vão! No fim desse caminho constrói-se a urna funerária do último homem, do coveiro (com a inscrição "nihil humani a me alienum puto" [nada humano me é estranho!]. Por mais que a humanidade tenha evoluído – e talvez ao final ela acabe em um nível ainda mais baixo do que no início! – ela não pode passar para uma ordem superior, tanto quanto a formiga e a lacraia podem, no término de seu "curso terreno" elevar-se à filiação divina e à vida eterna. O vir-a-ser arrasta atrás de si o-que-já-foi: porque fazer uma exceção a este eterno espetáculo em benefício de algum vago planeta e depois de alguma vaga espécie sobre ele! Basta desses sentimentalismos!

(NIETZSCHE. *Aurora*, § 49)

RESUMO

Este estudo avalia três narrativas que fazem parte da ficção brasileira contemporânea: *Feliz ano novo*, publicado originalmente em 1975, de Rubem Fonseca; *O cheiro do ralo* (2002), de Lourenço Mutarelli; e *Favelost* (2010), de Fausto Fawcett. Para avaliação das narrativas buscamos uma concepção de *trágico* atravessada pela filosofia de Nietzsche e Deleuze. Concepção abrangente que foi apurada pelas próprias narrativas de nosso *corpus* até assumir-se como *terrificante*, uma noção que fazemos exercer a função de operadora de leitura do texto, do outro e do mundo. A elaboração das narrativas terrificantes é resultado da construção de pontes entre o território da filosofia e o território da literatura, territórios escriturais que se abrem forçados pelo conceito de *fora*. Conceito que Deleuze entende como inerente a atividade do próprio pensar, como possibilidade de *desterritorializarmos-nos* de nossos próprios pensamentos e nos *reterritorializarmos* em outros pensamentos. Atravessando territórios pensamos a contemporaneidade, fazemos com que o *personagem conceitual* deleuziano se encontre com o *tipo* nietzschiano para demarcarem uma diferença com o pensamento que se apega ao mesmo, à repetição, à recognição.

Palavras-chave: Rubem Fonseca. Lourenço Mutarelli. Fausto Fawcett. Nietzsche. Deleuze.

ABSTRACT

This study evaluates three narratives that are part of the contemporary Brazilian fiction: *Felizano novo*, originally published in 1975, by Rubem Fonseca; *O cheiro do ralo* (2002), by LourençoMutarelli; and *Favelost* (2010), by Fausto Fawcett. To evaluate the narratives, we search for a concept of *tragic* crossed by the philosophy of Nietzsche, Deleuze and Clément Rosset. This is a wide-ranging concept that was refined by the very narratives of our *corpus* until it assumed itself as *terrifying*, a notion that we perform the function of operator of reading the text, reading the other and reading the world. The elaboration of terrifying narratives is the result of the bridges built between the territory of philosophy and the territory of literature, writingterritories that are forced open by the concept of *outside*, concept Deleuze understands as inherent to the activity of one's own thinking, as the possibility of *deterritorializing* one's own thoughts and *reterritorializing* oneself in other thoughts. Crossing territories, we think about contemporaneity, we make Deleuze's *conceptual character* meet with the Nietzschean *typus* to demarcate a difference with the thought that clings to it, to repetition, to recognition.

Key words: Rubem Fonseca. Lourenço Muttarelli. Fausto Fawcett. Nietzsche. Deleuze.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

Dos capítulos 10

1 O TRÁGICO E A ESCRITURA: AS NARRATIVAS TERRIFICANTES 15

1.1 Ante a violência do século, uma filosofia terrorista 20

1.2 A *performance* contra o inefável 25

1.3 Sobre a escritura e o dispositivo 34

1.4 Da escritura aos personagens conceituais e às figuras estéticas 41

2 O TRÁGICO COMO FORÇA PLÁSTICA 49

2.1 Alegria: a afirmação dionisíaca da vida 58

3 A ESCRITURA MÉDIUM: DO PERSONAGEM CONCEITUAL AO TIPO COMUM 61

3.1 Uma pornografia terrorista no intestino grosso 67

3.2 O pai, o carro e o espírito capitalista 78

4 DO INTESTINO AO CHEIRO DO RALO 86

4.1 Dono do cheiro, falta a bunda 91

4.2 Sonho que se sonha só é só um sonho que se sonha só 102

4.3 Uma vez idiota, sempre idiota 111

5 NAU CATRINETA APORTA EM FAVELOST 116

5.1 O avanço viral da disputopia 127

CONSIDERAÇÕES FINAIS 142

REFERÊNCIAS 146

ANEXO – Poemas na íntegra 154

O lamento de Ariadne 154

A Nau Catrineta 156

O século 158

INTRODUÇÃO

> *Sem algo que nos force a pensar, sem algo que violente o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que 'dá a pensar'; mais importante do que o filósofo é o poeta.* (DELEUZE, 2003)

Todas as pesquisas que minimamente pretendem oferecer-se como auxílio para se pensar a contemporaneidade passam pela avaliação da relação que guardam com o que vivemos no momento de sua produção, condições que determinam a própria prática da pesquisa e as diretrizes da instituição que a abriga. Para que a referida avaliação desta escrita não se transformasse num empecilho, numa busca incessante e infrutífera por referencias, foi preciso que afugentássemos a ideia de que estes eventos tivessem uma importância em si, mesmo que um desses eventos fosse a pandemia da Covid-19. Com isto procuramos evitar a busca de uma identidade representativa, metafórica, entre meu *corpus* e os grandes eventos da atualidade. Desconsiderando o valor em si de um evento, de sua verdade intrínseca, conseguimos a concentração para esta produção escritural sem que com isso nos desprendêssemos do mundo que povoamos.

Quem povoa o território acadêmico ao modo da filosofia e ao modo da literatura ao mesmo tempo, faz da impertinência a ponte para se atravessar fronteiras, uma afronta para os que entendem que entre a filosofia e a literatura existe uma visível fronteira. A princípio a literatura nos auxiliou a acalmar nosso espírito em relação ao distanciamento do mundo a que a filosofia canônica parecia nos levar por meio da formalização do pensamento. Porém, ao nos apropriarmos dos textos literários, a maneira do ruminar, aprendida com Nietzsche (2009), aquela visão diplóplica (SANTIAGO SOBRINHO, 2011) que nos fazia separar filosofia e literatura em mundos diferentes se desfez na tensão de um único mundo trágico. Momento de extrema alegria que nos proporcionou unir vida e escrita.

No esteio de inquietudes da filosofia nietzschiana incorporamos a filosofia de Deleuze ao nosso pensamento por entender que este filósofo, para reforçar o encontro entre filosofia e literatura, continua a tarefa daquele. Deleuze reforça o precioso ensinamento de Zaratustra (NIETZSCHE, 1998), de que, no âmbito do conhecimento, precisamos poder odiar nossos amigos. Nesse sentido, o filósofo francês não só se apropriou dos conceitos da filosofia nietzschiana, mas se apropriou da maneira como desejava Nietzsche, recriando-a. Recriando o conceito de "eterno retorno", reinventando-o como "eterno retorno da diferença" Deleuze (2018), recriou o par conceitual "Apolo e Dionísio" como par "Dionísio e Ariadne"

(DELEUZE, 1997). Este último par, entendido por Deleuze em *Nietzsche e a filosofia* (1976), como personagens oriundos do projeto de autocrítica que Nietzsche dedicou a sua concepção de trágico no prefácio de *O Nascimento da Tragédia* (2007). O trágico que não é um conceito chave em Deleuze, mas que é importante para o entendimento, para a leitura do próprio Deleuze, como defende Marcelo Antonelli (2015) ao comentar a importância de outro conceito nietzschiano para a filosofia de Deleuze, o niilismo. Defendemos que o conceito de trágico em Deleuze se confunde ao personagem conceitual Nietzsche/Dionísio. Por isso acreditamos que o trágico está incorporado à filosofia deleuziana, não de maneira passiva, mas à maneira de amigos que contribuem com o pensamento um do outro, mas que, sobretudo, se permitem, se exigem, a discordância. Ensinamento nietzschiano que Deleuze repete: uma filosofia para ser superada.

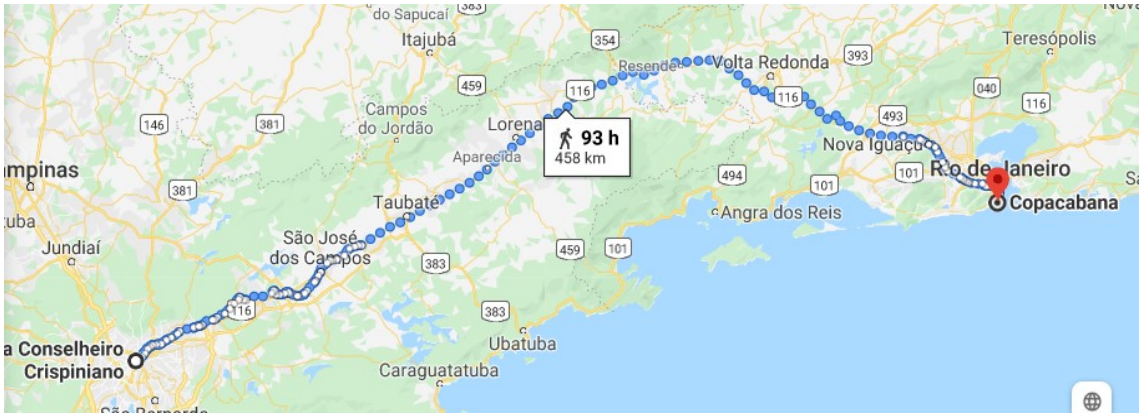
A transição da filosofia da martelada para a filosofia da diferença nos foi (e ainda é) especialmente árdua, não só pela mudança na escritura de Nietzsche para a de Deleuze, mas também porque temos a impressão de que o projeto deleuziano da "diferença pura" (DELEUZE, 2018) deleuzeaneia boa parte da filosofia de que Deleuze se apropria na intenção de assumir uma filosofia propositiva. Tarefa que Nietzsche lhe (nos) facilitou por já ter tragicamente, poeticamente, destruído os ídolos. Condição da qual também nos beneficiou para avaliar as narrativas terrificantes.

Dos capítulos

No primeiro capítulo, justificamos nosso método como trágico. Inaugurador do brutalismo (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27), Rubem Fonseca, citado nos textos de Mutarelli e Fawcett, leva, sob a condição de um personagem conceitual, para estes textos, a violência como marca de sua escritura. Nesse sentido é que escolhemos a perspectiva do trágico como corte conceitual para nos guiar nestes territórios, na medida em que ele ia se constituindo. Como escolhemos tratar nossos objetos como territórios escriturais, buscamos uma conceituação que pudesse contemplar a violência presente no ato de pensar – a qual Deleuze e Guattari entendem como processo de territorialização, desterritorialização, reterritorialização – e pudesse também contemplar a própria violência inerente ao trágico, daí a solução encontrada na concepção do termo *narrativas terrificantes*, ressoador tanto de terra quanto de terror.[1]

[1] A aproximação do signo terror às narrativas terrificantes dá-se para com a filosofia terrorista de Clément Rosset (1989), não necessariamente neste trabalho com o estilo literário terror.

Embora a aparição dos textos neste trabalho coincida com a linearidade histórica de suas publicações, o critério para suas aparições foi geográfico, a linearidade histórica veio a reboque. Os personagens de *Feliz ano novo* (FONSECA, 2010) e *O cheiro do ralo* (MUTARELLI, 2002) poderiam conviver num mesmo espaço: suas cidades, Rio de Janeiro e São Paulo, poderiam ser a memória ativa de Favelost, a megalópole conurbada[2] Rio Paulo de Janeiro São. Segundo a ótica das narrativas terrificantes, essas cidades se emendariam não só por uma lógica física, mas também por uma lógica técnica/política/geográfica que expressaria a derrocada da condição humana. Sobraria em Favelost o resto dos acontecimentos que propuseram o processo civilizatório nos moldes, e sob os valores mercantis, da sociedade da produção e do controle. A imagem a seguir, da ferramenta "rota" do *Google maps*, que traça um trajeto entre Copacabana e o endereço da loja de penhor do personagem Protagonista de *O cheiro do ralo* (2002) – Rua conselheiro Cipriano, número 32, bloco b, sala 33 (Bairro República) –, muito nos ajudou para pensarmos os objetos de nosso trabalho como territórios escriturais:



Fonte: GOOGLE MAPS, 2019.

No segundo capítulo, conceituamos o trágico nietzschiano a partir da filosofia de Deleuze, produzindo um arcabouço teórico que ressalta o niilismo dos personagens nas narrativas, muitas vezes sustentado por valores já desgastados. Como não trabalhamos com a lógica do personagem herói, buscamos destacar como o apego à verdade, ao bem e ao belo poderia distanciar o tipo comum das narrativas da alegria de se viver a diferença e aceitar a vida como um todo, afirmando, inclusive, seus aspectos mais cruéis.

[2] A conurbação é um conceito oriundo da geografia que, em sua definição mais comum, faz uso do termo "mancha urbana", também utilizado por Fawcett. Para Ruskin Freitas, a conurbação é: "(mancha urbana contínua entre municípios limítrofes) ou forte tendência desse fato vir a ocorrer a médio prazo;" (FREITAS, 2009).

Clément Rosset (1989) nos diz que não existe um mundo trágico e um mundo não trágico, para ele o que existe são visões de mundo trágica e não trágica. Nesse sentido, nossa medida para com os objetos de nosso trabalho não foi a da análise cartesiana que visa destituir a parte do todo para averiguação minuciosa dela a fim de reintroduzi-la novamente ao todo que lhe antecede, mas sim a da avaliação, que avalia um texto como uma vida, como um todo, que vale a pena ser, ou não ser vivido.[3] A regulação desta medida será trágica, conforme defende Rosset sob inspiração de Nietzsche: "Assim Nietzsche pretendia avaliar homens e filosofias na medida da violência dos venenos que eles são suscetíveis de assimilar: o sinal da saúde sendo a 'boa' receptividade ao veneno" (ROSSET, 1989, p. 28).

O trágico proporcionou-nos um olhar mais agudo para com as narrativas que avaliamos, porque já de partida dispensamos uma visão moralizante delas. Por isso não nos interessou qualquer intenção propedêutica ou catártica que seus escritores pudessem ter e que, felizmente, a nosso ver, não tiveram.

No terceiro capítulo, procuramos destacar que não utilizamos o texto como mediador para saber quais as intenções do escritor em sua escritura. O que pensa o escritor já está na sua estética e nos seus personagens, mesmo quando o escritor usa a trapaça e o fingimento. O texto está sempre aberto para o fora, mas sua verdade lhe é intrínseca. Rubem Fonseca, que era avesso a entrevistas, faz o personagem Escritor do conto "Intestino Grosso", de *Feliz Ano Novo* (2010), responder sobre a escrita pornográfica, a qual ele próprio era constantemente acusado de ter. Nesta situação, fizemos a opção pela verdade do texto, independentemente de esta ser a verdade da pessoa Rubem Fonseca.

Não procuramos também corrigir a escrita de quem escreve destacando um tipo específico como vítima preferencial; o escritor tem, em seu gesto, os recursos estéticos para apresentar o acontecimento. Ou sentimos aversão pela maneira como a brutalidade fonsequiana de *Feliz ano Novo* se expressa no próprio acontecimento, considerando que o acontecimento tem seu próprio passado e futuro; ou então continuaremos a tentar corrigir o mundo com a compassividade cristã que necessita da figura do coitado para unir o que recebe esmolas ao que as dá no reino dos céus. Com este tipo de pensamento, corremos o risco de continuarmos insensíveis para com as ações afirmativas do âmbito das políticas públicas ao mesmo tempo que nos tornamos supersensibilizados com a imagem dos marginalizados secularmente construída segundo a compaixão cristã. Perspectiva de vida, esta última,

[3] Medida que orienta também o poeta Albert Camus: "Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia" (CAMUS, 1989, p. 17).

essencialmente não trágica, que precisa cultivar o tipo fraco para justificar sua própria fraqueza.

No quarto capítulo, o tipo comum anônimo que povoou os contos de *Feliz Ano Novo* (2010) também orbitou a loja de penhor do Protagonista de *O cheiro do ralo* (2002), tendo reforçada, neste outro texto, sua condição de invisibilidade. Reforçada porque, não bastasse a situação que levava as pessoas a procurarem o penhor, o personagem Protagonista ainda se sentia no direito de exercer seu *perverso* poder sobre elas, só pelo simples prazer de submetê-las ao seu domínio. Se tomamos o cuidado de não colar os signos que se referiam ao personagem Protagonista ao seu escritor, Lourenço Mutarelli, foi porque também tomamos o cuidado de não levar a vida romanceada do senso comum, no estilo enredo de últimos capítulos de telenovelas, para dentro da escritura de *O cheiro do ralo* (2002), por mais que estas referências aflorassem. Mesmo que o personagem Protagonista e o escritor tivessem certa semelhança física, mesmo que o santo que tem o nome do escritor, São Lourenço, fosse citado no texto (MUTARELLI, 2002, p. 125), ou que o próprio Mutarelli tivesse feito a ilustração de livros citados pelo Protagonista no texto, fizemos a opção de não seguir a trilha do referencialismo, porque acreditamos que esse caminho mais nos confunde que nos auxilia na apropriação do texto. Preferimos tratar o Personagem Protagonista como um *idiota*, uma espécie de espírito zombeteiro, o rei da confusão, porque achamos pouco provável que uma pessoa tão degradada e degradante como o personagem Protagonista pudesse tirar férias desta condição para poder viver uma história de amor.

No quinto capítulo, acrescentamos ao termo disputopia – que Fawcett utiliza para se referir à ficção de que se trata a Mancha Urbana Favelost – conceitos que reforçassem o entendimento de disputa que está presente na disputopia, entre eles o conceito deleuziano de agenciamento. Conceito que nos permitiu compreender como a mistura de tudo com tudo que é Favelost pesa sobre os ombros do favelostiano.

Se o tipo anônimo imperou nos textos de Fonseca e Mutarelli, o tipo renomeado prevaleceu entre os protagonistas de *Favelost* (FAWCETT, 2012). Alguns destes personagens mudavam de nome à medida que suas experiências os faziam mudar de estilo de vida. Nem mesmo na mistura favelostiana, que inclui diferentes perspectivas de narração dentro do próprio texto, demos primazia à voz do escritor no texto, pois entendemos que esta mistura de vozes no livro de Fawcett faz parte de sua estratégia estética, por dois motivos.

O primeiro deles é que parece que Fawcett recusa a posição de uma consciência externa pura, imune às afecções de sua própria criação, como o próprio nos diz em entrevista:[4]

> [Favelost] tem essa coisa moderna da claquete, que exige ação, ação, ação, mas é contemplativa. [...] Há também um sentimento de júbilo no meio do caos. O desafio é ficar parado no meio do caos, no olho do furacão. Tem que ser meio Highlander.[5] Ah, humanidade! (A NOTÍCIA, 2012)

Interessou-nos nestas poucas linhas entender que a perspectiva de escrita de Fawcett, "o olho do furacão", também é a perspectiva de seus personagens, o que nos fez adotá-lo também como um personagem de *Favelost* (FAWCETT, 2012), por isso fizemos a concessão de trazer esta entrevista para nosso trabalho. De maneira que, ao mencionarmos Fawcett no interior da avaliação do texto, não estamos tratando exatamente do poeta/cantor multimidiático morador de Copacabana.

O segundo motivo é que Favelost é personagem do texto, comportando-se aos moldes das cidades presentes na obra *Cidades Invisíveis* (CALVINO, 1990), por isso entendemos que a narrativa sobre a região Favelost ultrapassa a perspectiva da voz do protagonista Júpiter de Alighieri.

Se a sequência cronológica de apresentação dos textos que compõem o *corpus* deste trabalho, deu à impressão de uma filiação da escritura de Mutarelli e de Fawcett em relação à escritura de Fonseca, esta não foi a nossa intenção, muito pelo contrário. Reconhecemos que uma temática própria do trágico, a violência, aproxima estes escritores, ao ponto mesmo de implicar uma *filia* entre eles, mas uma *filia* que acima de tudo se permite a demarcação de diferenças. Estas diferenças podem diminuir se levarmos em conta que a trajetória específica de cada um destes escritores, que partem do trabalho policial, Fonseca, do fanzine, Mutarelli e da música, Fawcett, tende a deixar o ritmo de suas narrativas aceleradas. Porém, mesmo nos momentos de proximidades destas narrativas, um arcabouço conceitual específico para cada uma delas foi empregado de maneira a valorizar a contemporaneidade do pensamento e a evitar o exercício da busca por semelhanças.

---

[4] Entrevista concedida a Rubens Herbstem em sua coluna "Orelhada", para o jornal *A Notícia*, em 26 dez. 2012.

[5] Highlander é personagem do filme *Highlander: o guerreiro imortal* (1986, dirigido por Russell Mulcahye) – vivido por Christopher Lambert –, cuja vida se mantém eterna caso sua cabeça não lhe seja cortada em um jogo. "Ter que ser meio Highander" é ser alguém possuído de um poder extra-humano que o torna quase imune às forças do tempo.

1 O TRÁGICO E A ESCRITURA: AS NARRATIVAS TERRIFICANTES

> *Coroai-vos de hera, tomai o tirso na mão e não vos admireis*
> *se tigres e panteras se deitarem, acariciantes, a vossos pés.*
> *Ousai ser homens trágicos: pois sereis redimidos.*
> *Acompanhareis, da Índia até a Grécia, a procissão festiva de Dioniso!*
> *Armai-vos para uma dura peleja, mas crede nas maravilhas de vosso deus!*
> (NIETZSCHE, 2007a, p. 120-121)

Uma escuta trágica sobre a vida nos desloca de nossos lugares de segurança. Lugares muitas vezes preenchidos pela fé, pela festa tecnológica,[6] ou por uma associação entre ambos. Optar por escrever sobre uma perspectiva trágica da vida obviamente não nos restringirá a poucas linhas prosaicas destituídas de alguma nobreza. Mas, já de partida, para além de uma razão, esta perspectiva nos pede (ao mesmo tempo que nos oferece) uma postura a ser assumida: para exercer uma escuta trágica sobre a vida é preciso que o silêncio aterrorizante assole as idealizações apaziguadoras do espírito. E quem na contemporaneidade se permite o risco de enveredar pela perspectiva trágica da vida, oferecida pelas artes e pela filosofia? As pessoas que se entregam acriticamente à tecnociência, ao mundo dos negócios e à parafernália midiática publicitária que nos envolve certamente não têm tempo para isso. Pouco resta da subjetividade submetida a essas forças opressivas, que progressivamente fazem com que ela desapareça. Como romper o transe daqueles que seguem a marcha do que se chama de progresso, *zumbizagueando* por aí, cabisbaixos, letárgicos, com um sorriso insípido e os olhos vidrados na tela da máquina que facilmente subjuga boa parte dos seres humanos? Por vezes condescendemos com pensamentos que se assemelham a *jingles* e que se difundem como *memes*, sentindo-nos, dessa maneira, aliviados por não termos que nos ver diante do devir. Razão pela qual um dia se inventou o fora, não o fora da arte, mas o transcendente.

Afirmando-se na imanência a arte, a literatura, escapa à transcendência, mas não deixa de vislumbrar outros mundos abrindo-se para o *fora*, como mostram os estudos da escritora Tatiana Salem Levy, sobre como este conceito se desenvolve nas filosofias de Maurice Blanchot, Michel Foucault e Gilles Deleuze. No princípio de seu livro *A experiência do fora*, Levy (2011) discute a relação entre mundo e literatura:

---

[6] A expressão festa tecnológica empregada neste texto se refere à crítica filosófica presente em minha dissertação de mestrado, *Consumo e técnica no discurso ambiental: da prótese ao ideal de sustentabilidade* (2012), que teve como um de seus intuitos a abordagem da profusão dos objetos técnicos na contemporaneidade em relação aos procedimentos ritualísticos de culturas primevas, em que todas as ordens de interdições eram suspensas, daí o sentido de *festa*.

> O Fora é exatamente esse outro de todos os mundos que é revelado na literatura. Quando se fala da relação com o Fora, não se fala de um mundo que se encontra além ou aquém do nosso. Fala-se precisamente deste mundo, mas desdobrado em sua outra versão. Tudo se passa como se na literatura o espaço, o tempo e a linguagem se constituíssem num devir-imagem, em que o mundo se encontra desvirado, refletido. Não se trata, pois de um outro mundo evocado pela literatura, mas do outro de todos os mundos: o deserto, o espaço do exílio e da errância, o Fora. (LEVY, 2011, p. 26)

Afirmando o *fora* como conceito que relaciona mundo e literatura, pretendemos reforçar o trágico como postura filosófica do poeta (escritor) que não se deixa abater perante os sofrimentos do mundo, um remédio que potencializa o espírito do artista e o previne da transcendência. Mesmo que Deleuze e Guattari (2010) tenham se apropriado desta postura tipicamente nietzschiana, colaborando com a conceitualização da imanência em *O que é a filosofia?*, foi o poeta-filósofo[7] Nietzsche quem encarnou o trágico por meio de sua escrita, lançando-se contra o rescaldo da Europa moderna que em sua época já se sentia cansada e descrente do mundo.

Diferentemente daqueles que não ouviram (ou não quiseram ouvir) a música trágica do mundo, aderindo de forma irrestrita ao mundo das Ideias, Nietzsche – inspirado pela crítica de seu mestre Jacob Burckhardt sobre a concepção classicista dos helênicos e por filósofos como Heráclito e Spinoza – suspeitou da maneira pela qual a filosofia tentava harmonizar a vida. Nietzsche, na senda aberta por Burckhardt, desconstrói a visão harmoniosa e racionalista, estritamente apolínea, da cultura clássica grega por meio do elemento musical da tragédia que, para o filósofo das marteladas, constituía uma das heranças dos ditirambos dionisíacos às tragédias. Esse elemento musical-religioso emprestava à cultura grega um caráter sombrio, até então ignorado pela academia de sua época (Burckhardt *apud* REIS, 2003, § 5).

Como é sabido, Nietzsche foi anti-hegeliano, colocando-se, portanto, contra todo o cenário que se constituiu tendo como base a dialética hegeliana formadora de síntese, da tendência ao pensamento único. Para além dos próprios gregos que inspiraram o filósofo trágico, Nietzsche entendia a vida como a afirmação da diferença (perspectiva filosófica retomada pelo pensamento deleuziano), e, nesse sentido, a vida seria o eterno retorno da diferença.

---

[7] O escritor-filósofo João Batista Santiago Sobrinho, ao se apropriar da uma concepção que afirma Nietzsche como poeta-filósofo, corrobora a interpretação da filósofa Scarlet Marton de que, para além do sim apolíneo diante da incomensurabilidade dionisíaca da vida, ainda era preciso um segundo sim potencializador: "Marton refere-se ao impulso dionisíaco e ao impulso apolíneo concebidos por Nietzsche como pulsões cósmicas que se encontram veladas no conceito de vontade nietzschiano, mas que emergem em outros momentos do texto do poeta-filósofo. O que reforça o fato de não restringirmos conceitualmente a *embriaguez* dionisíaca somente a *O nascimento da tragédia*. A vontade de potência produz as impulsividades tonificantes da vida, a qual não faz nenhuma outra coisa senão potencializar estas impulsividades" (SANTIAGO SOBRINHO, 2011, p. 50).

Aproximando a arte da filosofia, Nietzsche evitou que as ilusões engendradas pelo desejo de verdade e de conhecimento, herdeiro da filosofia racionalista, afastassem-nos dos elementos que, não negando a racionalidade, afirmam a marca da insegurança, do sofrimento, da errância e da imprevisibilidade inerentes a toda vida humana. Ilusão tão comum nos embates políticos e científicos que nos atravessam na contemporaneidade, por serem fundamentados pela recognição. Ao optarmos pelo jogo trágico e desafiador que é a própria vida, concordamos com Nietzsche no que diz respeito, quando este, interpretado nas palavras de Deleuze (1976, p. 8), afirma ser o descobridor do trágico, a despeito, inclusive, de seu desconhecimento pelos próprios gregos.

Ao contrário de um indicativo de prepotência, essa postura nietzschiana pode ser encarada como um alerta para que não incorramos no engano de mergulharmos demasiadamente nos valores de nosso tempo, adotando-os como fórmulas eternas asseguradoras de uma vida pacificada, longe dos contrastes intempestivos, das dissonâncias da música do mundo, que nos anima a vida. Para afirmamrmos a vida tal como ela se apresenta, em sua imanência, sem precisarmos recorrer às teorias transcendentais, para que sejamos capazes de recriá-la artística e filosoficamente, precisamos aceitá-la no seu duplo jogo de revelação e velamento, resguardando assim um sentimento de estranhamento com a própria vida.

Os ensinamentos de Burckhardt, como aponta Safranski, contribuíram com a filosofia trágica nietzschiana ao mostrarem a importância da existência de uma distância, um espaço de estranhamento e confronto entre o mundo e seu fora, entre a arte e a filosofia, de maneira que o mundo não se acomodasse em matéria inerte:

> Jacob Burckhardt trouxera à atenção de Nietzsche a característica agonística da cultura grega, e Nietzsche inseriu esse conceito de transformação da guerra em disputas em sua estrutura de transformação das energias dionisíacas em uma forma apolínea habitável. Existe o perigo, no entanto, de que a energia dionisíaca se dissipe depois de assumir as formas apolíneas. (SAFRANSKI, 2002, p. 69)

Dessa maneira, é o *agon*, a luta entre as forças dionisíacas e apolíneas que para Nietzsche faz de uma vida algo trágico. Isso fica claro em seu livro *O nascimento da tragédia* (2007a), no qual vemos que a disputa entre o êxtase oriundo "das energias dionisíacas" e a racionalidade das "formas apolíneas" era o que promovia a rejeição à identidade entre pensamento e mundo.

Perspectiva que opunha Nietzsche a Hegel, pois este defendia a suprassunção[8] do mundo pelo sujeito do conhecimento. A vida fundada no conhecimento apavora-se quando se depara com o incompreensível, fazendo sobressair uma espécie de tragicidade vulgar que mais se aproxima de um drama superficial, que propriamente do espírito dionisíaco. Por isso, Deleuze assinala que: "Nietzsche renuncia à concepção do *drama* que sustentava na *Origem da tragédia*; o drama ainda é um *pathos*, *pathos* cristão da contradição" (DELEUZE, 1976, p. 11).

Acompanhando o pensamento de Nietzsche, podemos entender que a alegria também faz parte do trágico (o que parece uma contradição quando se pensa no uso comum dessas palavras) e manifesta-se com o máximo de dispêndio de força. O trágico, pois, "está somente na multiplicidade, da diversidade da afirmação *enquanto tal*" (DELEUZE, 1976, p. 11, grifos do autor). Entretanto, essa afirmação não é tarefa fácil. A ausência de sentido da vida colocada no palco faz com que o homem, sem força e covarde, produza a piedade compassiva de alguns heróis, piedade que o impede de encarar a vida naquilo que para Nietzsche a constitui, isto é, a luta:

> *In media vita*. – Não, a vida não me desiludiu! A cada ano que passa eu a sinto mais verdadeira, mais desejável e misteriosa – desde aquele dia em que veio a mim o grande libertador, o pensamento de que a vida poderia ser uma experiência de quem busca conhecer – e não um dever, uma fatalidade, uma trapaça! – E o conhecimento mesmo: para outros pode ser outra coisa, um leito de repouso, por exemplo, ou a via para esse leito, ou uma distração, ou um ócio – para mim ele é um mundo de perigos e vitórias, no qual também os sentimentos heróicos têm seus locais de dança e de jogos. "*A vida como meio de conhecimento*" [*Das Leben ein Mittel der Erkenntniss*] – com este princípio no coração pode-se não apenas viver valentemente, mas até *viver e rir alegremente*! E quem saberá rir e viver bem, se não entender primeiramente da guerra e da vitória? (NIETZSCHE, 2001, § 324, p. 215)

É nesse sentido que, segundo Nietzsche, só quem experimenta a vida em suas contradições – desde a luta celular e psicológica que trava nosso próprio organismo consigo mesmo, até a luta que promove a transvaloração dos valores secularmente estabelecidos – pode tomar a vida como matéria bruta, como "meio de conhecimento".

---

[8] "Vemos o Reino Germânico suprassumir os princípios anteriores dos Reinos Oriental, Grego e Romano. O princípio do Reino Germânico é o converter da oposição do espírito entre subjetividade e objetividade para acolher em sua interioridade sua verdade e sua essência concreta" (PERTILLE, 2013, p. 13). O exercício racional da suprassunção visa alcançar metafisicamente a verdade por meio da apreensão das formas do mundo objetivo, inclusive a verdade do gênio de um povo revelada pelo movimento absoluto da história. O exemplo desta nota ajuda a ilustrar um dos pontos de divergência entre Nietzsche e Wagner, divergência que tomamos como um apelo de Nietzsche à postura dionisíaca da vida, em relação à postura extremamente apolínea, que mais tarde Nietzsche identificará em Wagner. Cf. *O caso Wagner* (NIETZSCHE, 1999).

O empreendimento do processo civilizatório trouxe consigo uma concepção de homem fundamentada pela razão engendradora de si mesma, pela moral e consequentemente pela negação dos impulsos vitais, ou seja, do desejo. Esta concepção acabou por consolidar uma perspectiva de homem abraçado ao racionalismo e ao cristianismo que Nietzsche tanto criticou: o homem do conhecimento e dos valores decadentes. Entretanto, ao mesmo tempo que a crítica nietzschiana encontrava repercussão dentro da filosofia, depois de um período maior de resistência, o proceso civilizatório também se expandia potencializado pelo acréscimo de novas formas impositivas de construção de subjetividades, instituídas pelo mercado mundial e pelo desenvolvimento técnico-científico da engenharia genética. Diante desse cenário pouco favorável ao surgimento de linhas de fuga, no sentido que Deleuze dá a essa noção, talvez a arte, vista a partir de uma concepção trágica da vida, para falarmos com Nietzsche, seja o que nos possibilitaria flertar com a liberdade de nossos desejos mais desenraizados, assumindo o risco que há neste gesto, e mesmo assim, ou exatamente por isso: contaminarmo-nos com um pouco de alegria.

Se os textos aqui escolhidos para análise prestam-se ao serviço de trazer conhecimento para a vida a ponto de nos contaminar com alegria, certamente isto não acontecerá por meio de uma equalização e harmonização de suas escrituras constituientes. O pensamento fisiolófico nietzchiano inspira-nos a tomarmos cada texto de nosso *corpus* ainda como parte autônoma, o que significa dizer que "a utilidade de cada parte para o conjunto não depende da intenção de cada uma, ou seja, as partes vivem apenas para a sua própria conservação. A conservação da totalidade não é uma finaliddade de cada parte" (FREZZATTI JÚNIOR, 2014, p. 78). Isto é, cada parte é dotada de seu próprio pensamento, neste sentido ela se conserva, mas enquanto texto, enquanto escritura que se abre para o fora, apenas uma espécie de síntese pode resguardar o conjunto de nosso *corpus* sem recorrer ao critério da semelhança e à meta da unidade. Esta síntese que expressa um novo mundo cria uma nova linguagem. Deleuze e Guattari (2011, p. 26) chamaram esta síntese de disjuntiva e entenderam que seu registro "vem, portanto, recobrir as sínteses conectivas de produção".

A leitura de um texto não é um objeto isolado no mundo, o texto oferece-se a conexões, isso quando a conexão não nos é forçada por meio de uma escritura desafiadora. A escolha de nosso *corpus* é resultado de uma afecção e seu estudo é desejo de uma construção. Deleuze (2003, p. 89) diz-nos que: "Sem algo que nos force a pensar, sem algo que violente o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que 'dá a pensar'; mais importante do que o filósofo é o poeta".

1.1 Ante a violência do século, uma filosofia terrorista

O pensamento que aceita a violência como seu movente rejeita a indiferença que o impede de rizomatizar junto a outros pensamentos e também rejeita a inércia que o mantém em velocidade constante e em linha reta linearmente repetindo a marcha do cotidiano. Já que a vida é luta, só mais desejo de embates para dar sentido à própria vida. Portanto, no embate entre o pensamento nietzschiano e o darwinista, a vida que busca a ação de comandar é mais forte que aquela que busca sobreviver, conforme nos diz Frezzatti Júnior:

> A conservação, segundo Nietzsche, transformou-se em lei natural pela ação do darwinismo, da ciência da filosofia, da religião. […] São aqueles que, por não conseguirem aumentar sua potência, necessitam se conservar […]. Aqueles que não podem ou não querem suportar o confronto inerente à vida desenvolvem estratégias para persistir na existência. Além do ardil, há a supremacia numérica: por isso, Nietzsche no mesmo fragmento póstumo de 1888, intitulado "Reação. Anti-Darwin", afirma que, "por mais curioso que pareça deve-se sempre armar os fortes contra os fracos." […] A vantagem do ponto de vista nietzschiano, é comandar e não sobreviver. (FREZZATTI JÚNIOR, 2014, p. 91)

Nietzsche critica a concepção conservadora[9] da vida ancorada em algumas interpretações darwinianas de sua época, colocando em prática sua atitude intempestiva de estranhar os valores de seu próprio tempo. Desta atitude intempestiva, o filósofo italiano Giorgio Agamben elabora um conceito que nos permite a percepção de que somos afetados pela contemporaneidade ao mesmo tempo que nos sentimos estranhos à nossa própria época. Tudo isso se encontra no conceito de contemporâneo, herdeiro do conceito de extemporâneo de Nietzsche, conforme vemos no trecho a seguir:

> Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

[9] "§ 643 Os fisiologistas deveriam colocar em dúvida o 'instinto de preservação' como um instinto cardeal de um ser orgânico. Acima de tudo, o que a vida quer mostrar sua força: 'conservação' é apenas uma das consequências disso. Cuidado com os princípios teleológicos superfluos! A estes pertence todo o conceito de autopreservação" (NIETZSCHE, 2000, p. 433, tradução minha)

A posição filosófica sobre o intempestivo assumida por Agamben (2009), em *O que é o contemporâneo e outros ensaios*, que está intimamente associada ao poema *Vek*,[10] de Osip Mandelstam (1923), é interpretada na apresentação desse livro como sendo possível graças ao papel que a arte desempenha na percepção do contemporâneo, permitindo-nos "um olhar para o não-vivido, naquilo que é vivido" (Scramin e Honesko *apud* AGAMBEN, 2009, p. 19). Nesse sentido, o extemporâneo também nos remete a uma sensação de ser estrangeiro na própria terra, segundo a leitura de Agamben sob o referido poema.[11] Agamben entende que o esforço do poeta russo Osip Mandelstam, de soldar a ruptura entre o século XX, no qual o poeta vive e o qual descreve, e o século precedente, é o que nos resta como forma de estar no mundo.

Passado todo o século XX, é no dorso rompido do monstro descrito por Mandelstam, que não consegue mirar suas costas, que propomos uma comparação da produção literária ficcional contemporânea brasileira com a filosofia trágica, não somente nietzschiana, mas extensiva à filósofos da imanência, como Deleuze, Foucault, Guattari, Clement Rosset, dentre outros que comungam a crítica ao erário metafísico, para questionarmos o que nos aproxima e o que nos distancia do fraturado século XIX.

Nosso *corpus*, que também se estende de um século ao outro, visa problematizar as questões relativas à violência e ao niilismo que se fizeram passar pelo século XX (e toda a sua carga genética herdada do século XIX) e pelo atual século XXI. As novas formas de recognição e controle que se sofisticam nos discursos e nas práticas hodiernas do mundo contemporâneo precisam ser problematizadas em sua contemporaneidade, ou seja, os textos que requisitamos para esta problematização devem ser estranhos ao seu próprio tempo. Nesse sentido, elegemos os textos *Feliz ano novo*[12] (originalmente publicado em 1975), de Rubem Fonseca, *O cheiro do ralo*,[13] de Lourenço Mutarelli (2002), e *Favelost*,[14] de Fausto Fawcett (2012), como protagonistas de uma arte trágica, tendo em vista a perspectiva que adotamos.

---

[10] Agamben adverte-nos para a dupla tradução de *vek*: século e época. Não só a passagem do século XIX para os subsequentes pode ser tomada como momento para uma vivência contemporânea, mas também o indivíduo que se sente inatual, no sentido privilegiado por Agamben, independentemente do século em que viva, pode tornar-se contemporâneo de sua época.

[11] Também o filósofo Alain Badiou (2007) se refere ao poema de Mandelstam em seu livro *O século*, de maneira a caracterizar o século XX como século das guerras que realizaram a promessa de desenvolvimento do século XIX, das guerras santas, das guerras que iriam acabar com todas as outras guerras. Badiou entende que o desejo de recuperação do real é o que nos leva a estas guerras, cabendo à arte (a flauta do poema) unir estes dois séculos. O minisséculo que se concentra nas duas primeiras décadas do século XX foi para Badiou o momento de transformação, em que os "criminosos nominais sucederam os criminosos anônimos" (BADIOU, 2007, p. 23).

[12] Esta obra passa a ser referida no texto como *FAN*.

[13] Esta obra passa a ser referida no texto como *OCR*.

[14] Diferenciaremos o texto literário *Favelost* da cidade ficcional Favelost, por meio da utilização do itálico.

Livros que, editados entre o final do século XX e começo do XXI, traduzem momentos viscerais de nossa condição e permitem-se, inclusive, questionar seu próprio fazer escritural,[15] como desestabilizador do nosso lugar de segurança, na medida em que expõem visceralmente a vida no limite, muitas vezes extenuado, do sujeito; limites que ressoam de muitas maneiras na nossa lide com o mundo.

Tragicamente colocadas, estas três narrativas serão pensadas a partir do que Clément Rosset (1989) considera no livro *A lógica do pior* como sendo um pensamento capaz de se dar "ao espetáculo do trágico e do acaso" (ROSSET, 1989, p. 11), a própria lógica do pior. Rosset ressalta nesse livro que o pensamento trágico, quando não tomado como impossível, sempre foi subjugado permanecendo sob a tutela da filosofia do sentido oriunda do idealismo e do transcendentalismo. Dessa maneira, Rosset retoma principalmente a filosofia de Lucrécio, Pascal e Nietzsche, para permitir que o pensamento trágico exerça toda a sua potencialidade, inclusive a potencialidade de romper com o "fantasma do sentido". Vejamos, então, o que aponta o filósofo francês, para tal empreendimento:

> [Esse] fantasma [do sentido] cujo otimismo é ao mesmo tempo de natureza ontológica e teleológica. Ontológica: estima-se que a ordem dos pensamentos tem ascendência sobre a "ordem" dos seres, o que supõe além disso o fato de que o ser é, de certo modo, ordenado. Teleológica: a revelação desta ordem ao mesmo tempo intelectual e existencial é suscetível de culminar na obtenção de uma melhora. (ROSSET, 1989, p. 11)

No primeiro caso acima, o de natureza ontológica, o "fantasma" manifesta-se nas três narrativas que compõem nosso objeto de estudo sob a forma assustadora da violência ordenada na cotidianidade vivida pelos personagens de Rubem Fonseca, de Lourenço Mutarelli e de Fausto Fawcett, a ponto de esses personagens acreditarem que as formas da violência constituam necessariamente a realidade e o ser; a realidade e o ser são violentamente organizados. No segundo caso, o que Rosset chama de natureza teleológica do fantasma, uma vez ordenados o ser e a realidade, o "fantasma do sentido" se manifesta nas narrativas por meio da organização dos espaços, violentos e organizados como as narrativas que os apresentam, organizados pelo discurso hodierno, porque é desses espaços que surgem a identidade do sujeito e a esperança de se escapar da condição humana. Aqui, levamos em conta que o próprio "sujeito" acredita que é um sujeito, uma unidade acabada e que possui

[15] Mais à frente, explicitaremos o conceito de *escritura* em Roland Barthes.

uma identidade, ambos, conceitos rechaçados enquanto unidade por Nietzsche e de maneira mais reiterada por Deleuze.

Ao abordarmos os livros *FAN*, *OCR* e *Favelost* a partir do conceito do trágico, não esperamos que se sobressaia o aspecto do terror (que pode se manifestar como paralisante) quando se experimenta o não sentido da vida, ao contrário, tentaremos dar a ver um lugar que deveria ser muito comum a todos, uma vez que poderia ser a possibilidade de não nos afogarmos no mar da profundidade de sentido, nem de voarmos ao infinito nos céus das idealizações. Esse lugar situado entre o território e a terra é o que nos possibilitaria o pensamento, como entendido a partir da geofilosofia de Deleuze e Guattari:

> Pensar não é nem um fio estendido entre um sujeito e um objeto, nem uma revolução de um em torno do outro. Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra. […] Vimos, todavia, que a terra não cessa de operar um movimento de desterritorialização *in loco*, pelo qual ultrapassa todo território: ela é desterritorializante e desterritorializada. Ela se confunde com o movimento daqueles que deixam em massa seu território, lagostas que se põem a andar em fila no fundo da água, peregrinos ou cavaleiros que cavalgam numa linha de fuga celeste. A terra não é um elemento entre os outros, ela reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas se serve de um ou de outro para desterritorializar o território. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 103)

Dizer que o movimento de desterritorialização e reterritorialização se dá no espaço entre o território e a terra é afirmar o pensamento como uma potência que se recria na imanência da "terra que nos abraça". Só deixamos um território para nos territorializar em outro lugar, não é possível a desterritorialização sem a territorialização. Deleuze não admite as condições apriorísticas tempo e espaço da razão pura da filosofia kantiana, porque não interessa ao filósofo francês uma imanência orientada por abstrações universais resguardadas por uma consciência transcendental unificadora de toda realidade da qual ela se aparta. Um novo pensamento é sempre uma nova maneira de se apropriar de outros pensamentos para se povoar a terra. Por isso denominaremos as narrativas de nosso estudo como narrativas *terrificantes*,[16] por entendermos que nelas os signos do terror e da terra se fazem presentes: terror como sentimento que se abre para o acaso, para o inesperado, que nos impele a povoar a terra em busca de novos territórios.

[16] Os signos terror e terra também aparecem relacionados, segundo o dicionário Houaiss (2009), aos termos: *aterrado*, enquanto sinonímia de apavorado, mas também como alteado com terra, ligado à terra (no sentido da física elétrica) e aproximado à terra (no sentido de lugar ao qual se dirige uma embarcação); e *aterrar*, enquanto sinonímia de apavorar, mas também como esconder-se debaixo da terra e pousar em terra (aterrissar, aterrizar).

Para evitarmos a experiência angustiante do vazio de sentido oriundo da leitura trágica dessas narrativas, é preciso que experimentemos a leitura a partir do que Clément Rosset chama de terrorismo filosófico, uma recusa a "tudo aquilo de que este [o homem] se muniu intelectualmente a título de provisão e de remédio em caso de desgraça" (ROSSET, 1989, p. 14). O terrorismo filosófico seria o mais hediondo dos atos terroristas, aquele que "desfaz, destrói, dissolve" toda a segurança e garantia de uma vida ordenada, deixando o homem desarmado, nu em sua terra ou, como expressa Deleuze, sem fundamento. Por mais que os enredos das narrativas terrificantes que estamos avaliandoisando possuam elementos estéticos aparentemente semelhantes aos das tragédias clássicas, como o recurso ao inevitável do destino nas revoluções por que passam os heróis, mesmo que vez ou outra os escritores carreguem nas tintas da violência, essas narrativas excitam o espírito porque encontram o trágico no comum, no cotidiano e não apenas no extraordinário ou na calamidade, como aponta Rosset:

> […] o trágico está por toda parte onde há presença, está então sempre e por toda parte: ele se define pela cotidianeidade, não pela exceção e pelas catástrofes. Há dois modos do olhar (trágico, não trágico) sobre a realidade; não duas esferas de realidade (trágica, não trágica). (ROSSET, 1989, p. 66)

Radicalmente trágico, Rosset não negocia um "modo de olhar" mais ou menos trágico, sendo o "modo de olhar" trágico uma força criativa, capaz de afirmar a aparência sem precisar contrapô-la ao profundo de sentido. A força que se despende a partir da experiência trágica é antiteleológica, ela precisa exercer sua liberdade para se constituir enquanto tal, na sua relação com outras forças. Sobre a força como atividade, Deleuze nos diz que: "Toda força é apropriação, dominação, exploração de uma quantidade de realidade" (DELEUZE, 1976, p. 5). Essa força não se sobrepõe absolutamente às outras forças nem as aniquila absolutamente; afirmando-se enquanto aparência, também se afirma como pluralidade, como "a maneira de pensar propriamente filosófica, inventada pela filosofia" (DELEUZE, 1976, p. 5). Por isso, o terrorismo filosófico de Rosset só pode se constituir no escopo de uma filosofia pluralista; assumindo-se como aparência, pode usar máscaras para subverter de dentro da própria vida as "provisões" e "remédios" que o homem construiu para si, como assinala Deleuze (1976, p. 5): "A vida, no início, deve imitar a matéria para ser simplesmente possível. Uma força não sobreviveria se, inicialmente, não tomasse emprestada a aparência das forças precedentes contra as quais luta".

Deste empréstimo, também sobressaem estrategicamente a reatividade e o ressentimento do fundamentalismo terrorista travestidos na imagem do cidadão comum. As religiões monoteístas, ao extirparem o sagrado, como espaço de manifestação do desconhecido que alimentava suas crenças, acabaram por assumir consciência de sua fé como verdade, ressentidamente tomando o outro como princípio reativo de seu reconhecimento. O predomínio das forças reativas, segundo Deleuze, não muda na modernidade: "Ora, devemos constatar o gosto imoderado do pensamento moderno por este aspecto reativo das forças" (DELEUZE, 1976, p. 21). A consciência, mesmo que se constitua como uma força, é sempre um segundo momento, muitas vezes ligada ao utilitarismo e ao conservadorismo; ela é uma resposta às situações de vida, não um empoderamento como força ativa. A experiência da consciência reativa sustenta na modernidade tanto as necessidades das religiões, principalmente as monoteístas apartadas do sagrado, quanto o projeto científico que hoje nos alcança.

1.2 A *performance* contra o inefável

Como herdeiros do iluminismo (aqueles que viveram a modernidade em seu apogeu e que diante das promessas do chamado *progresso* não puderam ver claramente o que isso significava), nós, os últimos modernos, acostumamo-nos a receber sempre mais e mais desta mesma promessa. Quando o teórico da literatura Karl Ludwig Pfeiffer (*in* ROSENFIELD, 2001) se debruça sobre a produção artística europeia do final do século XIX, com o objetivo de identificar nela manifestações do trágico, ele observa como estamos contaminados pela ilusão a ponto de termos dificuldades em significar o existencial e performativo da tragicidade neste momento:

> No final do século XIX industrializado existe muita miséria, aparece a primeira depressão econômica mais prolongada do capitalismo. Porém a intensidade trágica é algo que não encontramos mais na vida e na literatura, mas quando muito, no ímpeto irresistível da música. Por isso a ópera transforma-se em refúgio para uma tragicidade – barata, melodramática? O efeito trágico nesse caso não é causado pelo conflito de palavras, valores e pessoas, mas pela intensidade de sua encenação em forma de música, às vezes em forma de dança. (PFEIFFER *in* ROSENFIELD, 2001, p. 61)

Nietzsche já havia questionado esse "efeito trágico" da ópera no século XIX, quando teceu considerações sobre as composições de Wagner. O filósofo alemão chega à conclusão

de que a tragicidade da vida já se encontrava despotencializada naquele momento, quando essa tragicidade surgia na música que era posta a serviço da palavra comprometida com a moral, fato para o qual chama a atenção a filósofa Rosa Maria Dias (1994), em *Nietzsche e a música*. O que a música libera para o pensamento trágico é propriamente a experiência do conflito de valores resultante do encontro entre as palavras e as pessoas, não uma justificava racional para uma opção moral. Rosset afirma que o que se espera desse conflito é uma aprovação:

> Se a "moral" tivesse, aos olhos do pensamento trágico, um sentido qualquer, tal seria seu único critério de valor: a "dignidade" sendo aprovar globalmente ou negar globalmente, viver querendo-o ou morrer querendo-o. Suicídio e aprovação incondicional são, em todo caso, a seus olhos, as únicas formas de atividade às quais a expressão de frivolidade não está diretamente conectada. (ROSSET, 1989, p. 54)

Nietzsche (2007a)[17] também já havia escrito que não se podia condescender com uma vida de frivolidades, ao contrário, era preciso buscar uma vida mais intensa, ao mesmo tempo aprovando-a incondicionalmente, como Rosset afirma na citação acima. Espera-se de uma tragédia que a inspiração da intensidade emotiva da música seja capaz de produzir imagens e palavras a sua maneira, condição essencial para que o espírito tocado por essa tragédia encontre na palavra-imagem "proteção contra o poder que ela [a música] tem de arrastar o indivíduo ao estado de natureza, onde ele perderia a sua individualidade e se aniquilaria" (DIAS, 1994, p. 13).

Não está em questão para o pensamento trágico a superação de uma possível dicotomia entre natureza e cultura, ou qual positividade podemos abstrair de uma pedagogia das tragédias. Rosset entende como uma limitação do termo "natureza" quando o tomamos como oposto da noção de acaso: "Mais precisamente, 'o que existe' não constitui, aos olhos do pensador trágico, uma 'natureza', mas um acaso; o termo 'natureza' não tem sentido senão na medida em que define um acaso, ou seja, uma não-natureza, no sentido clássico do termo" (ROSSET, 1989, p. 49). Seguindo o pensamento de Rosset, percebemos que a ordem encontrada na natureza não passa de uma convenção, um reflexo dos valores morais humanamente construídos. A presença do trágico remeter-nos-ia, portanto, a um estado de

[17] Esse livro, *O nascimento da tragédia no espírito da música*, mantém traços do pensamento schopenhaueriano. O próprio Nietzsche reconhece isso algum tempo depois. Retomaremos adiante, quando abordarmos a diferença entre o pessimismo e o trágico na filosofia de Clément Rosset.

como lidar com nossas dores e sofrimentos, no qual as portas não se fechariam nunca. Rosset escreve que:

> O que caracteriza o "voyeurismo" trágico não é um deleite no espetáculo do sofrimento, mas um interesse maior dirigido à qualidade da aprovação: a lógica do pior não deseja nem teme a natureza daquilo que aprova, mas teme que o "como" ele aprova esteja condicionado e desvalorizado por uma visão insuficientemente trágica daquilo que aprova. (ROSSET, 1989, p. 59)

O incômodo que Rosset sente por "uma visão insuficientemente trágica daquilo que aprova" é o que coloca o ator da vida na situação de um ávido espectador da tragédia, sua intenção é que o pensamento trágico leve esse ator/espectador ao limiar do desejo. Por isso, Pfeiffer, ao criticar as soluções estéticas fáceis da dramaticidade de algumas óperas do final do século XIX, criticou também a sincronia entre música e dança, para intensificar a violência de seus enredos, sincronia que leva a um efeito cíclico da violência quando se reafirma sob uma estética já estabelecida. Ao abordar certa perspectiva trágica para aproximar Oscar Wilde de Shakespeare, Pfeiffer retoma a intensidade do sentimento do trágico, tão cara a Nietzsche, e afirma que Wilde (principalmente após seu período na prisão) e Shakespeare procuram um efeito trágico no próprio fazer poético:

> Evidentemente delineiam-se possibilidades de tragicidade [nesses dois escritores]. Mas Wilde abstém-se de apresentá-las como *estrutura* dada ou atualizável, como resultado de um *conflito de valores* ou coisa parecida. Um efeito trágico pode aparecer. Mas ele provém de um *transcurso* de situações e conflitos que em si não precisam ter nada de trágico. O grande paradoxo de Shakespeare, sua grande realização, de certo consiste no fato de que os conflitos e personagens de suas peças não são trágicos em si, mas podem, na performance, tornar-se formas de intensidade trágica. (PFEIFFER *in* ROSENFIELD, 2001, p. 67-68, grifos do autor)

A mimetização da violência em cena e a repetição de suas formas na encenação tendem a obedecer a uma moral instituída. Por isso, a tragicidade em Wilde e Shakespeare não é resultado necessário da estetização da violência no palco, ela demanda da intensidade da cena e de seu vínculo com o espectador.

O efeito trágico, mencionado anteriormente, pode surgir por meio da violência velada do cotidiano, que nem sempre se dá na presença de sons e imagens que costumeiramente se relacionam à violência. Nesse sentido é que avaliaremos os diferentes modos como a violência é experimentada em cada uma das narrativas terrificantes que estamos estudando,

ressaltando que, em algumas situações, boa parte das expressões de violência ocorre a partir de sua imperceptibilidade, já que são silenciosamente diluídas no cotidiano. Assim, a *performance* nas narrativas analisadas "tem de provocar o 'estremecimento diante da *inefabilidade* da complexidade e dinâmica'. […] A complexidade e dinâmica são inefáveis. Mas na *performance* elas podem ser concebíveis como intensidade trágica" (PFEIFFER *in* ROSENFIELD, 2001, p. 68, grifos do autor).

As narrativas de Fonseca, Mutarelli e Fawcett, como veremos adiante, "provocam o estremecimento" no leitor por, a princípio, deixá-lo emudecido depois da *performance* da violência. Em *FAN*, a violência aparece de forma brutal e naturalizada; em *OCR*, de maneira maquinal e perversa; e, por fim, distopicamente controlada em *Favelost*. Será por meio da *performance* presente nessas três narrativas terrificantes que a intensidade trágica despertará o que Rosset chama de vontade trágica: "*fazer passar o trágico do silêncio à fala*" (ROSSET, 1989, p. 29, grifos do autor). A tragicidade das narrativas terrificantes só se manifestará se provocar no espírito do leitor uma espécie de êxtase que o impila a ser um co-criador da arte que consome, tarefa que nem sempre é alcançada, tendo em vista a condição recognitiva das subjetividades, como já mencionamos. Condição que pode ser desestabilizada quando se retira a autoridade das palavras do autor, o que permite ao leitor atuar na construção de sua subjetividade, deixando de ser sujeito em relação a uma verdade que emana do interior da obra.

Essa perspectiva literária, e, por que não dizer, ontológica, fez Roland Barthes – escritor, sociólogo e filósofo – preferir o termo escritura à literatura: "A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo onde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve" (BARTHES, 1998, p. 65). Perdida "toda identidade" na escritura, a verdade escapa da intenção do autor, sua palavra não reflete imediatamente o real, cabendo ao leitor tomar ativamente a palavra como signo para compor uma realidade. É por meio dessa concepção barthesiana de escritura que avaliaremos como se atravessam as *performances* de *FAN*, *OCR* e *Favelost*, apropriando-nos da passagem do autor ao escritor e da passagem da obra ao texto também a partir de Barthes:

> […] o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. […] o escritor só pode imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se apoiar em apenas uma delas […], sucedendo ao Autor, o escritor não possui mais em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse

> mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (BARTHES, 1998, p. 69)

O texto abre-se às investidas do leitor, construindo na experiência de leitura significados que participam de uma linguagem viva e dinâmica, ao contrário da concepção estática de que a obra refletiria a intencionalidade do autor. De maneira similar à genealogia[18] nietzschiana, o "gesto" tem uma origem, mas "jamais é original", ele é uma ressurgência, não se prende a fundamentos como uma espécie de verdade dos estilos de época, mas renova-se na "imitação perdida", da qual a própria vida se nutre. Enquanto imitação constituída de um "tecido de signos", é que as citações referentes a Rubem Fonseca e seus livros em *OCR* e *Favelost* serão abordadas, numa conversa infinita em que a escritura de Fonseca, apropriada por Mutarelli e Fawcett, é, por via destes, também apropriada pelo leitor. Processo de apropriação de textos que ganha outra dimensão com o "fim do reinado do Autor", como nos diz Barthes:

> Uma vez afastado o Autor, a pretensão de "decifrar" um texto se torna totalmente inútil. […] não é de se admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo em que o Autor. (BARTHES, 1998, p. 69)

Inseridas em seus respectivos textos, *OCR* e *Favelost*, as referências internas a Fonseca e a *FAN* propiciam ao leitor uma visão de aproximação entre ambos os textos, mesmo que essa aproximação seja disjuntiva, importando mais uma ligação rizomática de sentimento sobre como o mundo afeta estes escritores, que uma comunhão de significados, estratégias literárias e recursos estéticos. Em dois respectivos momentos, as referências internas em *OCR* e *Favelost* ao autor Rubem Fonseca e seus livros são mais explícitas, como num diálogo entre o Protagonista de *OCR*, sem nome, e a atendente do restaurante, em que o livro *FAN* é mencionado:

[18] "Genealogia quer dizer ao mesmo tempo valor da origem e origem dos valores. Genealogia se opõe ao caráter absoluto dos valores tanto quanto a seu caráter relativo e utilitário. Genealogia significa o elemento diferencial dos valores do qual decorre o valor destes. Genealogia quer dizer, portanto, origem ou nascimento, mas também diferença ou distância na origem" (DELEUZE, 1976, p. 2). Aplicando o método genealógico ao fazer literário (escritural), entendemos que o autor não é uma divindade que funda em si mesmo um valor de verdade – e que a retomada de seus textos por outros escritores não determina uma linearidade histórica, moral ou estética –, muito ao contrário, é na diferença entre ambos que se marca a contemporaneidade, qualificando-os como contemporâneos.

> Mostro para ela, segurando com as duas mãos.
> Rubem o que?
> Fonseca, Rubem Fonseca! 'Feliz ano novo'.
> Nunca li. Só gosto de ler revistas.
> (MUTARELLI, 2002, p. 55)[19]

E, também, quando outro livro de Fonseca (2010b), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, é mencionado sob a forma de pensamento do protagonista de *Favelost*:

> Mentalidade de curto prazo, aperfeiçoamento constante de seu ofício ou mudança constante de profissão, recusa a criar raízes (ter a famosa história de vida contada numa narrativa linear cheia da dor e tempo e superações e readaptações, enfim, toda a gama de *vastas emoções e pensamentos imperfeitos* […] aguçando o impulso agregador). (FAWCETT, 2012, p. 27, grifos meus)

Essas menções constituem uma referência direta entre os textos, mas não se limitam a sua atualização. As peculiaridades destes textos mais recentes nutrem-se do campo da *performance* de *FAN*; é o apelo contra nossa mudez em relação à violência que fará com que o incômodo de nossa simpatia em relação aos protagonistas de *OCR* e *Favelost* associe filosoficamente os três textos. Fonseca faz das diversas possibilidades de apropriação da realidade literária multifacetada de seus contos espaços que se desdobram entre o fazer literário e a filosofia. Estratégia esta que se evidencia no último conto de *FAN*, "Intestino Grosso".

As narrativas vistas em conjunto apresentam cenários e enredos em que muitos de seus personagens se veem presos, cada qual, aos seus contextos, não conseguindo marcar uma distância saudável das determinações de seus tempos. Isto os impede de se tornarem contemporâneos, segundo as palavras anteriormente citadas de Agamben. Ao considerarmos como os protagonistas das três narrativas mantêm uma relação de muita proximidade com seu próprio tempo, percebemos que somos nós, os leitores, que somos deslocados de um campo de certezas, inclusive a certeza de que existe uma delimitação precisa entre o corpo e o texto. O estranhamento dos ciclos, do mesmo e das repetições na vida desses personagens funciona como uma espécie de esconjuro para os ciclos e repetições da realidade que nos cerca. As especificidades de cada texto nos permitem, também, uma espécie de conexão performática entre alguns contos de *FAN* e os livros mais recentes, *OCR* e *Favelost*.

[19] A estrutura gráfica textual de *OCR* ajuda o leitor a nortear sua leitura junto a uma narrativa em que há pouca descrição de ambiente e que os personagens não têm nome. Por isso adotaremos uma formatação diferente da ABNT para sua citação, de maneira a nos mantermos mais próximos da estrutura original do texto.

O protagonista do conto "Agruras de um jovem escritor", de *FAN*, que "sofre" de polifasia,[20] por constantemente se referir a escritores e citações de livros que recorre mentalmente como modelo para suas ações, em vão procura fazer com que sua superestimada, mas chata, vida de escritor se identifique ao idealizado e emocionante universo literário. Quanto mais este "jovem escritor" vai percebendo que quem escrevia seu romance inacabado era sua humilde esposa suicida, mais ele se percebe como um escritor que não consegue escrever e mais sua vida vai degringolando:

> Tentei escrever sem ler o que estava escrevendo, deixando o meu pensamento correr, mas vi que tudo estava sendo uma porcaria intragável, e então, então, horrorizado, percebi tudo – com as mãos trêmulas e o coração gelado, apanhei as folhas datilografadas por Lígia e li o que estava escrito e a verdade se revelou brutal e sem apelação, quem escrevia o meu romance era Lígia, a costureira, a escrava do grande escritorzinho de merda, não havia ali uma só palavra que fosse verdadeiramente minha, ela é quem tinha escrito tudo e aquele ia ser mesmo um grande romance e eu, o jovem alcoólatra, nem ao menos percebera o que estava acontecendo. Deitei-me na cama com vontade de morrer, sim, sim, como disse aquele russo, a vida me ensinara a pensar, mas pensar não me ensinara a viver. (FONSECA, 2010a, p. 91)

Este procedimento que tende a marcar, ou até mesmo, embaralhar as fronteiras entre a realidade e a ficção, do escritor e do personagem também escritor, que pode falar pela boca de outros, tem no protagonista de *OCR*, um personagem, até certo ponto, também polifásico, que cita livros e trechos de livros da literatura universal de maneira a se comunicar consigo mesmo. Apesar de não ter pretensões literárias, o protagonista de *OCR* mede-se por meio dessas citações e referências, já que este não possui nome, e, como veremos mais à frente, nem mesmo moral. O protagonista de *OCR*, assemelhado ao "cara" da propaganda do Bombril,[21] associa-se aos autores e citações de seus escritos de maneira a dar-se alguma profundidade:

---

[20] A polifasia "se caracteriza, inicialmente, pelo surgimento de imagens insólitas relacionadas a grandes escritores da literatura universal, como, por exemplo, […] James Joyce – 'na minha cabeça polifásica Joyce perguntava para a irmã dele, pode um padre ser enterrado de batina? Podem ser realizadas eleições municipais em Dublin durante o mês de outubro?' (AJE, p. 417) –, no entanto, o pensamento polifásico se revela mesmo como veículo para os devaneios do protagonista, marcando uma profunda dissonância entre suas vastas emoções e seus pensamentos imperfeitos" (MENEZES, 2008, p. 56).

[21] No começo de *OCR*, a garçonete objetificada pelo protagonista reconhecia nele uma imagem midiática familiar: "Ela me disse que eu parecia com o cara do comercial da tv […]", e que, mais para o fim do livro, o próprio protagonista se reconhece fisicamente neste garoto propaganda: "E que tenho a cara do Bombril" (MUTARELLI, 2002, p. 11 e 111).

> Enquanto comia, devorava o livro que apoiei no balcão.
> "Tabloide americano". James Ellroy. O livro era bom. Ellroy escrevia no ritmo de meu pensamento.
> Estonteante. Vertiginoso. Uma tormenta. Um atormentado.
> (MUTARELLI, p. 10, 2002)

O descompasso entre o apreço literário e o niilismo[22] do protagonista coloca-nos num lugar de constrangimento: como pode alguém de considerável conhecimento literário ser tão degradado? Ainda que não faltem exemplos na vida nesse sentido, não deixamos de nos espantar. Por isso tomamos a degradação do personagem Jovem Escritor, do referido conto de *FAN* acima, como um alerta e um sinal para desconfiarmos se existe realmente uma relação mais profunda entre o protagonista de *OCR* e a literatura que consome.

A conexão performática entre *FAN* e *Favelost* passa pelo conto "O campeonato", de Fonseca, em que é disputada uma espécie de *telecath*[23] de desempenho sexual, um campeonato de conjunções carnais, praticadas por corpos tecnicamente preparados, suplementados e medidos. Dotado de regra, como todo jogo o é, este campeonato só se inicia após o árbitro narrador anunciar a listagem dos recursos eróticos não permitidos: "É proibido o uso de estimulantes conhecidos como neoafrodisíacos. São proibidos os eletrodomésticos" (FONSECA, 2010a, p. 103). Gorki, o corretor autorizado, anuncia o que Maurição, um dos competidores, iria usar:

> […] recursos audiovisuais: cinco filmes dinamarqueses sonoros, em cor, um deles baseado na vida de Albert Fish, o conhecido canibal americano; quatro posters, um sintetizador erótico 9009, de sexta geração; dez revistas olfativas; coleção de cem slides, projetados em aparelho dotado do sistema instant-swap-with-dissolve, que permitia mudar rapidamente a posição das figuras, e um jogo de espelhos multivisão. (FONSECA, 2010a, p. 103)

Este campeonato tem, na esperada "trepada" entre os protagonistas de *Favelost*, uma espécie de correlação quando observamos que a conjunção de *Favelost* também faz parte de uma disputa espetacular, vital, tecnologicamente estimulada. Na descrição das conjunções de ambos os textos, o corpo comporta-se como meio; no caso de "O campeonato", o corpo da mulher sequer recebe papel ativo na competição, o corpo feminino apenas é disposto. Em

[22] "'Ah, onde há ainda um mar, no qual possamos afogar-nos?': assim soa o nosso lamento – correndo por sobre brejos de águas pouco profundas. Em verdade, já estamos cansados demais, para morrer; agora continuamos acordados e vivendo – em câmaras mortuárias!" (NIETZSCHE, 1998, p. 146). O protagonista de *OCR* está cansado e desinteressado demais para criar valores, suas leituras são "águas pouco profundas", sequer pode nelas se afogar, quando muito volta à terra apenas para se conservar em estado mortificado, aterrado nas câmaras mortuárias de sua loja.

[23] Espécie de luta livre teatral comum nos circos e que ganhou a TV na década de 1960.

Favelost, o protagonista Júpiter Alighieri, capataz de humanistas, 50 anos, vinculado à empresa Intensidade Vital, tem um encontro marcado com sua parceira de empresa Eminência Paula para uma trepada desativadora do chip assassino, "último teste de sobrevivência" (FAWCETTI, 2012, p. 13).

Já em seu primeiro romance, *Santa Clara Poltergeist*, Fawcett (2014), ao melhor estilo *cyberpunk*, nos transportava para dentro de transas em que a superação violenta das barreiras entre orgânico e inorgânico faziam da indistinção de gêneros coisa corriqueira:

> Verinha e Gerson chegam numa arena que, na verdade, é uma cama descomunal com a capacidade de abrigar trezentas pessoas em trepação ininterrupta. Vários aparelhos de captação de imagens foto térmicas estão ligados continuamente, captando e mostrando em cinemascope o calor emanado das trepadas. Nalguns pontos da imensa cama também existem micro câmeras estetoscópicas ou criptoscópicas ou de ressonância magnética que podem ser injetadas endovenosamente em qualquer parte do corpo, daí que estômagos, úteros, corações, pulmões, artérias são transmitidos para telas no teto cheio de spots pendurados como cílios de lanterna. (FAWCETT, 2014, p. 78)

Os corpos atravessados pelo maquinário sexualizado dão ao voyeurismo descrito acima um *upgrade* midiático analógico bem característico da década de 1990. Voyeurismo que parece obedecer à mesma lógica do filme *Crash: estranhos prazeres* (2004), de David Cronenberg, em que os acidentes de automóveis, e, em decorrência deles, os corpos mutilados e os usos de próteses, se tornam meios para o prazer.

Não só o corpo se torna meio para outras finalidades além da conjunção propriamente dita, mas, também, se avaliarmos as narrativas em conjunto, seja a partir do real multifacetado dos contos de *FAN*, da escrita dinâmica de fanzine de *OCR*, ou da *disputopia*[24] de *Favelost*, boa parte dos personagens destas narrativas vivem situações em que o corpo é agredido, decorrendo disso uma carência de impulso ativo de vida e/ou de certo grau de liberdade para a autoafirmação desses sujeitos, dessas vidas. O discurso desses sujeitos se volta contra eles mesmos, eles se sujeitam ao ciclo violência/adrenalina como forma de satisfação, como forma de criar identidade. Embora esse ciclo não deixe de se constituir enquanto força, ele se caracteriza como reativo, conforme entendemos a partir das palavras de Deleuze, levando em conta o conceito de força nietzschiano:

[24] A *disputopia* seria para Fawcett o mapa vivo de Favelost. "Eles querem algo que só existe em Favelost. A Disputopia. Vida demais. Válvula de escape de todas as nações e grandes cidades. Depois vai se tornar sociedade viral. Sussurros de Mefistófeles nas esquinas da web, nas esquinas presenciais. Favelost *gimme shelter please*!" (FAWCETT, 2012, p. 67). Ressoaremos nas decorrentes avaliações da *disputopia* em *Favelost* o signo "disputa" como pertencendo a seu campo de atuação.

> Em um corpo, as forças superiores ou dominantes são ditas ativas, as forças inferiores ou dominadas são ditas reativas. Ativo e reativo são precisamente as qualidades originais que exprimem a relação da força com a força. As forças que entram em relação não têm uma quantidade sem que, ao mesmo tempo, cada uma tenha a qualidade que corresponde à sua diferença de quantidade como tal. Chamar-se-á de hierarquia esta diferença das forças qualificadas conforme sua quantidade: forças ativas e reativas. (DELEUZE, 1976, p. 21)

A dupla – violência e adrenalina – por si só não se faz força reativa. Mas, quando a adrenalina se torna um significante, como o ideal de felicidade e bem-estar, um buraco negro suga tudo que com ela se alinhe, não só a violência, mas o sexo-adrenalina, o emprego-adrenalina, tudo nesta relação se manifesta como instrumento de força reativa, tanto em "qualidade" como em "quantidade", visto que, quanto mais se deseja este tipo de adrenalina, mais se deseja a repetição das representações da violência. O sofrimento e a dor resultante desta violência institucionalizada, a sua aceitação passiva, é o que limita as possibilidades de criação para o trágico, pois, segundo Nietzsche (1998), na *Genealogia da moral*, muito foi inventado para se evitar a "falta de sentido no sofrimento":

> O que revolta no sofrimento não é o sofrimento em si, mas a sua falta de sentido: mas nem para o cristão, que interpretou o sofrimento introduzindo-lhe todo um mecanismo secreto de salvação, nem para o ingênuo das eras antigas, que explicava todo sofrimento em consideração a espectadores ou a seus causadores, existia tal sofrimento sem sentido. Para que o sofrimento oculto, não descoberto, não testemunhado, pudesse ser abolido do mundo e honestamente negado, o homem se viu então praticamente obrigado a inventar deuses e seres intermediários para todos os céus e abismos, algo, em suma, que também vagueia no oculto, que também vê no escuro, e que não dispensa facilmente um espetáculo interessante de dor. (NIETZSCHE, 1998, p. 58)

Seja por meio das promessas da religião, da técnica, ou do capital, o sujeito contemporâneo desencantado e cansado que vive nesses textos, nas narrativas terrificantes, ainda necessita que alguma transcendência lhe justifique a vida. Este sujeito busca uma realidade mais verdadeira em outro lugar, diferente deste.

1.3 Sobre a escritura e o dispositivo

Para pensar contemporaneamente, tornando-se um estrangeiro em sua própria terra, os escritores das narrativas terrificantes precisam manter certa distância dos personagens que expressam exatamente o apego ao seu próprio tempo. O escritor pode falar por seus

personagens exatamente para marcar uma distância entre ambos. Na escritura, uma multiplicidade de vozes transita entre os signos do real e os da ficção, mas o gênio do artista não se perde nesta indistinção. Nesse sentido é que Foucault (1989), no texto *O que é um autor?*, entende que o autor[25] não é mais que sua função. A função-autor foucaultiana apaga a valorização moderna do autor como sujeito autônomo, ciente de si e de seu lugar no mundo, em detrimento de uma figura que transitoriamente personificasse uma instituição em que se expressassem vários discursos, afinal, pergunta o filósofo: "Que importa quem fala?". O que interessa a Foucault é como a função-autor expressa os diversos discursos que convergem na escritura:

> […] o autor não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra, o autor não precede as obras. Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção. Se temos o hábito de apresentar o autor como gênio, como emergência perpétua de novidade, é porque na realidade nós o fazemos funcionar de um modelo exatamente inverso. Diremos que o autor é uma produção ideológica na medida em que temos uma representação invertida de sua função histórica real. O autor é então a figura ideológica pela qual se afasta a proliferação do sentido. (FOUCAULT, 2009, p. 287-288)

Esta "produção ideológica" do autor citada acima já se encontrava, em parte, no ensaio de Walter Benjamin "O narrador", como uma crítica ao romance tomado como modelo de produção literária comum ao século XIX. A crítica benjaminiana ao autor livre manipulador da ficção também era uma crítica ao enredo romanesco de sentido único, sentido completo de uma vida encerrada numa moral teleológica. É deste modelo de produção literária que o autor se torna a "figura ideológica pela qual se afasta a proliferação do sentido"; longe demais do personagem, o autor assume a consciência criadora que faz da profundidade de sentido lugar privilegiado do real.

Se os conceitos barthesianos *gesto* e *texto*, por nós já referidos, e a *função-autor* foucaultiana retiram o autor da condição apoteótica de "antena da raça", por nele não se encontrar mais a fonte originária de um mundo idealizado a sua maneira, também retiram o intérprete que sacraliza a obra de sua condição passiva. Para recriar as posições de autor e intérprete, Agamben (2009) apropria-se do conceito foucaultiano, dispositivo, em favor desta recriação:

---

[25] Embora no decorrer deste trabalho fizéssemos a opção teórica de adotar o termo "escritor" em vez de "autor", este último será novamente requisitado para enriquecimento da teoria que nos levou a evitá-lo.

> Todavia, quando interpretamos e desenvolvemos neste sentido o texto de um autor, chega o momento que começamos a nos dar conta de não mais poder seguir além sem transgredir as regras mais elementares da hermenêutica. Isso significa que o desenvolvimento do texto em questão alcançou um ponto de indecidibilidade no qual se torna impossível distinguir entre o autor e o intérprete. (AGAMBEN, 2009, p. 39-40)

Este "momento" corresponde à percepção de como os autores e intérpretes estão submetidos a instâncias de poder que orientam seus gestos e discursos, instâncias definidas por Foucault e ampliadas por Agamben:

> […] chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é, num certo sentido, evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem […] (AGAMBEN, 2009, p. 40-41)

Nesse sentido, existe em Agamben a ideia de que a própria linguagem pode se tornar um dispositivo. Porém, o termo "captura", quando tomado no sentido de cercar e compreender, age sobre "os discursos dos seres viventes" ainda de maneira semelhante ao exercício da disciplina foucaultiana, ideia questionada por Deleuze (1990, p. 158) em *O que é um dispositivo?*: "Às vezes acreditou-se que Foucault traçava o quadro das sociedades modernas como outros dispositivos disciplinares da soberania". Porém, a linguagem é devir, ela não se cola no tempo. Devido a sua dupla natureza que transita do corporal ao incorporal, a linguagem está em todo lugar. Ao se oferecer como meio para se pensar a experiência humana, também impõe seu controle. Uma linguagem que limita as forças que nelas transitam, sem atravessar e sem se deixar atravessar por outras forças, assume o risco de se realizar na ilusória experiência de formação de síntese da metalinguagem na oposição entre sujeito e objeto, oposição que demarca os lugares do "autor", da "obra" e do "intérprete". Roland Barthes propôs a destruição da metalinguagem de maneira a fazer do prazer do texto um caminho para libertar a linguagem de suas amarras institucionais, logo amarras morais, no sentido de, como vemos a seguir, desenvolver a linguagem como uma ciência do devir:

> Que relação pode haver entre o prazer do texto e as instituições do texto? Muito tênue. A teoria do texto, quanto a ela, postula a fruição, mas tem pouco futuro institucional: o que ela funda, sua realização exata, sua

> assunção, é uma prática (a do escritor), mas de modo algum uma ciência, um método, uma pesquisa, uma pedagogia; por seus próprios princípios, esta teoria não pode produzir senão teóricos ou práticos (escreventes), mas de modo algum especialistas (críticos, pesquisadores, professores, estudantes). Não é apenas o caráter fatalmente metalingüístico de toda pesquisa institucional que cria obstáculo à escritura do prazer textual é também o fato de sermos atualmente incapazes de conceber uma verdadeira ciência do devir (que seria a única a poder recolher nosso prazer, sem o enfarpelar sob uma tutela moral). (BARTHES, 1987, p. 77-78)

O momento perseguido por Agamben, "em que a fala de autor se confunde com a de seu intérprete", como citado anteriormente, dá a este momento certa brisa mística quando Agamben se desprende de Foucault: a procura pelo "lugar e o momento" da gestação de determinadas ideias pode até evitar o caráter de originalidade desta procura, mas não deixa de comportar-se à maneira de uma busca pela origem. "Abandonar o texto que se está analisando" – seja Agamben abandonando o texto de Foucault, ou o abandono de qualquer outro texto –, para "proceder por conta própria", não precisa necessariamente converter-se numa ruptura, numa fratura entre a teoria dos dois filósofos. Embora seja difícil esperar outra coisa quando a própria escritura é repartida.

O afastamento do "caráter do escritor de sua escrita", que propõe Agamben, também é um afastamento do conceito do gesto barthesiano. O estilo do escritor funde-se a sua escritura e o seu "caráter" não precisa ser reflexo de sua escritura, embora dela não seja possível apartar-se.[26] A dimensão política do gesto do escritor não é um extraível de sua escritura, ela é a própria escritura, ela está sempre em devir criando novos passados e futuros, sempre se colocando em vistas de outrem. A própria ausência de postura política de uma escritura é uma postura política. A escritura resguarda a volatilidade dos dispositivos, que formam e se conformam à demanda de cada época. Ao tomarmos a linguagem como dispositivo, reforçamos a ideia de que a criatividade do autor não consegue se dissociar do âmbito político que o agrega ao seu fazer escritural.

Se considerarmos novamente como escritura, "autor" e "intérprete" que se apoiam no gesto, ainda poderemos "burlar a lógica" da linguagem-dispositivo que forma subjetividades por meio do "consumo" e do "espetáculo". De certo modo, esta formação de subjetividade, pensando em termos benjaminianos, como a experiência que subjaz todas as narrativas, pode tornar possível o receber e o dar conselhos. Agamben é leitor de Walter Benjamim (*La*

[26] A confusão entre quem é o escritor, pessoa de carne e osso, e as vozes de seus personagens constantemente provoca desentendimentos quanto à dimensão política das escrituras quando vista como obras. Confusão que a psicanalista Maria Rita Kehl enfrentou em relação aos protestos contra a música "Tua Cantiga", de Chico Buarque, em texto publicado no *Correio Braziliense*, em 1º de setembro de 2017. Cf. CORREIO…, 2017.

potencia del pensamiento, 2007), e o dar e receber conselhos talvez assuma este lugar de encontro que é a escritura, encontro entre escritor, linguagem e leitor, encontro da *performance* do narrador/escritor com o ouvinte/leitor. A recusa de fundamento que possibilita ao gesto se comportar como uma colcha de retalhos de signos culturais e a aceitação da função-autor que traz consigo a pluralidade de discursos que nele se fazem falar libera a narrativa de uma função moralista apegada à verdade em que já se encontram firmados os papéis de ouvinte e narrador, a princípio, quanto "mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido" (BENJAMIN, 1985, p. 205). Mas a narrativa não impõe ao ouvinte a simples assimilação acrítica das narrativas do escritor, para Benjamin a experiência da narrativa e a narrativa da experiência seriam uma possibilidade do uso público da razão, mesmo que paradoxalmente os fenômenos singulares de vida tendam a ser apagados à medida que o narrador empresta sua técnica à transmissão de experiências, vejamos:

> Ela [a narrativa] não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1985, p. 205)

Após a incorporação da narrativa pelo ouvinte ou leitor, sabemos que a "marca do narrador" esteve por ali, suas escolhas lexicais, seu ritmo, silêncio e omissões são como as impressões na "argila do vaso" que é um texto, são rastros do gesto da luta do escritor que não quer se deixar aprisionar pela própria narrativa e a linguagem que quer enclausurá-lo na narrativa. A verdade épica gravada no ouvinte não é uma parábola a serviço de uma verdade absoluta. A narrativa em seu potencial criador traz em si um mundo continuamente construído, não estando passivamente submetida à necessidade de uma racionalidade que lhe seja exterior e que lhe sirva de guia.

A procura pela marca do narrador precisa ser criativa para que não se converta em memória passiva acolhedora da verdade e do ressentimento. As diversas marcas, os diversos signos, que deixam o narrador sobre a narrativa abrem possibilidades de leitura do texto, ao contrário da sacralização do sentido da "obra" na palavra do "autor". Esta abertura é o que para Agamben define a intenção das profanações: "Por isso é importante toda vez arrancar dos dispositivos – de todo dispositivo – a possibilidade de uso que os mesmos capturaram. A

profanação do improfanável é a tarefa política da geração que vem" (AGAMBEN, 2007, p. 71).

A profanação que, passada pelo crivo do exercício da filosofia terrorista de implodir as garantias e seguranças prometidas pelas teorias e pensamentos fundamentados pela profundidade de sentido, do sentido único, pode inclusive questionar se de certa maneira a instauração do profano reabilita o sagrado e com ele uma dimensão transcendental: a forma idealizada de um discurso proferido pelo autor, o valor de verdade universalizado, ou seja, "o que quis dizer o autor"? Se assim vivida, essa relação diametral entre profano e sagrado corre o risco de se transformar num exercício dialético produtor do pensamento único, convergente e recognitivo dependente da dialética. A verdade da profanação, a que conhecemos pelas paródias das escrituras sagradas, por exemplo, precisa ir além da negação da verdade do sagrado, do lugar mágico onde se esconde o sentido a ser guardado ou revelado, precisa atuar na escritura ao modelo barthesiano: "Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*" (BARTHES, 1998, p. 69, grifos do autor). Pensar a profanação para além do antagonismo ao sagrado, uma profanação que seduza[27] os signos do sagrado, que faça o leitor incorporar a multiplicidade de vozes que atravessam a função-autor na escritura, do autor como gesto que se expressa na escritura. Esse leitor que encontra o autor do gesto de maneira difusa, nos diversos discursos que se intercruzam nele, abarca em sua subjetividade a luta que a própria escritura trava consigo mesma, deixando-nos mais próximos de emprestar significado à linguagem, ou seja, deslindar o dispositivo-linguagem que decifrá-lo, ou seja, dotá-lo de sentido. A encruzilhada em que a subjetividade do leitor se encontra com a do "autor" se dá quando na escritura o leitor assume esta luta como sendo sua, quando a própria escritura se faz condição de encarar o dispositivo-linguagem.

Agamben recorre à prática das profanações para desenvolver o conceito de dispositivo foucaultiano, por entender que Foucault ainda não havia conseguido se livrar de categorias generalizantes como Estado, soberania e poder. Deleuze (1990), por sua vez, também entende que o desenvolvimento do conceito de dispositivo ainda se portava como universalidade na filosofia foucaultiana, afirmando, no texto *O que é um dispositivo?*, que os universais mais carecem de explicação que explicam algo. Porém, para Deleuze, em sua filosofia da imanência, o dispositivo é:

[27] O termo seduzir como entendido pelo sociólogo e filósofo Jean Baudrillard (2008), no livro *Da sedução*, que aparece no contexto de uma teoria do discurso nos permite pensar a profanação como um artifício que vem do exterior para implodir o dispositivo enquanto produtor de um discurso de verdade.

> […] uma espécie de novelo ou meada, um conjunto multilinear. É composto por linhas de natureza diferente e essas linhas do dispositivo não abarcam nem delimitam sistemas homogêneos por sua própria conta (o objeto, o sujeito, a linguagem), mas seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam umas das outras. Cada uma está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações. Os objetos visíveis, as enunciações formuláveis, as forças em exercício, os sujeitos numa determinada posição, são como que vetores ou tensores. (DELEUZE, 1990, p. 155)

Pensar o dispositivo, como as três grandes instâncias distinguidas por Foucault, saber, poder e subjetividade, em termos de linhas móveis, é reconhecer que os dispositivos não têm seus limites definidos, não são estáticos, nem respeitam a distinção entre sujeito e objeto. "É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas, que não se contentam apenas em compor um dispositivo, mas atravessam-no, arrastam-no, de norte a sul, de leste a oeste ou em diagonal" (DELEUZE, 1990, p. 155). Assim, ao mesmo tempo que a posição do sujeito coincide com a do dispositivo, ele, o sujeito, funciona como um "vetor" orientado pela linha de força do dispositivo. Funciona também como "tensor" que desafia a força da linha, ora ganhando (ou perdendo) visibilidade junto a outros objetos, por pertencer ao regime de luz de um dispositivo, ora agindo como "linhas de enunciação nas quais se distribuem as posições diferenciais dos seus elementos […]" (DELEUZE, 1990, p. 155), ou seja, dos elementos de seu regime de enunciação: "uma ciência, em um determinado momento, ou um gênero literário, ou um estado de direito, ou um movimento social definem-se precisamente pelos regimes de enunciações" (DELEUZE, 1990, p. 155).

A escritura pode ser um elemento difusor, um tensionador, para a linha de força do discurso, linha que leitor e escritor atravessam e nela transitam. Quando se faz contemporânea, esta linha de força nos faz gaguejar na própria língua, nos faz estranhar a nós mesmos, o nosso tempo e a própria linguagem. Enquanto linha de objetificação, exerce sua força tragicamente, de maneira que, "em lugar de entrar em relação linear com outra força, se volta para si mesma, exerce-se sobre si mesma ou afeta-se a si mesma" (DELEUZE, 1990, p. 156). A tragicidade como escritura nos traz a fala, porque trágico é o retorno da força da escritura sobre si mesma, e a fala do novo é sua condição de sobrevivência. Se o novo não sobressai à tradição, então é a morte da escritura. Daí decorre sua capacidade de objetificação, que é também a possibilidade de subjetivação do escritor e do leitor. Num processo de produção de subjetividade, ambos compõem uma linha de fuga que a própria escritura nos faz ver no âmbito do dispositivo-linguagem.

1.4 Da escritura aos personagens conceituais e às figuras estéticas

O mesmo da escritura que se volta contra si não é nem um saber nem um poder: "É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia" (DELEUZE, 1990, p. 156). Depois que a filosofia terrorista varre todo o território, desestabilizando forças e destituindo poderes, uma nova escritura que excedeu "às forças estabelecidas" e aos "saberes instituídos" vem para ocupar novas terras. Ao desenvolver o conceito foucaultiano de linhas de subjetivação, Deleuze entendeu que Atenas foi a terra da invenção da subjetivação, a cidade em que uma linha de forças proporcionou a rivalidade dos homens livres. Desenvolvimento que o próprio Deleuze esperava de Foucault caso suas pesquisas não tivessem sido interrompidas, provavelmente elas desembocariam em outros processos de subjetivação que poderiam assumir

> […] eventualmente outros modos diferentes do modo grego, por exemplo, nos dispositivos cristãos, nas sociedades modernas, etc. Não se poderão invocar dispositivos onde a subjetivação já não passa pela vida aristocrática ou a existência estetizada do homem livre, mas antes pela existência marginal do "excluído"? (DELEUZE, 1990, p. 156)

O excluído, o desajustado, o impertinente são todos tipos que escapam ao controle quando passam à margem, quando por eles vislumbramos novas terras. O que existe nestes tipos, nos seus processos de subjetivação e dessubjetivação, que os torna sem interesse ou nocivos ao controle, "aos dispositivos móveis"? Deleuze extrapola a perspectiva nietzschiana da moral do senhor e do escravo para abordar esta questão:

> Aquele que se subjetiva, são tanto os nobres – os que dizem, segundo Nietzsche, "nós os bons" –, como os (mesmo que em outras condições), os excluídos, os maus, os pecadores ou ainda os eremitas, ou as comunidades monacais, ou os heréticos: toda uma tipologia das formações subjetivas, em dispositivos móveis. (DELEUZE, 1990, p. 56)

Não faltam às narrativas terrificantes tipos pautados pela exclusão. Às vezes estes personagens vivem a exclusão de maneira mais tradicional, o que muitas vezes não implica em visibilidade, como acontece com os personagens pobres e marginalizados retratados nos contos "Feliz ano novo" e "O outro" de *FAN*; às vezes vivem o horror à exclusão como acontece aos moradores de Favelost; às vezes, também, vivendo a exclusão como deleite de

operação de sua maquinaria, como acontece ao protagonista proprietário da loja de penhor de *OCR*.

Pela linha de força da narrativa terrificante, transitam outras linhas de forças, como as da alegria, do sofrimento e do acaso, linhas trágicas que se atravessam na constituição de subjetividades. Concebida tragicamente, a subjetividade do protagonista de *OCR* não repercute na nossa subjetividade apenas seu aspecto de asco, de repulsa, em relação à prática deste protagonista que desqualifica e busca humilhar as pessoas. Torcer pelo protagonista de *OCR*, como o músico e poeta Arnaldo Antunes, surpreso, reconhece fazer na contracapa deste livro, não nos torna mesquinhos. A repulsa está no constrangimento de nosso envolvimento, de nossa simpatia pelo protagonista-narrador. O sentimento de "querer pagar pra ver" até que nível descem as propostas de barganha do protagonista promove uma expectativa que começa a se desenhar de maneira mais acentuada desde que percebemos a entrada de uma personagem das ruas, das "cracolândias", tão inconvenientes e comuns aos nossos espaços urbanizados. Assim que percebemos que esta personagem apresenta elementos que associamos aos excluídos que vivem nos guetos, começamos a fazer nossas apostas sobre qual é o preço da "cracuda", que, pelas histórias do cotidiano, sabemos que, quando lhe faltarem recursos materiais, será seu corpo, sua dignidade, o preço a pagar:

> Ela entra.
> Ela treme.
> Ela não olha em meus olhos.
> Olhos que parecem nem se mover.
> Nas mãos um porta-joias. Nele, um bracelete, um par de
> brincos, um alfinete de gravata, um ágnus-dei.
> Tudo de ouro.
> Reclamo do cheiro como se nunca o tivesse sentido.
> É do ralo.
> Pergunto a procedência, só para poder regatear.
> Ela diz ser herança.
> Dou o lance, chuto baixo.
> Ela aceita de pronto.
> Ela treme.
> Sei que logo ela vai parar de tremer.
> (MUTARELLI, 2002, p. 15)

O protagonista sabe também que mais cedo ou mais tarde ela voltará. Para termos ciência se esconjuraremos, ou não, a conduta do protagonista, precisamos vestir sua pele. Rosset adverte-nos que o trágico não visa a uma justificativa racionalizante, como criações de máximas, para um conflito moral. O conflito trágico que experimentamos pela simpatia ao protagonista acenderá em nossa subjetividade a aprovação incondicional ou a rejeição

incondicional da prática do protagonista. As situações extremas que unem figuras tão aparentemente díspares, como o protagonista de *OCR* e a viciada, não costuma deixar, entre a aprovação e a reprovação, uma região cinzenta. Aprovação/reprovação sustenta um espaço de liberdade que, na medida do possível, nos faz abraçar, ou não, a conduta do protagonista. Uma vez aprovada a conduta do protagonista em relação à viciada, o dispositivo que torna mais evidente todas as outras barganhas que se desenvolvem no enredo de *OCR*, o dispositivo-capital, encontra meios para dar vazão ao seu controle.

Na escritura, a experiência da troca entre o leitor e o protagonista de *OCR* e a experiência de troca entre o escritor e o protagonista misturam-se intensamente. A filósofa suíça radicada no Brasil, Jeanne Marie Gagnebin (2006), retoma elementos da filosofia benjaminiana no livro *Lembrar escrever esquecer*, quando credita à habilidade do narrador o domínio técnico da narração como experiência que remete ao conselho em contrapartida a uma ética universalista do dever. Esta habilidade faz com que o ouvinte/leitor mergulhe na narrativa/escritura apagando a presença do narrador/escritor, de maneira a fazer disso uma astúcia. Foi graças a essa astúcia que, segundo Gagnebin, Ulisses consegue transitar entre seu povo sem ser reconhecido. Como *aedo*, o herói Ulisses coloca na boca de um velho mendigo (disfarce que Atenas concede a Ulisses para que não seja morto por seus adversários em seu retorno à sua terra) belas narrativas para dar vazão a sua astúcia:

> Ulisses disfarçado, velho e pobre, é reconhecido neste trecho como um bom contador, como aquele que sabe contar. Ele também será reconhecido como tal (mais que isso, como um aedo completo) num momento central da *Odisséia,* na famosa *Nekia,* isto é, na sua viagem ao Hades, ao país dos mortos, no Canto XI. (GAGNEBIN, 2006, p. 22)

Assim como o ardiloso Ulisses, o escritor disfarça-se em seus personagens para, quando necessário, poder falar sem ser visto. Ao escritor-personagem, é permitida a trapaça:[28]

> O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. No entanto, precisamente como, segundo os mesmos teóricos, a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva.

[28] Consideramos necessário fazer a ressalva por nós já explicitada neste trabalho dos termos autor e obra nesta citação de Agamben, reforçando que do termo trapaça nos interessa o sentido de astúcia que está presente no entendimento de *aedo* de Gagnebin.

> Assim como o mímico no seu mutismo, como Arlequim na sua trapaça, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou. (AGAMBEN, 2007, p. 55)

Censurar previamente um modelo de comportamento que corresponda ao comportamento do protagonista de *OCR* limita nossa percepção sobre o mundo, tira a visibilidade das linhas de força que se entrelaçam na narrativa compondo a conduta do protagonista. A trapaça de Mutarelli consiste em fazer-nos experimentar sem culpa a repugnância do protagonista de *OCR*. O discurso performático sobre este protagonista, do qual ninguém é dono exclusivo – nem o discurso do leitor enquanto comentador nem o discurso do escritor enquanto personagem de seu próprio enredo, desde que a "escritura" componha um cenário de imanência com o escritor e o leitor –, pode nos ajudar a desemaranhar linhas de força que dão visibilidade aos dispositivos que nos envolvem.

A experiência da troca entre o leitor e o protagonista de *OCR* não implica em alguma espécie de apologia às condutas do protagonista; para que isso ocorresse, precisaríamos de uma ideologia qualquer para fazer-nos cair mais uma vez na lógica ascética da dialética, seja ela formadora de síntese, ou não. Sem a trapaça, sem a habilidade de *aedo*, pouca diferença haveria entre um telejornal policial que conta "a verdade do mundo cão" e o que narra o conto "Feliz ano novo";[29] entre um anúncio de classificados[30] e as barganhas do protagonista de *OCR*; entre a autorrepetição pirotécnica publicitária de nossas mídias e Favelost.[31]

Sem a habilidade de *aedo*, estes escritores não teriam a chance de transpor seus lugares sociais de homens brancos, classe média e escolarizados, em suas escrituras. Estas estariam rigidamente associadas ao que o teórico da literatura Adélcio de Sousa Cruz (2012) chamou de literatura de *commodity*, em seu livro *Narrativas contemporâneas da violência*. Principalmente Rubem Fonseca, que é estudado nesse livro por meio dos contos "Feliz ano novo", "Passeio noturno – Parte I" e "Passeio noturno – Parte II". A princípio, Cruz relaciona a literatura de *commodity* à literatura da mercadoria da crueldade:

---

[29] Rubem Fonseca iniciou a carreira policial dez anos antes de sua primeira publicação. Uma matéria do caderno *+mais!* da *Folha de S.Paulo* de 6 de agosto de 1995, escrita por Mário César Carvalho, com o título de "A verdadeira história policial de Rubem Fonseca", retoma a relação dos primeiros escritos de Fonseca e sua atividade policial.

[30] Embora o protagonista de *OCR* cite diversos textos literários, era com os classificados que ele pornograficamente se excitava: "Folheio os jornais. / Me excito com os classificados" (MUTARELLI, 2002, p. 18).

[31] *Favelost* é também apresentado no formato de show e, como a Favelost (cidade), não abre mão da pirotecnia espetacular, conforme vemos em trecho da apresentação no ano de lançamento do livro no Cemitério dos Automóveis, em São Paulo (STONE, 2012).

> […] Será que além de perpetuar o modo de representação, em alguns pontos, similar àquele das personagens criadas para as narrativas realistas-naturalistas ao final do século XIX, a literatura da *mercadoria da crueldade* passa a constituir uma ficção em que a própria capacidade de autores em "ficcionalizar" o mundo à sua volta, acabe sempre num trabalho sísifico de repetição e/ou reiteração do "real" e no processo de naturalização da violência, em especial contra as camadas subalternas da sociedade? Herdeira da tradição criada por Rubem Fonseca em meados da década de 1970, a narrativa de Fernando Bonassi desponta como uma espécie de síntese das obras cujos narradores encontram-se sempre no corpo de uma personagem que é um homem branco, com diploma universitário, pertencente à classe média e/ou média-alta. (CRUZ, 2012, p. 24)

Numa tradução literal, *commodity* significa mercadoria; no contexto da literatura da crueldade, a mercadoria é a violência. Uma violência uniforme, facilmente consumível segundo as cotações de estabilidade do mercado, quanto mais demarcado o papel dos personagens pobres/ricos, pretos/brancos, heterossexuais/homossexuais no enredo da violência, mais "calmo" e mais rentável fica o deus mercado.

Porém, é importante que o próprio leitor também aja sobre a escritura, o mais do mesmo em relação às "vítimas preferenciais" (CRUZ, 2012, p. 21)[32] na literatura, nos filmes, nos games e nos comerciais, impositivamente digeridos como natural pelas massas, também pode significar a diferença, o momento de estranhamento que se abre para a diferença. O lugar demarcado para o personagem subalterno impõe-lhe um silêncio, que Cruz entende como ruidoso:

> Assim, o conceito de *literatura ruidosa* vem aliar-se àquela denominação literária a partir do silêncio que também a afeta. Desta forma, tais narrativas ora se encontram sob a mira antropológica, ora, sob o escopo regulamentar da teoria literária. A narrativa contemporânea advinda das margens que, apesar do silêncio inicial, sob as mais variadas tentativas de mantê-la na invisibilidade, não poderá mais ser ignorada. Ela, assim como diversas formas de manifestações artísticas, vem abrindo mais um espaço de diálogo, discutindo à sua maneira os aspectos problemáticos da fratria, tanto da letra quanto do corpo social. (CRUZ, 2012, p. 16)

Sob o viés do trágico, a violência silenciosa e segregacionista da literatura de *commodity* pede pela literatura ruidosa, que faz o invisível ser visto e o silenciado falar, de maneira a aproximar os âmbitos antropológicos e da teoria literária, aproximando, assim, vida e arte. Quando o próprio escritor é o silenciado ou é o invisível, como os marginalizados

[32] A vítima preferencial, a que tem um perfil estereotipado de vítima, muitas vezes tem seu papel naturalizado dentro de uma narrativa, mas para as narrativas contemporâneas da violência de Cruz interessa o local de enunciação desses personagens, enquanto produção de diferença.

escritores retratados por Cruz, Carolina Maria de Jesus e Lima Barreto, nos valemos da singularidade da narrativa de suas experiências, enquanto vozes que se manifestam como linhas de fuga, para que não incorramos na dicotomia: apropriação e imposição cultural. Esta dicotomia é o operar da máquina-capital que mói as vozes e os discursos de toda singularidade e os transforma em ração, que é servida pelos históricos donos do mercado por meio das editoras como *commodity*.

A singularidade do gesto do artista é sua marca. A singularidade é o que sobra do gesto do artista, aquilo que escapa às representações. Esta sobra é resultado de uma infinidade de linhas de força, vozes, discursos, que se atravessam e se sobrepõem umas às outras. No texto, essa sobra tem luz, som, cheiro, temperatura, gosto e tudo mais que componha no texto o gesto do artista. Para o teórico da literatura Karl Erik Schollhammer, o gesto do artista é "transitivo" e "inesgotável", o que nos faz considerar que o texto seja a abertura para que o leitor capture criando e que também componha, com luz, som, cheiro, temperatura e gosto, a "atmosfera da ação":

> O gesto é aqui definido como o que sobra da ação de escrever, da obra e da intenção comunicativa e transitiva, pois o gesto é indeterminado e inesgotável, a soma das razões, pulsões e indolências que envolvem a atmosfera da ação. Simultaneamente, o gesto abole a distinção entre causa e efeito, motivação e alvo, expressão e persuasão, mas também confunde a relação entre o gesto do artista e o artista do gesto. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 106)

Porém, há sempre o risco de que o escritor queira dotar de sentido, de verdade e moral seu gesto, utilizando-se dos mais diversos recursos técnicos, inclusive daqueles oriundos do que em algum momento se apresentou como singularidade, para impor algum processo de subjetivação, tornando-se o artista, então, "artista do gesto". O mercado ajuda a movimentar este processo.

A crítica ao artista do gesto não condena a arte ao estado de não pensamento, ao contrário disso, esta crítica é a própria condição de retorno ao gesto do artista. Retorno ao texto como tessitura, que nos propicia o alinhavamento com outros textos, inclusive os filosóficos. Afirmamos com Deleuze que será a maneira como pensam arte e filosofia que qualificará seus pensamentos, o da arte e o da filosofia. A diferença está, para Deleuze, em que a filosofia trabalha com "personagens conceituais": Platão, o personagem Sócrates de Platão, o Além-do-homem de Nietzsche, são todos estes "potências de conceito" que estão presentes em seus textos. Enquanto que a arte trabalha com "figuras estéticas" que compõem

"afectos e perceptos […] (que também não se confundem com percepções ou sentimentos)" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 80-81), cada âmbito pensa sem exclusão e sem precedências de um sobre o outro:

> A diferença entre os personagens conceituais e as figuras estéticas consiste de início no seguinte: uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e de perceptos. Uns operam sobre um plano de imanência que é uma imagem de Pensamento-Ser (númeno), os outros, sobre um plano de composição como imagem do Universo (fenômeno). (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 80)

O Rio de Janeiro de Fonseca, a São Paulo de Mutarelli e a Rio Paulo de Janeiro São de Fawcett constituem-se num grande campo de potências, entre as "potências de conceitos e as potências de afectos e perceptos". Potências que se constituem mutuamente como terra à procura de um povo, e um povo à procura de uma terra. Por isso denominamos estas narrativas como terrificantes, porque acreditamos que a tragicidade da violência delas desestabiliza-nos a ponto de precisarmos percorrer outras terras. Neste sentido é que entendemos ser a escritura, enquanto provocação ao inefável, o lugar de indissolução entre arte e filosofia:

> As figuras [estéticas] não têm nada a ver com a semelhança, nem com a retórica, mas são a condição sob a qual as artes produzem afectos de pedra e de metal, de cordas e de ventos, de linhas e de cores, sobre um plano de composição do universo. A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá [potências conceituais] complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 80-81)

A violência expressa na tragicidade, ou seja, a escritura como afirmação da vida, afirma-se no mundo transformando-o poeticamente. O trágico faz do "conflito iniludível de normas, valores, ou grandes sentimentos" (PFIEIFFER *in* ROSENFIELD, 2001, p. 63), uma disposição de espírito que não se limita ao domínio das representações da tragédia. Encara as possibilidades de experiência social e política para além dos limites psíquicos das experiências já estabelecidas. Nesse sentido é que a dramaticidade, que recorre às tragédias como forma de hipersensibilizar o espectador com catástrofes e enredos de telenovelas pirotecnicamente preparados, distingue-se da tragicidade. Pode até justificar uma teoria ou outra ligada a algum conceito estético, como o de catarse, por exemplo, mas é restritiva para o

espectador-leitor quanto às novas possibilidades de sentir e de pensar a partir da troca que existe entre a vida e a arte.

2 O TRÁGICO COMO FORÇA PLÁSTICA

> *Uma única fórmula basta para caracterizar o pensamento trágico: a impossibilidade de crer que possa haver crença.* (ROSSET, 1989)

Além da proximidade específica entre os já referidos contos de *FAN* e os textos *OCR* e *Favelost*, que serão analisados em capítulos próprios, outra justificativa nos faz avaliar os textos de *FAN*, diretamente referido em *OCR*, em vez de nos debruçarmos sobre o livro *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (FONSECA, 2010b). Este livro, que também é mencionado uma segunda vez de forma direta pelo protagonista de *Favelost*, como expressão de seu pensamento, "Nem utopia nem distopia. Disputopia. Ter vastas emoções e pensamentos imperfeitos" (FAWCETT, 2012, p. 210), traz uma característica do protagonista de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (também sem nome, como ocorre ao protagonista de *OCR*) que não gostaríamos de manter em nossa análise das narrativas terrificantes: o fato de o protagonista de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* estar inserido num mundo em que o próprio estatuto de realidade, sua condição empírica, é questionado:

> Além disso, pela primeira vez na minha vida sentia uma espécie de desconfiança, e até mesmo receio, das pessoas que passavam – homens embuçados atrás das barbas, mulheres camufladas por cosméticos e perucas, crianças que pareciam anões, ou vice-versa. Os automóveis faziam um barulho irritante e soltavam uma fumaça preta, pareciam dispostos a me atropelar. Até o céu, sem uma única nuvem, exibia um azul falso, de Fra Angélico mal restaurado. Que diabo estava acontecendo comigo? (FONSECA, 2010b, p. 4)

Este fenômeno descrito na citação acima, em que o personagem estranha os acontecimentos ao seu redor, tornando-o extemporâneo a seu próprio tempo, e, por isso, contemporâneo, já está muito associado à visão trágica nietzschiana da vida, por nele promover o encontro entre o espírito dionisíaco,[33] ator das forças da natureza, que instintivamente impele o nosso querer, e o espírito apolíneo, que belamente dá forma a esse querer. Mesmo que o protagonista e o leitor, por meio desse, se sintam angustiados e inquietos com a realidade que desaba; de modo bem geral, este momento já institui uma

[33] No livro *O nascimento da tragédia*, segundo Deleuze (1976), o Dionísio de Nietzsche ainda está um pouco contaminado da dor desalegre, digamos assim: "O Dionísio da Origem da Tragédia ainda 'resolvia' a dor; a alegria que ele experimentava ainda era uma alegria de resolvê-la e também de levá-la à unidade primitiva" (DELEUZE, 1976, p. 10).

reconciliação entre Dionísio e Apolo. A verdade que representa um plano de realidade que subjaz a outros planos nos traz o consolo de nossa imperfeição quando nos destacamos da infinitude da natureza; nesse sentido o título que se transforma em expressão. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* contempla a crítica nietzschiana ao socratismo estético,[34] uma espécie de iluminismo do período clássico, que se orienta pela máxima de que "tudo deve ser consciente para ser belo", "tudo deve ser consciente para ser bom" (NIETZSCHE, 2007a, p. 80-81). Formulação oracular que justifica a arrogância socrática. Muitos personagens de *FAN* não exercem a suspeita sobre a realidade que os cerca, estes nos interessando mais de perto, por não terem consciência do coeficiente de cegueira de seus pensamentos. Cegueira que, sob o véu da moral, jamais os leva ao pensamento, afinal, como nos alerta Deleuze, pensar exige uma violência, uma capacidade de se deixar afetar:

> O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a Filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para embasar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar. As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si próprio, gênese do ato de pensar no próprio pensamento. (DELEUZE, 2018, p. 191)

Os personagens de *FAN* ainda estão num contexto em que a violência que corriqueiramente faz parte de suas vidas não manifesta neles a percepção trágica da realidade. Esses personagens não criam motivos para transvalorar a realidade que os cerca. No conto "Feliz ano novo", encontramos no embate violento entre classes, da marginalizada que sai para "barbarizar" a abastada, apenas a demarcação de seus lugares comuns por meio do sentimento de distinção que as atravessa. A necessidade de que seus papéis sociais sejam reconhecidos faz da confraternização de ano novo, o símbolo cristão ao qual se dirigem seus anseios festivos, uma ritualização maquínica, ora demarcada pela indiferença que se volta contra a alta sociedade na forma de um belo crime: "Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito, como se ele tivesse dado um salto para trás. Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. Foi pouco tempo, mas o corpo do cara

[34] "Desta maneira, o socratismo poderia ser entendido como uma metafísica racional, mas incapaz de expressar o mundo em sua tragicidade, pela prevalência que concede à existência de uma verdade em detrimento da ilusão, ou ainda pela oposição que estabelece entre a essência e a aparência. A denúncia de Nietzsche está fundamentada no sentido de que na arte a experiência da verdade pode se encontrar ligada ao conceito de beleza, que é uma ilusão, uma aparência, uma subjetividade, enquanto que a metafísica socrática racional afirma a crença na virtude do saber" (KARASEK, 2010, p. 91).

ficou preso pelo chumbo grosso na madeira" (FONSECA, 2010a, p. 17). Ora demarcada pela crença de que a abastança da ceia, costume clonado, roubado dos grã-finos, pudesse miraculosamente lhes oferecer novos dias:

> Subimos. Coloquei as garrafas e as comidas em cima de uma toalha no chão. Zequinha quis beber e eu não deixei. Vamos esperar o Pereba.
> Quando o Pereba chegou, eu enchi os copos e disse, que o próximo ano seja melhor. Feliz Ano-Novo. (FONSECA, 2010a, p. 18)

A afirmação de que o próximo ano seria melhor é maquinalmente dita, o dizer é esvaziado de qualquer natureza afirmativa, está mais para uma espécie de morbidez, de uma falsidade de quem sabe que dias piores virão. O assustador em *FAN* não está apenas na plástica dos crimes cometidos, mas também na banalidade de seu cometimento habilmente descritos por Fonseca. É nesse universo niilista tão bem exposto em *FAN* que procuraremos seus desdobramentos cínicos que movem o protagonista de *OCR* e nos movimentos territoriais de *Favelost* pelo qual transitam seus protagonistas.

Cada um desses escritores, por meio de seus personagens em geral, posiciona-se distintamente em relação ao niilismo quando este é protagonista da perda de potência de vida, às vezes abordando-o ativamente, às vezes sofrendo-o passivamente.[35] No entanto, quando o niilismo se assume como força que se volta contra a própria vida, assim como entendido no aforismo 6 de *O anticristo*, acaba por atravessar o contexto das narrativas avaliadas definindo nossa estratégia de abordagem quanto aos valores que definem os "ideais de humanidade" presente nos romances:

> Digo que um animal, uma espécie, um indivíduo está corrompido quando perde seus instintos, quando escolhe, *prefere* o que lhe é desvantajoso. Uma história dos "sentimentos elevados", dos "ideais da humanidade" – e é possível que eu tenha de escrevê-la – também seria quase a explicação de *por que* o homem se acha tão corrompido. A vida mesma é, para mim, instinto de crescimento, de duração, de acumulação de forças, de *poder*: e,

[35] Para dar maior visibilidade ao caráter afirmativo do niilismo, talvez fosse necessário recorrer ao seu conceito nietzschiano antagônico, a *vontade de potência*, conceito que também carrega em si a dupla capacidade de se promover como afecção e afirmação da multiplicidade de forças, constituindo-se a própria vida humana como uma dessas forças. Nesse sentido é que a dissertação de Alexander Gonçalves, *Transformações da linguagem: crítica e afirmação no discurso de Nietzsche*, nega a concepção heideggeriana da *vontade de potência* como um princípio ontológico, o que tornaria Nietzsche o último metafísico do Ocidente, para ressaltar a concepção deleuziana da *vontade de potência* como potência criadora: "Em suma, na ótica deleuziana, vontade de potência é ao mesmo tempo a diferença criadora e a identidade reacionária: dela há de provir todo sim e todo não. Os vários equívocos cometidos acerca do pensamento da vontade de potência, bem como suas particulares interpretações e utilizações políticas, devem sempre nos prevenir à interpretação arbitrária do respectivo conceito" (GONÇALVES, 2010, p. 87).

> onde falta a vontade de poder, há declíneo. Meu argumento é que a todos os valores da humanidade *falta* essa vontade – que valores de declínio, valores niilistas, preponderam sobre os nomes mais sagrados. (NIETZSCHE, 2016, p. 12)

O fato de "preferir" vir destacado no recorte acima confere à citação nietzschiana a noção de que a escolha não é necessariamente uma escolha. Considerando esse aspecto, cremos, sobretudo, que o filósofo esteja a dizer o quanto sobre o indivíduo recairá dos valores supremos, os valores de declínio, por fim, o niilismo.

A morte de Deus não se converte necessariamente na libertação do instinto de rebanho, assustadoramente, não faz ruir o mundo, porque o homem, esse "animal corrompido" mansamente domesticado, adestrado desde o nascimento, segue inadvertidamente abraçado aos princípios dos valores morais modernos ainda vividos como sagrados. Deus morreu, mas ficou a gramática, o discurso. Desse modo, a crítica de Nietzsche, a ascensão da mentalidade escrava do grego contemporâneo a Sócrates, que Eurípedes fez subir ao palco por meio de um tipo que "não sabe se responsabilizar por nada de grave, nem aspirar a nada de grande, nem valorizar nada do passado e do futuro, mais do que do presente" (NIETZSCHE, 2007a, p. 72), encontra na bajulação feita à maneira de vida do tipo mediano o motivo de sua própria escravidão. A intepretação de Nietzsche (2007a), no livro *O nascimento da tragédia*, sobre como a violência nas *Bacantes* de Eurípedes está a serviço de uma racionalidade que reafirma o belo e o bom conforme valores previamente instituídos, ajuda-nos a entender como os textos *FAN*, *OCR* e *Favelost* lidam com a violência enquanto efeito do desastre espetacular, da violência que não é sentida tragicamente. O trágico de Eurípedes está moralmente comprometido com os valores de uma sociedade anacronicamente[36] "iluminista", o lugar racionalizado da violência faz com que a possibilidade do acaso desapareça do horizonte, e as insidiosas violências, que movimentam corações e mentes no cotidiano mais ordinário, passem despercebidas. Por isso que a tragicidade no conto homônimo à obra *FAN* não está apenas na crueldade da narrativa que descreve a cena do chumbo que prega o baleado na porta, está, também, na banalidade de como tudo é orquestrado, cenário que somente o espírito trágico pode pensar/sentir. Principalmente no cenário da orquestração social brasileira de 1975, que, sob este domínio, marca de maneira bem definida o lugar da miséria e da opulência. Optar por uma narrativa da

[36] O aforismo 13 de *O nascimento da tragédia* (NIETZSCHE, 2007a) é emblemático quanto à estreita relação de amizade entre Sócrates e Eurípedes, inclusive uma amizade quanto a fins teóricos, justificada pela hierarquia de saber expressa pelo Oráculo de Delphos, que ordena Sócrates como o mais sábio e Eurípedes como o segundo mais sábio.

violência que se faz signo de si mesma retira do trágico seu valor de inesperado,[37] de acaso, porém, quando esta violência de uma eminência parda[38] é descoberta, ela nos impacta e nos retira de um lugar de comodidade.

Esse modelo euridipiano limita a potencialidade criativa do trágico, conforme mencionado por Pfeiffer anteriormente, o conflito da cena, da narrativa, que pode vir de sutis recursos poéticos, perde lugar para a obviedade gritante da violência que se expressa por meio do mesmo. A banalidade e a brutalidade da violência nos escritos de Fonseca, Mutarelli e Fawcett são utilizadas como recursos estéticos que nos levam ao estranhamento hodierno. Uma sociedade em que a arte já tenha sua função determinada é uma sociedade que tende a extinguir a própria arte por meio do estrangulamento da plasticidade na qual se afirma o trágico. Seria a realização da utopia platônica da Calípolis como descrito no livro VII (527c2) de *A República* (2000), que em vez de concluir o projeto de expulsão dos poetas, cinicamente recuasse um passo, para mantê-los como uma espécie de álibi, de uma racionalidade que se permite, em sinal de benevolência, a convivência com a "arte". Seria como se o senhorio, entenda-se, a sociedade racionalizada, fosse amável com seu inquilino, o poeta, desde que esse se comportasse bem. Ironicamente esse é o retrato da sociedade contemporânea sob a lógica da sociedade do controle, em que todo ato "revolucionário" deve ocorrer sob a tutela e ordem do Estado. Greves bem comportadas, manifestações pacíficas sob a guarda da polícia.

A justiça do trágico é a força da natureza em devir, como delineiam as palavras de Heráclito: "O combate é de todas as coisas pai, de todas rei, e uns ele revelou deuses, outros, homens; de uns fez escravos, de outros livres" (fr. DK 53 *in* Pré-socráticos, 1996, p. 98). A justiça como devir não se limita aos contornos de experiências já estabelecidas, a justiça perfeita, almejada por Platão para Calípolis, perde-se em sua endógena perfeição: "O resultado é que o desafio que Sócrates deve agora enfrentar ao construir o Estado perfeitamente justo de Calípolis consiste em demonstrar a superioridade da justiça independentemente de quaisquer consequências externas (366d-369b)" (BENSON, 2011, p. 235). Para Nietzsche (2007a), Eurípedes não entendeu Ésquilo e Sófocles, por isso retirou a

[37] Neste sentido sobressai algo de trágico na filosofia heraclitiana: "Se não esperar o inesperado não se descobrirá, sendo indescobrível e inacessível. […] Pois ouro os que procuram cavam muita terra e o encontram pouco" (fr. DK 18 e 22 *in* Pré-socráticos, 1996, p. 89).

[38] Este termo é recuperado pelo escritor Aldous Huxley na obra *Eminência parda* (*Grey Eminence*, 1941) para descrever a vida do Frei José de Paris, articulador político do primeiro ministro de Luís XIII, o Cardeal de Richelieu, habilmente Frei José manipulava o poder da religião segundo seus interesses, sem ser eminentemente notado por isto. *Eminência parda* é também o termo que dá origem ao nome da coprotagonista de *Favelost*, Eminência Paula. Enquanto eminência parda, o papel de "capataz de humanistas" (espécie de assassino) que também o protagonista, Júpiter Alighieri, desempenha, coloca Paula no lugar de articuladora do jogo do *Reality Show* Favelost, operando e sendo operada a partir do interior do próprio *Reality*.

natureza humana e divina do estado de contradição, de maneira semelhante, também o fez com as leis da cidade em relação às leis da família;[39] e solucionou tais contradições, a princípio, mantendo um paradoxo, mas que, no fundo, tendia para uma solução ética que afugentava da vida o sentido trágico da violência.

A ideia de resolução dos conflitos da condição humana, inerentes à influência de Sócrates sobre as tragédias de Eurípedes, tem no cristianismo procedimento que repete um modelo. Difere que, enquanto a morte de Sócrates reforçava a racionalidade das leis da cidade, um mártir que se entregava à injustiça dos homens; a morte de Cristo reforçava a ideia de transcendência, um mártir que se entregava à justiça de deus. A compaixão pelo sofrimento do crucificado, sofrimento tomado como injusto, ressentidamente produziu uma má consciência e um ódio a este mundo. Nessa perspectiva, tanto o grego médio quanto o cristão carecem de potência de vida, pois enxergam no dever moral e no além-mundo, respectivamente, a razão de suas existências. Quanto a isso nos adverte Nietzsche sobre a filosofia kantiana, mas que também pode se aplicar à moral anacronicamente moderna do mundo antigo:

> […] que cada qual invente *sua* virtude, *seu* imperativo categórico. […] O que destrói mais rapidamente que trabalhar, pensar e sentir sem necessidade interna, sem uma profunda escolha pessoal, sem *prazer* – autômato do "dever"? (NIETZSCHE, 2016, p. 32-33)

As virtudes, como indicado acima, podem ser racionalizadas como metas distantes e indiferentes às necessidades vitais do indivíduo e de sua espécie. Incapaz de pensar com suas entranhas. Esse indivíduo encontra para si uma reflexão advinda do senso comum, pois o valor das virtudes por ele cridas já está previamente estabelecido no costume e na confiança da existência de um bom deus. No aforismo 47 de *O anticristo*, Nietzsche (2016) destaca, mais diretamente, como o sentido de *corrupção* encontra nas pegajosas teorias das aranhas sacerdotais um desserviço quanto ao enaltecimento extremo das leis divinas. Os valores transformados em tábuas escondem a sua origem de experimentação, de uma história de aprendizagem de erros e acertos que ainda continua viva. Na voz dos sacerdotes, a razão humana tem origem divina, e nesta origem buscamos perfeição, cabendo a nós não deturpar

[39] Kathrin Holzermayr Rosenfield (2001) amplia essa dicotomia entre leis da cidade e leis da família ao comentar a tragédia *Antígona* de Sófocles no "Segredo dos poetas trágicos", em *Filosofia & literatura: o trágico*. Considerando a instituição clássica do epiclerado, situação em que, "no caso de morte dos representantes masculinos de uma linhagem, a filha (melhor: o filho desta filha [Antígona]) perpetue este lar" (ROSENFIELD, 2001, p. 156). Rosenfield aponta para a possibilidade de que esta instituição torne ainda mais trágica o descompasso entre Creonte e Antígona.

uma tradição que sempre foi seguida desde tempos remotos, ainda mais quando bancamos sermos nós o povo escolhido: deus é brasileiro.

A realidade dionisíaca é sensível demais, é contraditória demais para existir em um mundo obstinado por consciência e ordenação. Para Nietzsche, a sabedoria dionisíaca, oriunda do mito de Édipo, ainda guarda muito do dionisíaco pré-helênico, da experiência de desintegração da subjetividade. Experiência de esconjuração, que

> o mito parece querer murmurar-nos ao ouvido que a sabedoria, e precisamente a sabedoria dionisíaca, é um horror antinatural, que aquele que por seu saber precipita a natureza no abismo da destruição há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza. (NIETZSCHE, 2007a, p. 62)

Nesse momento o espírito dionisíaco denuncia o perigo de um pessimismo passivo. "Antinatural" é o desejo de rompimento da interdição aos limites que a natureza nos impõe, que quer colocar o humano na condição de bem-aventurança, é o que nos adverte a sabedoria do deus Sileno quando é perguntado por Midas sobre qual dentre as coisas era a melhor e a preferível para o homem:

> Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer. (NIETZSCHE, 2007a, p. 33)

Segundo a perspectiva genealógica nietzschiana, um povo altivo, dotado de serenojovialidade afirmaria seu pessimismo de maneira criativa e plástica; outro povo, escravizado e ressentido, fundamentaria sua vida por meio de tábuas da salvação. Entretanto, "antinatural", nesse segundo contexto, passa a ser a forma como a vida se conserva, justificada por meio de leis arquitetadas para negar a realidade empírica, negar o corpo. Por isso Nietzsche entende como *antinatural* toda história de castigo que acompanha a negação do corpóreo e do mundo terreno no cristianismo. Nesse sentido, afirma Nietzsche: "Tendo eliminado do mundo, com a recompensa e a punição, a causalidade natural, necessita-se de uma causalidade *antinatural*: toda a restante antinaturalidade segue-se então" (NIETZSCHE, 2016, p. 30). Desse ascetismo cristão decorre um apego doentio da experiência do dever pelo sentimento da culpa. Assim como o sofrimento dionisíaco em Sófocles é apagado pela

tragédia racionalizada à maneira socrática em Eurípedes, a fé no além-mundo dos cristãos também ignora o que, para Nietzsche, nos ensina o mito de Pandora:

> Os que sofrem tem que ser mantidos por uma esperança que não pode ser contrariada por nenhuma realidade – que não é *terminada* com sua realização: uma esperança de além. (Justamente por essa capacidade de manter os infelizes à espera é que os gregos consideravam a esperança o mal entre os males, o mal realmente *insidioso*: ele permaneceu na caixa dos males.) (NIETZSCHE, 2016, p. 27)

O trágico não é cristão. A esperança que nutre o trágico não nos traz recompensas prometidas, ela nos atordoa, mas nos faz olhar para frente e para a terra a cada momento, em devir, como entende Deleuze, nos reterritorializamos:

> Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta "o que você devém?" é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10)

A experiência de se viver em devir não diz respeito à covarde uniformidade do instinto de rebanho, negador de toda a diferença, denunciado por Nietzsche, ao contrário, arrisca-se no novo porque não teme os processos de transformação. Essa forma afirmativa de se viver é prenhe de mais vontade de viver, é Dionísio na aparência de Zagreus,[40] é a possibilidade para que procuremos pelo "gênio do coração", que, ao mesmo tempo que nos despedaça por nos colocar em contato com a incomensurabilidade da vida, nos impele, quando não contaminada pelo ressentimento, a uma feliz esperança, cuja expectativa está vinculada ao devir. Radiante, Nietzsche declara o espírito dionisíaco que o habitou, e que habita quem não teme a companhia de estranhos, o responsável por essa feliz e trágica esperança:

> […] o gênio do coração a cujo contato qualquer um se sente mais rico, não surpreso e beneficiado, não feliz e opresso por ter obtido algo que não seu,

[40] "Na verdade, porém, aquele herói é o Dionísio sofredor, dos Mistérios, aquele deus que experimenta em si os padecimentos da individuação, a cujo respeito mitos maravilhosos contam que ele, sendo criança, foi despedaçado pelos Titãs e que agora, nesse estado, é adorado como Zagreus: com isso se indica que tal despedaçamento, o verdadeiro sofrimento dionisíaco, é como uma transformação em ar, água, terra e fogo, que devemos considerar, portanto, o estado da individuação, enquanto fonte e causa primordial de todo sofrer, como algo em si rejeitável" (NIETZSCHE, 1992, p. 69-70).

> mas mais rico de si mesmo, ou sentir-se renovado, desabrochado, vergado e, acariciado pelo sopro do zéfiro, mais terno, mais frágil, mais confuso, mas pleno de esperança inominável, de nova vontade, novas energias, novos desdéns, novos valores do passado. (NIETZSCHE, 2001, p. 233)

Negar a felicidade alheia pode ser um exercício filosófico abusivo, mas a felicidade que sustenta a fé cristã é artificialmente construída e acalentada por imperativos metafísicos. Essa estrutura psíquica reflete a crise de uma sabedoria instintiva, que dispensa a história do corpo, e confia na consciência que eleva o belo e o bom à categoria de virtudes absolutas. O cristianismo e o socratismo estético comungam de um saber não místico, o primeiro por substituir a realidade empírica da natureza pela verdade revelada, o segundo por logicizar a natureza na forma de um verdadeiro saber. O socratismo estético como novo parâmetro de constituição do indivíduo grego entende a virtude como um saber, sendo que "só se peca por ignorância, e o virtuoso é o mais feliz" (NIETZSCHE, 2007a, p. 87). O saber torna-se nesse contexto um valor em si e destrói, por meio de uma dialética socrática otimista, o que reside de musicalidade na tragédia. O fio condutor do pensamento causal de Sócrates não apenas conduz, mas também corrige. Nesse sentido, tanto com Sócrates quanto mais tarde com Platão, o mito é usado pela ciência para fundamentar a existência, assim "atribui [-se] ao saber e ao conhecimento a força de uma medicina universal e percebe no erro o valor em si mesmo" (NIETZSCHE, 2007a, p. 92). A história do autoconhecimento neste momento passa então a seguir a via única que procura recompensar a virtude e punir o vício. Enquanto erro da humanidade, a condenação de Cristo ressalta a injustiça que foi cometida. Nietzsche, no aforismo 41 de *O anticristo*, entende que:

> Deus deu o seu filho como um *sacrifício* para o perdão dos pecados. De uma só vez acabou o Evangelho! O *sacrifício expiatório*, e em sua forma mais bárbara e repugnante: o sacrifício do *inocente* pelos pecados dos culpados! (NIETZSCHE, 2016, p. 47)

A aceitação do sacrifício do filho de deus não era voluntária; logo, a imposição da aceitação da culpa também não. Como imagens que representam uma doutrina, a morte de Sócrates e a de Cristo fixam um ponto em que toda constituição de realidade deve convergir, pois o sacrifício de ambos marca a verdade. Do campo da moral, essas imagens-verdades se desdobram em verdades do conhecimento, verdades estéticas. Uma vida de *a prioris*. Nietzsche opõe-se a essas imagens citadas acima com sua filosofia trágica, que em seus primeiros escritos acontecia por meio da complementariedade existente entre o espírito

dionisíaco e o espírito apolíneo. É que o vínculo geracional de realidade entre essas duas forças se dá em planos, não como origem ou fundamento. As marcas da verdade como um bem imutável, estático, que limita a potencialidade de compreensão estética do mundo pelo homem, reduzem seu corpo à alma e o fazem chamar de Bem maior aquilo que suga sua vitalidade.

2.1 Alegria: a afirmação dionisíaca da vida

O vácuo que sucede a morte de deus nunca foi outra coisa senão o próprio deus, a prática iconólatra renova a troca incessante dos objetos que o representam negativamente. É exatamente por não estar lá que a força de deus é depositada em imagens. O consumo divinizado das imagens tornou-se a liturgia do consumo na contemporaneidade. O prazer servil do indivíduo arregimentado para as massas expandiu-se sob outras maneiras de submissão para outros seres, ideologias, instituições e personagens que aceitem a posição de transcendência, de caminho para a superação do humano no além, finalidade suprema do ideal ascético. Estágio niilista daqueles que precisam crer, do homem que "preferirá ainda querer o nada, a nada querer" (NIETZSCHE, 1998, p. 149) como recurso para não sofrer com a desagregação do ser. Dor experimentada por Dionísio-Zagreu, que assume a multiplicidade do ser, mas imediatamente se individualiza como Apolo. Na tentativa de autocrítica de *O nascimento da tragédia* prefácio publicado na reedição deste livro em 1872, Nietzsche já entende ser Dionísio a afirmação do Ser, mesmo que ainda num primeiro momento se expresse como dor. Por isso, no §7, ele assevera que a geração vindoura livre-se do consolo metafísico à moda de um romantismo cristão para que "como ridentes mandeis um dia ao diabo toda a 'consoladoria metafísica' – e a metafísica em primeiro lugar!" (NIETZSCHE, 2007a, p. 21-22). Eis uma atitude não pessimista.

Para Deleuze, o Dionísio-Apolo como expresso no *Nascimento da tragédia* afirma o ser, mas ainda carece de uma segunda afirmação que festeje eternamente seu retorno, que deseje incondicionalmente seu destino:

> Ora, é esse momento fundamental ("meia-noite") que anuncia uma dupla transmutação, como se o niilismo acabado desse lugar ao seu contrário: as forças reativas, ao serem elas mesmas negadas, tornam-se ativas; a negação se transforma, converte-se no trovão de uma afirmação pura, o modo polêmico e lúdico de uma vontade que afirma e se põe a serviço de um excedente da vida. O niilismo "vencido por si mesmo". (DELEUZE, 1997, p. 117)

O mito de Ariadne conta-nos que ela adormece e perde seu prometido, o amado e fujão Teseu. Aquele ao qual ela deu armas e emprestou astúcia para matar o Minotauro a troco de com ele se casar. Sofreu, recusou a primeira investida de Dionísio, mas com este entra em núpcias. Em seu lamento,[41] Ariadne pergunta pelo seu devir, qual força a faz sofrer assim, e aos poucos Dionísio vai se manifestando pela multiplicidade da natureza. Após Ariadne perguntar a este deus que a quer sofrendo, se ele a quer mesmo, a quer inteira, de um relâmpago surge Dionísio que canta:

> Sê prudente, Ariadne!…
> Tens pequenas orelhas, tens minhas orelhas:
> Põe aí uma palavra sensata!
> Não é preciso primeiro odiarmo-nos se devemos nos amar?…
> Sou teu labirinto…
> (Nietzsche *apud* DELEUZE, 1997, p. 114)

Se a princípio Ariadne cedeu a linha que conduziu Teseu pelo labirinto, que levou à morte do Minotauro, à morte da diferença e do devir animal, agora Ariadne é convidada por Dionísio a se fazer labirinto e, por meio da musicalidade do mundo que adentra sua labiríntica orelha, dizer sim à vida. Quando Dionísio se faz presente, o canto de Ariadna se faz ditirambo e todo o ser, que é dor, é afirmado, a "afirmação pura" de um "excedente de vida" que vence o ressentimento: "A canção de Ariadne adquire então todo o seu sentido: transmutação de Ariadne diante da aproximação de Dioniso, sendo Ariadne a Ânima que agora corresponde ao Espírito que diz sim" (DELEUZE, 1997, p. 118).

Uma vez que Dionísio se sobrepõe a Apolo na afirmação do ser, outro sim é necessário para afirmação da vida. "Dioniso é a afirmação do Ser, mas Ariadne é a afirmação da afirmação, a segunda afirmação ou o devir-ativo" (DELEUZE, 1997, p. 118). Deste "devir-ativo" advém a expressão máxima do trágico como alegria, que Deleuze chamou de "segundo sim", em *Nietzsche e a filosofia* (1976); ao conceber Dionísio e Ariadne como par, a Ariadne como ânima nos retira da imobilidade e nos deixa receptivos à diferença e à criação:

> O que define o trágico é a alegria do múltiplo, a alegria plural. Esta alegria não é o resultado de uma sublimação, de uma purgação, de uma compensação, de uma resignação, de uma reconciliação: em todas as teorias do trágico Nietzsche pode denunciar um desconhecimento essencial, o da tragédia como fenômeno estético. […] Mas isto quer dizer que a tragédia é imediatamente alegre, que ela só suscita o medo e a piedade do espectador

[41] Este lamento como Ditirambo em *Ditirambos Dionisíacos* (NIETZSCHE, 2016, p. 119) está disponível na íntegra como apêndice deste trabalho.

> obtuso, ouvinte patológico e moralizante, que conta com ela para assegurar o bom funcionamento de suas sublimações morais ou de suas purgações médicas. (DELEUZE, 1976, p. 11)

A experiência trágica dos gregos elevou-se com e para além dos rituais bárbaros religiosos. Não estremeceu diante da falta de sentido da vida aceitando o destino como inevitável, mas também o reafirmou como vontade criativa, força de vida. Um primeiro momento, talvez, paralisante que aceita uma força que vem de fora, mas que, ao mesmo tempo, como nos diz Deleuze, se desdobra numa força que parte do interior:

> Os Gregos são o primeiro redobramento. O que pertence ao Fora é a força, porque ela é essencialmente relação com outras forças: é nela mesma inseparável do poder de afectar outras forças (espontaneidade), e de ser afectada por outras (receptividade). Mas, o que deriva então é uma relação da força consigo mesma, um poder de se afectar a si mesma, um afecto de si para si. (DELEUZE, 2005, p. 108)

Embora não sejam o mesmo, trágico e tragicidade, também não se distinguem totalmente, não se apartam. O espírito trágico propõe afirmar a vida em toda a sua extensão, uma disposição para sentir/pensar a tragicidade do mundo, seu devir que afirma a diferença na imanência do mundo sem precisar de uma transcendência que se pretende maior que a própria vida.

A cultura bárbara manifestada nos rituais de imanência encontrou nos gregos trágicos a força para converter-se em afirmação da vida. Poeticamente a vida se justificava. A perda de potência de criação poética nos imobiliza perante a vida. Sobressai o terror sob sua pior face, o inefável. As imobilidades perante o terror, a fundamentalista, cheia de sentido religioso, mercantil ou estatal, e o vácuo de vontade dos sintomas da depressão, fazem-nos temer que o pior dos niilismos encontra-se neste último caso. Esses dois caminhos, o da saturação e o do vazio de sentido, são caminhos diferentes, mesmo que apenas aparentemente diferentes.

Cada uma das ficções aqui avaliadas lida com o tema da violência a sua maneira, inclusive a violência da estagnação da narrativa. Estagnação vivida como desafio aos limites da narrativa perante a fatalidade do destino, à fragilidade do ego e ao excesso do mesmo.

3 A ESCRITURA MÉDIUM: DO PERSONAGEM CONCEITUAL AO TIPO COMUM

> *Gente como nós ou vira santo ou maluco,*
> *ou revolucionário ou bandido.*
> *Como não havia verdade no êxtase nem no poder,*
> *fiquei entre escritor e bandido.* (FONSECA, 2010)

Uma vez incorporado o trágico como visão de mundo, o trágico pensado como narrativa terrificante, cabe-nos agora experimentar como nosso *corpus* tripartite ajuda a compor os agenciamentos desta relação. *FAN*, *OCR* e *Favelost* são territórios escriturais perpassados por cortes teóricos para nos levar a pensar a contemporaneidade livre de interposições epistemológicas que separam o pensamento filosófico do não filosófico.

O pensamento trágico transita entre esses dois âmbitos do pensamento. Às vezes o pensamento trágico se aproxima do "personagem conceitual" quando o pensador faz dele mesmo um outro em seus personagens, que são eles, também, outros deles mesmos, seres diferentes de suas referências mais habituais, como nos diz Deleuze:

> E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente do que são historicamente, mitologicamente ou comumente (o Sócrates de Platão, o Dioniso de Nietzsche, o Idiota de Cusa). O personagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia, que vale para o filósofo, de tal modo que Cusa ou mesmo Descartes deveriam assinar "o Idiota", como Nietzsche assinou "o Anticristo" ou "Dioniso crucificado". Os atos de fala na vida comum remetem a tipos psicossociais, que testemunham de fato uma terceira pessoa subjacente: eu decreto a mobilização enquanto presidente da república, eu te falo enquanto pai… (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 78-79)

O pensamento trágico aproxima-se da figura estética pela sensação criando "perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires" (DELEUZE; GUATTARI 2010, p. 209) que preenchem, fecundam e dão corpo às narrativas terrificantes. As figuras estéticas que habitam o pensamento trágico criam um tipo contemporâneo em devir que não se acomoda com o porto seguro da identidade, da semelhança, do mesmo e da verdade, ficções da dicotomia que separa realidade e aparência.

A criação de *tipos* na filosofia nietzschiana, segundo o filósofo Wilson Antônio Frezzatti Júnior (2014), em seu livro *Nietzsche contra Darwin*, diz respeito não só às características fisiológicas e psicológicas de um indivíduo ou de um grupo, mas também à interiorização dos impulsos, dos hábitos, que a espécie humana, na formação de seu espírito, legou às gerações futuras por meio da história e da cultura. Nesse sentido, o termo *tipo* dá

origem a uma gama de conceitos da filosofia nietzschiana que transitam entre os âmbitos fisiopsicológicos e morais, como, por exemplo: o tipo comum, o melhoramento do tipo, o tipo inferior e o superior de homem.

O anonimato dos tipos comuns das camadas socioeconômicas mais populares de *FAN*, muitas vezes designados pelos nomes de suas profissões,[42] faz com que eles se misturem à paisagem como acontece com os seguintes personagens narradores de *FAN*: assaltante do conto "Feliz ano novo"; amante e jogador de futebol do conto "Abril, no Rio, em 1970"; e o ex-presidiário do conto "Botando pra quebrar". Mas, ao mesmo tempo em que esses tipos comuns, opacos, são nomeados em suas generalidades pelo escritor, um facho de refletor evidencia suas singularidades, quando os faz tomar corpo na escritura, isto é, na medida em que a escritura transcorre as distinções aparecem. Fonseca não faz da moral uma mediadora para falar da vida dos menos afortunados, o sofrimento, a dor sentida por seus personagens não nos chega ressentidamente por meio da injustiça que se abate sobre o humilde, sentimento de piedade cristãmente compartilhado. Essa perspectiva piedosa de vida, tragicamente pensada, é fraca e sem potência, mas a consciência do engano de se tomar a vida sob o prisma da compaixão, ao menos, como nos diz Nietzsche (2005), em *Humano demasiado humano*, levaria a um erro acerca da vida necessário à própria vida:

> 33. *O erro acerca da vida é necessário à vida*. – Toda crença no valor e na dignidade da vida se baseia num pensar inexato; é possível somente porque a empatia com a vida e o sofrimento universais da humanidade é pouco desenvolvida no indivíduo. Mesmo os homens raros, cujo pensamento vai além de si mesmos, não lançam os olhos a essa vida universal, mas somente a partes limitadas dela. Quem sabe ter em mira sobretudo as exceções, quero dizer, os talentos superiores e as almas puras, quem toma o seu surgimento como objetivo de toda a evolução do mundo e se alegra com o seu agir, pode acreditar no valor da vida, porque *não enxerga* os outros homens: portanto, pensa inexatamente. Do mesmo modo quem considera todos os homens, mas neles admite apenas *um* gênero de impulsos, os menos egoístas, desculpando os homens no que toca aos outros impulsos: pode também esperar alguma coisa da humanidade como um todo, e assim acreditar no valor da vida: portanto, também nesse caso por inexatidão do pensar. (NIETZSCHE, 2005, p. 39, grifos do autor)

[42] O conto "Entrevista", por sua vez, designa pelo gênero seus personagens, o homem contratante dos serviços de prostituição, como "Homem", e a prostituta contratada, como "Mulher". Essa generalidade faz contrastar o bom humor com que a Mulher responde às perguntas feitas pelo Homem sobre sua história sofrida de vida, bom humor justificado na resposta afirmativa sobre sua alegria libertadora de viver como prostituta, em relação à expectativa mais habitual de se considerar a profissão de prostituta constituída de histórias de dor, tristeza, safadeza e perversidade.

Alguns tipos de *FAN* são apegados aos "impulsos[43] menos egoístas" como forma de encontrarem valor para a vida em seu cotidiano. O protagonista do conto "O outro" literalmente sucumbe a estes impulsos carregando-os como fardos do dever moral. O executivo, narrador do conto, reprodutor de um trabalho sistemático e insatisfatório, vê-se, em determinado momento de sua rotina, movido pelo exercício da doação piedosa. De maneira samaritana, logo, constrangido pela culpa, ele passa a dar displicentemente esmolas ao pedinte que insistentemente cruza o caminho de seu escritório. Na ânsia de se livrar do personagem Pedinte (o Outro), o Executivo satisfez seus "impulsos menos egoístas" por meio da compaixão, uma resposta automatizada que o ajudava a ignorar o Outro em sua singularidade, mas que, certamente, o fazia esperar "alguma coisa da humanidade como um todo". É o narrador personagem Executivo quem nomina o Outro como Pedinte, o que não implica necessariamente que o pedinte, em seu primeiro contato com o Executivo, fosse pedir dinheiro:

> Um dia comecei a sentir uma forte taquicardia. Aliás, nesse mesmo dia, ao chegar pela manhã ao escritório surgiu ao meu lado, na calçada, um sujeito que me acompanhou até a porta dizendo "doutor, doutor, será que o senhor podia me ajudar?". Dei uns trocados a ele e entrei. (FONSECA, 2010a, p. 75)

Não enxergando o outro, ou enxergando-o apenas de maneira esteriotipada, o personagem Executivo não conseguia, nem de longe, pensar a vida para além das partes que lhe convinham. Sua compaixão era artificial e centrada na preservação da integralidade de seu Eu, ele não "sofria com" ou "em vista de". Em nome desta pretensa integralidade que absolutiza o valor da compaixão já absorvido pelo bom capitalista, o Executivo se via cada vez mais na contramão das escolhas que nos trazem potência: "não tendemos para uma coisa porque a julgamos boa; mas, ao contrário, julgamos que uma coisa é boa porque tendemos para ela" (Espinoza *apud* DELEUZE, 2002, p. 26-27). Sem a sabedoria para escutar o seu corpo sobrecarregado e extenuado por tanto trabalhar, e sem a coragem de arriscar-se deixando que o Outro lhe afetasse, cabia ao Executivo obedecer ao ideal humanista da autossuficiência (ciência) aliada à compaixão (moral), ideal pouco nobre, ou como entendido por Deleuze, alheio à intimidade de seu desejo:

---

[43] Paulo Cesar de Sousa destaca em nota de tradução de *Humano demasiado humano* (NIETZSCHE, 2005, p. 284) que neste caso específico o termo impulso é tradução de *trieb*. A diferença entre *Kultur*, *trieb* e *instintik* é discutida por Betty Bernardo Fuks (2011), no artigo "Comentário sobre a tradução de Paulo César Souza das obras completas de Sigmund Freud".

> O objeto que convém a minha natureza determina-me a formar uma totalidade superior que nos inclui, a ele e a mim. Aquilo que não me convém compromete a minha coesão e tende a dividir-me em subconjuntos que, em última instância, entram em relações inconciliáveis com minha relação constitutiva (morte). A consciência é como a passagem, ou melhor, como o sentimento de passagem dessas totalidades menos poderosas às mais poderosas e inversamente. A consciência é puramente transitiva. Mas ela não é uma propriedade do Todo, nem de nenhum todo em particular; ela apenas tem um valor informativo, e de uma informação ainda necessariamente confusa e mutilada. (DELEUZE, 2002, p. 27)

Se o Executivo se deixasse afetar pelo Outro alcançaria uma "totalidade superior", porque aberta e "transitiva", mas não condizente com a consciência do indivíduo pleno de si que se vê na obrigação de combater a miséria por meio da esmola, sem um entendimento trágico do que seria a miséria: "Ora, basta não compreender para moralizar. É claro que uma lei, desde o momento em que não a compreendemos, nos aparece sob a espécie moral de um 'Deve-se'" (DELEUZE, 2002, p. 29).

Ao tomarmos a miséria como um "erro acerca da vida", porém, como um erro inerente à própria vida, um horizonte mais amplo de entendimento sobre a vida se expande abrangendo a figura do Outro como diferença, não como expectativa da realização de uma demandada representação da miséria, aquela trazida pelo Mal. Não são raros os momentos da história em que grupos de indivíduos de Bem ao combaterem a miséria se deterioram no combate aos miseráveis. Quanto mais o Executivo se achava na obrigação de ser um tipo, cidadão de Bem, mais se fechava no seu grupo de indivíduos isonômicos e isolados, trocando bom por Bem e, em virtude disso, sob a ótica de Deleuze, confundindo mau com bom:

> E, em consequência, bom e mau têm um segundo sentido, subjetivo e modal, qualificando dois tipos, dois modos de existência do homem: será dito *bom* (ou livre, ou razoável, ou forte) aquele que se esforça, tanto quanto pode, por organizar os encontros, por se unir ao que convém à sua natureza, por compor a sua relação com relações combináveis e, por esse meio, aumentar sua potência. Pois a bondade tem a ver com o dinamismo, a potência e a composição de potências. Dir-se-á mau, ou escravo, ou fraco, ou insensato, aquele que vive ao acaso dos encontros, que se contenta em sofrer as consequências, pronto a gemer e a acusar toda vez que o efeito sofrido se mostra contrário e lhe revela sua própria impotência. (DELEUZE, 2002, p. 29)

No período em que o Executivo se retira do trabalho por motivo de saúde, ainda que relutantemente, ele começa a se aproximar daquilo que Deleuze, na citação acima, entende

como sendo “bom”, ao perceber uma sensação de bem-estar que associa à mudança da “dinâmica” de sua vida:

> […] aos poucos fui me acostumando. Meu apetite aumentou. Passei a dormir melhor e a fumar menos. Via televisão, lia, dormia depois do almoço e andava o dobro do que andava antes, sentindo-me ótimo. Eu estava me tornando um homem tranquilo e pensando seriamente em mudar de vida, parar de trabalhar tanto. (FONSECA, 2010a, p. 79)

Porém, mudar de hábito não significa desapegar dos hábitos, sem a mudança da maneira de pensar, assim que surge a oportunidade, como o reencontro repentino com o Pedinte, todos os “maus” hábitos oriundos dos valores arraigados vêm à tona. Afeito à mediocridade de sua vida, o Executivo reagiu violenta e ressentidamente como um “bom” tipo comum da classe média muitas vezes o desejaria fazer. Ante o reencontro com a diferença, com radicalidade higienizante atirou no Outro. Só depois de executado, a face do Pedinte se torna mais visível para o Executivo. O grande monstro que o Executivo acreditava que o espreitava, como ultimamente espreitava sua dor no coração, na verdade era um menino mirrado com espinhas na face.

Pensar o outro respeitando a sua diferença não deixa de ser uma espécie de ficção. Na continuação do aforismo 33 do *Humano demasiado humano*, citado mais acima, Nietzsche (2005) recorre à imaginação como meio de sairmos de nós mesmos em direção ao outro:

> A grande maioria dos homens suporta a vida sem muito resmungar, e *acredita* então no valor da existência, mas precisamente porque cada um quer e afirma somente a si mesmo, e não sai de si mesmo […]. A grande falta de imaginação de que sofre faz com que não possa colocar-se na pele de outros seres, e em virtude disso participa o menos possível de seus destinos e dissabores. (NIETZSCHE, 2005, p. 39)

Segundo Nietzsche, padecemos de falta de imaginação quando o Outro nos é inacessível, não o sentimos e não o pensamos em seu devir. Os personagens de *FAN*, “narradores atiradores em primeira pessoa”, constituem, de acordo com Adélcio de Sousa Cruz (2012), uma maneira radical de nos colocarmos na pele destes personagens:

> É Rubem Fonseca quem inaugura no campo literário o que denomino de *first person shooter narrator* [narrador/atirador em primeira pessoa], pois todo o peso do discurso preconceituoso é deixado sobre os ombros e a partir da fala da personagem que narra o conto. Desse modo, tal descrição busca uma identificação por parte do leitor com esse discurso, acessando a parte mais

> recôndita em que fica guardado tanto o desprezo pelo Outro quanto o desejo, mesmo inconsciente, de aniquilá-lo. (CRUZ, 2012, p. 33)

A radicalidade em questão é penosa, vazia, sombria, quanto à maneira como o Outro se faz presente: pelo desejo de seu aniquilamento. Pensar o outro é um exercício criativo que propõe uma transição entre a aparição pública do personagem, que é sempre parcial, e o grau de sua diferença específica. Essa parcialidade faz com que ficcionemos o Outro num devir. Segregados de nexos causais históricos, sociológicos, psicológicos que compõem o acontecimento da cena de violência, resta-nos o recurso de nos encarnarmos no "narrador/atirador em primeira pessoa", de sorte a reconhecer o Outro também pelo nosso próprio olhar, porque pelo olhar do narrador atirador o Outro não passa de um alvo.

É também por meio da ficção que o escritor filósofo pode apoiar-se na aparência, mas ao mesmo tempo superá-la enquanto personagem de si mesmo. Relendo *O nascimento da tragédia* tendo como já superada a dicotomia metafísica herdada da filosofia schopenhauriana, realidade e aparência, o pensamento trágico filosófico de Nietzsche (2007a) torna-se capaz de falar por vozes que se erguem acima de sua condição individual. Ou seja, é por meio de seus personagens conceituais que Nietzsche consegue manter-se múltiplo. Enquanto artista, torna-se uma potência criadora, conforme cita o próprio:

> Mas na medida em que o sujeito é artista, está já redimido de sua vontade individual e se converteu, por assim dizer, em um *médium* através do qual o único sujeito verdadeiramente existente festeja sua redenção na aparência: […] mas devemos, por nós mesmos, aceitar que nós já somos, para o verdadeiro criador desse mundo, imagens e projeções artísticas, e que a nossa suprema dignidade temo-la no nosso significado de obras de arte – pois só como fenômeno estético podem a existência e o mundo justificar-se eternamente. (NIETZSCHE, 2007a, p. 44)

O sujeito artista, um redimido de sua vontade individual, portanto, uma singularidade, é livre para criar afirmativamente, pois, refeito na aparência, supera a condição de espectador da razão pura, da forma apriorística da razão que funda a si mesma e ao próprio sujeito na objetividade do conhecimento. Ao fazer de sua força criativa meio de existência, o filósofo, pensa esteticamente e age como um "*médium*",[44] sabendo e sentindo que sua existência é perspectiva da manifestação da vida em seu estado bruto. Mas também, na medida em que o artista se torna singular e se mistura às tintas de seu texto, a condição de produtor da

[44] Médium são os personagens conceituais que o autor cria. Nem de longe, *médium* relaciona-se com uma espécie de mediação, considerando a imanência que se encontra na filosofia desse autor.

representação ideal do imaginário perde lugar para a criação de cenas, paisagens e sentimentos que compõem uma multiplicidade pela qual falam o filósofo e escritor.

3.1 Uma pornografia terrorista no intestino grosso

Um tipo contemporâneo, a própria expressão da violência, toma corpo nas figuras estéticas, nas paisagens que as compõem quando os escritores fazem de seus personagens conceituais companheiros de conversa, criações que trazem a presença do outro para que os escritores (das narrativas terrificantes) se tornem estranhos a eles mesmos, como acontece no último conto de *FAN*, "Intestino grosso". A entrevista que o Escritor, personagem de Fonseca, concede ao personagem Repórter, traz, dentro do próprio conto, a referência do livro "fictício", "Intestino grosso", de autoria do personagem Escritor. Ou seja, Fonseca como um médium se fez múltiplo nos personagens do Escritor, do Entrevistador e do Editor como estratégia para ocupar o lado de dentro do conto ao mesmo tempo que ocupava o lado de fora do livro, do lado de dentro e de fora dos Intestinos grossos. A completar o caos escritural acima, a arte é o fora.

O conto, que começa com um acerto de pagamento nada ortodoxo pela entrevista, explora primeiro o gosto do Escritor pela tragédia e pela morte até chegar à questão colocada pelo Repórter que deu novo rumo à inquirição: "Já ouvi acusarem você de escritor pornográfico. Você é?" (FONSECA, 2010a, p. 147). A pergunta é a abertura para o encontro de Fonseca com seu *médium* personagem Escritor, momento para sabermos do que trata cada texto, conto e livro, que, de certa maneira, é um mesmo intestino grosso.

Por vezes, só pensamos de maneira mais objetiva sobre o intestino grosso quando este se apresenta como um incômodo. Ao responder à pergunta expressa no parágrafo anterior, o personagem Escritor mostra ao personagem Entrevistador a pornografia como algo mais incômodo que a descrição minuciosa de cenas de sexo. O personagem Escritor, ao fazer referência à história original de Joãozinho e Maria, que é uma história de fome, violência e morte, evidencia seu entendimento sobre pornografia:

> É uma história indecente [Joãozinho e Maria], desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sórdida. No entanto está impressa em todas ou quase todas as principais línguas do universo e é tradicionalmente transmitida de pais para filhos como uma história edificante. Essas crianças, ladras, assassinas, com seus pais criminosos, não deviam poder entrar dentro da casa da gente, nem mesmo escondidas dentro de um livro. Essa é uma

> verdadeira história de sacanagem, no significado popular de sujeira que a palavra tem. E, por isso, pornográfica. (FONSECA, 2010a, p. 149-150)

O personagem Escritor vê mais sentido em qualificar moralmente o assassínio e a miséria como obscenidades que recorrer às imagens mais comuns sobre a pornografia para tal qualificação. Com este procedimento, o personagem Escritor procura resguardar a função desarticuladora da pornografia, em vez de encerrá-la no polo maligno de uma dialética moral, um artifício expiatório de repulsa e desejo de pornografia. O que se afirma no conto com a citação da história de Joãozinho e Maria é a miséria como indecência, como pornografia. A miséria material, pela qual passava o vilarejo da história de Joãozinho e Maria, e a miséria espiritual, pela qual passavam seus personagens assassinos, antropofágicos e filicidas, é que são pornográficas. Falando sobre a vida em toda sua totalidade, em toda sua crueza, o personagem Escritor do conto "Intestino grosso" não precisa negar a existência da pornografia para, a partir de sua negação, fundar seus valores. Seu horror era impelido pela degradação humana, pela perversão que é negligenciar a miséria e só dar conta dos desejos por meio da culpa.

A ideia de um racionalismo infalível, mas que é incapaz de se pensar para além da imagem autocontemplativa de suas glórias, como a risível supremacia da espécie humana, não resiste ao chamado que o intestino, no sentido fonsequiano, faz à nossa animalidade. O intestino obriga-nos a nos pensarmos como natureza, junto a processos orgânicos cuja realidade nos é vedada, mas que participam da construção do pensamento, como nos diz Nietzsche:

> O que sabe o homem de fato sobre de si mesmo! Seria ele sequer capaz em algum momento, de perceber-se inteiramente, como se estivesse numa iluminada cabina de vidro? Não se lhe emudece a natureza acerca de todas as outras coisas, até mesmo acerca de seu corpo, para bani-lo e trancafiá-lo numa consciência orgulhosa e enganadora, ao largo dos movimentos intestinais, do veloz fluxo das correntes sanguíneas e das complexas vibrações das fibras. (NIETZSCHE, 2007b, p. 28)

O intestino nos traz, em *FAN*, o tipo contemporâneo despido de seu "orgulho" autocontemplativo. Em contraposição à "consciência enganadora", que é citada acima, a consciência da condição fisiopsicológica desse tipo é que fará do personagem Escritor de "Intestino grosso" um personagem conceitual. O personagem Escritor traz à tona a figura estética do intestino para que Fonseca conceitualize a pornografia.

As experiências extremas de vida, fome, miséria, pobreza e assassínio, transportadas da história de Joãozinho e Maria para o conto "Intestino grosso", colocam num mesmo patamar pornográfico essas experiências e a indecorosa pronúncia de palavrões. Isso aproxima o pensamento trágico à dissolução da subjetividade, desorganizando nossas referências morais da censura, abrindo-nos campos a serem explorados. Nesse sentido, estamos nos referindo à pornografia como figura aterrorizante que desestabiliza e interrompe toda a lógica de sentido à qual estamos habituados, inclusive a linguística, como nos mostra a citação de Fonseca a seguir, com extrema ironia:

> É claro. A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer – foder. *Eles dormiam com, faziam o amor* (às vezes em francês), *praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula*, faziam tudo, só não *fodiam*. Eu tive um professor de direito tão eufêmico que, quando queria descrever um caso de sedução – que, como você sabe, se caracteriza legalmente pela cópula – falava latim: *introductio penis intra vas*. Os filólogos e linguistas também são pessoas presas ao tabu. Gostaria que algum filólogo, um dia, escrevesse um livro intitulado: *Foder*. Essas restrições ao chamado nome feio são atribuídas por alguns antropólogos ao tabu ancestral contra o incesto. Os filósofos dizem que o que perturba e alarma o homem não são as coisas em si, mas suas opiniões e fantasias a respeito delas, pois o homem vive num universo simbólico, e linguagem, mito, arte, religião são partes desse universo, são as variadas linhas que tecem a rede entrançada da experiência humana. (FONSECA, 2010a, p. 150, grifos do autor)

Nesse sentido, "foder" com a "moral" e a "linguística" não representaria necessariamente a consumação de um estupro, "*introductio penis intra vas*". "Foder"[45] corta um fluxo de preciosismo filólogo-moral que leva ao mesmo: "dormiam com, faziam o amor (às vezes em francês), praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula". "Foder" permite a diferença na relação sexual, a introdução do elemento de

[45] No dicionário *Houaiss Conciso*, o termo foder nos dá a ideia de cópula, mas também indica a ação de causar mal ou dar-se mal. Nem por isso, algum efeito maligno de foder é tema de discussão nos contos de *FAN*. Quando seus personagens sofrem e provocam violência, como ocorre ao protagonista ex-presidiário e leão de chácara, do conto "Botando pra quebrar", simplesmente ocorre paralelamente uma perspectiva passiva de um pobre fodido e marginalizado pela sociedade, com a perspectiva ativa de alguém que encontra no quebra-quebra meio de se expressar. Este paralelo tem na violência contra o corpo seu elemento unificador, pois o protagonista ex-presidiário, com dificuldades para contribuir financeiramente na casa de sua companheira, encontra na pancadaria resposta para as humilhações sofridas, assumindo inclusive, para ele mesmo, a identidade rude de quem se encontra na difícil situação descrita. A decisão do protagonista Leão de chácara de oferecer seu corpo ao embate físico passou pelo reconhecimento de sua identidade naquilo em que ele era *foda* (muito bom), a porrada, de maneira que, botando para quebrar, isto é, executando algo com maestria, também *botava pra foder*, ou seja, bagunçava a coisa toda.

desorganização do corpo que é chamado para despir os valores[46] que cobrem os termos eufemísticos da citação acima de suas próprias vergonhas, como nos mostra Fonseca:

> Mas quando os defensores da decência acusam alguma coisa de pornográfica é porque ela descreve ou representa funções sexuais ou funções excretoras, com ou sem o uso de nomes vulgares comumente referidos como palavrões. O ser humano, alguém já disse, ainda é afetado por tudo aquilo que o relembra inequivocamente de sua natureza animal. Também já disseram que o homem é o único animal cuja nudez ofende os que estão em sua companhia e o único que em seus atos naturais se esconde dos seus semelhantes. (FONSECA, 2010a, p. 150)

Enquanto os "defensores da decência" acusam Fonseca, ou seus personagens de pornográficos, no sentido de "representar funções sexuais ou funções excretoras", conversas, como a que antecede o latrocínio de réveillon no conto "Feliz ano novo", podem apresentar-se como cruéis, frias, engraçadas e até mesmo inclinadas à descrição de alguma lascívia, mas, acima de tudo, essas conversas colocadas de maneira bem naturalizada parecem nos remeter a uma leitura não moralizante dos acontecimentos, como indicado na narração do protagonista do conto:

> As madames granfas tão todas de roupa nova, vão entrar o Ano-novo dançando com os braços pro alto, já viu como as branquelas dançam? Levantam os braços pro alto, acho que é pra mostrar o sovaco, elas querem mesmo é mostrar a boceta mas não têm culhão e mostram o sovaco. Todas corneiam os maridos. Você sabia que a vida delas é dar a xoxota por aí? (FONSECA, 2010a, p. 10)

Fonseca nesse momento é pornográfico, mas deixa qualquer possibilidade de lubricidade por conta do íntimo de seus personagens. A passagem descreve, por meio do diálogo entre o narrador protagonista e seu amigo Pereba, o imaginário estereotipado destes personagens em relação a como seria a vida dos grã-finos.

A apropriação do acontecimento expresso na narrativa de Fonseca é tarefa do leitor, a descrição dos eventos de "Feliz ano novo" é esvaziada de moralidade, não existe crítica moral entrecortando cenas como as da execução do assalto de ano novo. A descrição da cena do corpo que fica agarrado por chumbo à parede no conto "Feliz ano novo" não é precedida nem dá origem a julgamentos, menos ainda a apologias; a descrição dessa violação contra o corpo

[46] O filme *O povo contra Larry Flynt* (1996, EUA, Miloš Forman) mostra como o dono da revista masculina, *Hustler* fez de sua inaugural publicação em revistas do gênero do nu feminino frontal o argumento para liberdade de imprensa estadunidense: garantem que eu publique meu "lixo" para que você seja livre para publicar sua ideia.

surge como exposição da violência nua e crua, que deixa o absurdo da coisa falar por si mesmo.

Os amigos encontraram no assalto, mesmo que sem esta intenção específica, ressarcimento da transgressão que o próprio capital lhes infligia; Pereba, que é a personificação da ferida que se abre na epiderme, reproduz essa transgressão forçando uma espécie de ferida vaginal numa das madames da festa, como nos narra o protagonista do conto: "Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fodida, mal paga. Limpei as joias" (FONSECA, 2010a, p. 15). Os meios pelos quais Pereba "tiraria seu atraso" não são questionados, eles apenas contribuem para resultado do assalto.

Nesses dois eventos fonsequianos de violência citados acima, o corpo fala a partir do que ele é no acontecimento, carne para ser abatida. Fonseca apresenta o momento derradeiro do corpo como acontecimento pornográfico, conforme nos indica a seguir a conceituação deleuziana para acontecimento:

> Não perguntaremos, pois qual o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, ele mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas. (DELEUZE, 2015, p. 23)

A morte em Fonseca é acontecimento pornográfico porque nela o corpo é desnudado e desorganizado pela própria pornografia. Na narrativa do acontecimento, o corpo é linguagem, ele é "o próprio sentido". Desfeito de suas vestes morais e dos agenciamentos a que a maquinaria do capital o torna disposto, o corpo passa a ser o que é dito pornograficamente sobre si. Esse momento é decisivo para o pensamento, pois, nessa condição, o corpo é matéria de seu próprio pensamento e, também, pensamento que o liga ao mundo.

A figura estética fonsequiana alusiva ao corpo, o intestino grosso, não é apenas órgão ou imagem gráfica, enquanto pornografia[47] esta figura se torna a possibilidade de

[47] No dicionário *Houaiss Conciso* a pornografia é descrita como estudo sobre a prostituição, representação de situações em texto, desenho, filme, etc. que ferem o pudor, e também como indecência e devassidão. O corpo em *FAN* é a própria devassidão, ele devassa e é devassado, o corpo-linguagem fonsequiano expõe as interdições e as cooptações que o oprimem. Esta exposição confronta a maneira pela qual o corpo é tratado em instituições como o órgão de censura do regime militar brasileiro, por exemplo, que colocou o corpo num lugar de aparente extremismo ao permitir a produção fílmica de pornochanchadas (por muitas vezes consideradas estilo inferior de filme) ao mesmo tempo que proibia a divulgação do nome da banda baiana de *punk rock* Camisa de Vênus, por considerar tal nome palavrão. Em um dos extremos, a libido do corpo surge, mas muitas vezes apenas para indicar a presença do mal, a liberdade pornográfica aparece, mas de imediato é negada; já no outro extremo, que proíbe a divulgação de apelido do preservativo, camisa de vênus, o corpo é

manifestação do corpo, que pode pensar e falar por meio da liberdade pornográfica. Se tal liberdade não for conquistada, o desejo, que é pura expressão do corpo, sempre constituirá sujeitos dessubjetivados, que não reconhecem o corpo como instância intrínseca de produção de desejo, e sujeitos assujeitados, que miraculosamente esperam que o deus capital lhes conceda os signos que os tornarão plenos de si. Esta espera eterna sustentada pelo constante sentimento de falta é o que podemos indicar na companhia de Deleuze e Guattari como sendo determinante na constituição de sujeitos e também de personagens violentos no texto de *FAN*: "Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao seu desejo, ou é ao desejo que lhe falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 43). A manifestação violenta da repressão pode tanto despotencializar o sujeito carente de liberdade, quanto libertar o desejo do próprio sujeito.

A perspectiva do personagem Entrevistador do conto "Intestino grosso" reforça a visão do senso-comum sobre morte, violência e pornografia na constituição da identidade de sujeitos fixos, como acontece aos personagens do conto "Feliz ano novo" quando para sua elaboração são adotados, unilateralmente, diversos elementos estéticos, morais e socioeconômicos de repressão. Pereba, que era pobre, feio, preto e analfabeto, tinha seu desejo voltado para um conjunto de bens que só os grã-finos possuíam, mas que ao menos naquela noite de réveillon seriam "compartilhados" com ele, como os corpos das madames e a exuberância da ceia. Se, para os marginalizados do conto, a dificuldade de subsistência era um empecilho para a produção livre de seus desejos, já que esta dificuldade reativamente era acompanhada por um forte sentimento de ressentimento, para os personagens abastados será a cíclica afirmação de distinção para com a plebe que aprisionará a produção de seus desejos no mesmo. Em ambos os casos, pobres e ricos, se tornam sujeitos de suas identidades.

Em contrapartida, para pensar a violência em *FAN*, inclusive a violência contra o corpo, Fonseca, enquanto pensador pornográfico, na voz do personagem Escritor, recorre à figura estética do intestino grosso, não à nobreza compassiva do coração ditada pelos cânones da alma virtuosa, recorrência que funciona ao molde dionisíaco e psicofisiológico nietzschiano de Zaratustra: "Amo aquele cujo espírito e coração são livres: assim, nele, a cabeça é apenas uma víscera do coração, mas o coração o arrasta para o ocaso" (NIETZSCHE, 1998, p. 33).

O personagem Escritor ao contestar, no conto "Intestino grosso", o sentido pornográfico moralizante que as funções sexuais e excretoras exercem sobre o senso comum,

---

castigado por meio da impossibilidade da pronúncia de um dos nomes de um instrumento contraceptivo e método de prevenção à AIDS, que na década de 1980 dizimava vidas.

abre espaço para que o incômodo sentido, quando se fala da execução dessas funções, se manifeste como excesso animalesco que faz nossa humanidade fugir. Humanidade aqui é o próprio humanismo. Contudo, este excesso pode apresentar uma dupla natureza quando se expressa como excrescência. Segundo o dicionário *Houaiss Conciso* (2011), em sua primeira definição, a excrescência[48] é definida como ponto que se eleva acima da superfície, um excesso. Daí, surge-nos a possibilidade de propormos uma passagem do significado empregado pelo senso-comum para este termo, àquilo que se quer relacionar ao excremento, ao excesso que se torna excreção de fezes, algo constrangedor que deve ser abolido, ao significado conceitual do *intestino grosso* que o personagem Escritor emprega ao termo o relacionado com a ruptura das velhas interdições morais por meio das funções fisiológicas do corpo.

Para remover as interdições morais, é preciso que desobstruamos a superfície de nossa pele das saliências teóricas para que possamos ter contato com o mundo. Toda saliência que impede o contato das terminações nervosas da pele com o mundo impede também, segundo Deleuze, como vemos na citação a seguir, que novos "incorpóreos", ou novos pensamentos, sejam produzidos.

> […] é seguindo a fronteira, margeando a superfície, que passamos dos corpos ao incorporal. Paul Valéry teve uma expressão profunda: o mais profundo é a pele. Descoberta estóica, que supõe muita sabedoria e implica toda uma ética. (DELEUZE, 2015, p. 11)

Para Deleuze (Valery) o mais profundo é a superfície da pele. A vergonha que se sente do devir animal por meio do sentido comum da pornografia impede o humano de exercer novas maneiras de pensamento que, por meio do corpo/pele alcança o fora, o outro. Nesse sentido, a pornografia fonsequiana desterritorializa o corpo para que este possa se reterritorializar em outro lugar.

Como uma espécie de obstáculo moral que retém o livre fluxo de pensamento, a excrescência, em seu sentido comum, passa a funcionar como suporte para a pregação de leis que, reativa e recognitivamente, organizam nossos espíritos por meio da organização do corpo. Esta excrescentíssima organização pode desqualificar cientificamente o intestino grosso[49] se na dinâmica da digestão ele for tomado como o lugar das sobras do intestino

[48] A excrescência em sua segunda definição, como termo médico, diz respeito ao tumor que se desenvolve na superfície de um órgão.
[49] Para um melhor entendimento da dinâmica da digestão, sugerimos: SÓ BIOLOGIA, 2020a.

delgado que, após trabalho final das bactérias que lá se hospedam, está pronto para a dejeção anal das fezes.

Quanto mais próximo de seu fim, mais entrelaçado à trama sacrílega está o intestino grosso. Considerado a partir da fisiologia animal,[50] o final do intestino grosso, o ânus, foi matéria pecaminosa para a elaboração de interdições que resguardaram a pureza do sexo procriador. Da luxúria sexual de Sodoma e Gomorra[51] ao discurso raso de pregação bíblica em praça, que coloca o diabo na condição animalesca de quem vive rodeado pela imundície de suas próprias fezes, ao ânus e às fezes coube o desempenho de papéis escatológicos, símbolos da condenação do corpo, nosso anátema, rico em signos da transcendência. Embora Zaratustra nos tenha trazido a boa-nova da morte de Deus, ainda vivemos sob o signo da transcendência.

Então, Deus sobrevive sob a forma da língua, ainda subjugando a condição humana e suas coisas mundanas, como, por exemplo, poderia subjugar por meio das expressões religiosas já assimiladas no cotidiano: o ímpeto combativo do palavrão. Principalmente se opusermos tal ímpeto contra o fascismo da língua, da maneira como defendido pelo personagem Escritor do conto "Intestino grosso" ao tratar do termo "foder". A graça, a dádiva da transcendência ressurge sob a forma da língua, não mais apenas sob a forma da prática litúrgica, mas principalmente na oratória repetitiva dos "vai com Deus", "Deus lhe pague", "graças a Deus" e de todo e qualquer "pensamento positivo" que nos torne "espírito de luz". O palavrão rompe com o decoro da língua, desqualificando sua imposição, sua obrigatoriedade. Nesse sentido, o fascismo da língua ganha significado bem específico de uma ilusória liberdade de fala, se considerarmos, em consonância com Roland Barthes, que "a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer" (BARTHES, 1989, p. 13). O personagem Escritor do conto "Intestino grosso" quer libertar sua língua da linguagem que tenta constrangê-lo a dizer "congresso sexual" em vez de "foder", o personagem Escritor quer a língua dos homens, não a linguagem dos anjos.

A ideia comum de pornografia rechaçada pelo personagem Escritor remete a um nível mais simplório da produção e consumo da pornografia, àquele que já de partida exige sua expiação. Ademais, como nos diz o personagem Escritor:

---

[50] Para um melhor entendimento sobre a fisiologia do intestino grosso, sugerimos: SÓ BIOLOGIA, 2020b.

[51] Ironicamente, no livro do *Gênesis*, capítulo XIX, Ló é salvo da morte que castigaria os pecadores de Gomorra, mas, em seu refúgio, se entorpece de vinho para procriar com suas filhas.

> A maioria dos livros considerados pornográficos se caracteriza por uma série sucessiva de cenas eróticas cujo objetivo é estimular psicologicamente o leitor – um afrodisíaco retórico. São evitados todos os elementos que possam distrair o leitor do envolvimento unidimensional a que ele é submetido. São livros de grande simplicidade estrutural; com enredo circunscrito às transações eróticas dos personagens. As tramas tendem a ser basicamente idênticas em todos eles, há apenas diferenças de grau na escatologia e na perversão. Desde que não seja excessivamente exposta a esse tipo de literatura, a maioria dos leitores é estimulada por ela. Não há nada mais chato do que a saturação erótica barata. (FONSECA, 2010a, p. 153)

Há de se considerar que uma pornografia produzida nos meios de massa como "afrodisíaco retórico" tenha, no exercício de sua própria expiação, o antídoto dialético para que o leitor não se exponha excessivamente a esta "saturação erótica barata". Dessa maneira, o leitor consumidor que experimenta "diferenças de grau na escatologia e na perversão" deste tipo de literatura, mais justifica a culpa que sente, que se vê liberto dela, abrindo espaço para que a língua se (re)trate nas palavras salvíficas. O fascismo da língua é capaz de assumir certa pornografia, desde que ela se redima e busque na cartilha-escrituras-sagradas, por exemplo, segurança contra o mal que lhe é inerente. Talvez por isso o personagem Entrevistador pergunte ao personagem Escritor se existe uma pornografia terrorista:

> "Por falar em segurança. Existe uma pornografia terrorista?"
> "Existe, e, ao contrário das outras pornografias, ela tem um código anafrodisíaco, em que o sexo não tem nem glamour, nem lógica, nem sanidade – apenas força. Mas a pornografia terrorista é tão estranha que já foi chamada de pornografia science fiction. Exemplos destacados desse gênero são os livros do Marquês de Sade e de William Burroughs, que causam surpresa, pasmo e horror nas almas simples, livros onde não existem árvores, flores, pássaros, montanhas, rios, animais – somente a natureza humana." (FONSECA, 2010a, p. 154)

Enquanto "força", o sexo, na pornografia terrorista, é potência que não "tem glamour, nem lógica, nem sanidade", ele está para além da conservação da vida, para além daquilo que dá segurança à vida. O horror, nos escritos de Sade e Burroughs, nada mais é para seus autores que seus desejos transformados em palavras, "onde não existem árvores, flores, pássaros, montanhas, rios, animais", devolvendo para seus corpos suas singularidades. Por isso o personagem Escritor assume a incumbência de apresentar a natureza humana por meio daquilo que ainda resguarde algum horror:

> No meu livro *Intestino grosso* eu digo que, para entender a natureza humana, é preciso que todos os artistas desexcomunguem o corpo, investiguem, da

> maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações. (FONSECA, 2010a, p. 155)

O corpo que foi excomungado, que perdeu sua ligação com seu próprio desejo, ao ser desexcomungado pelo escritor retorna ao seu desejo de maneira diferente, mais intenso, ele faz da perda da fixidez de suas referências científicas possibilidade de escapar ao corpo organizado. Nesse sentido, o signo pornográfico do intestino grosso se comporta de maneira terrorista buscando "obscuras relações entre o corpo e a mente".

O palavrão e o terrorismo retiram a segurança do hábito, do *habitat*, como se radicalmente tivéssemos que nos desfazer de nossas crenças e de nossos territórios, deixando para trás o medo de sermos estrangeiros. Mais especificamente, estrangeiro na própria terra, a ponto de entender, segundo Deleuze e Parnet, que devemos ser "bilíngues mesmo em uma única língua, [que] devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, [que] devemos fazer de nossa própria língua um uso menor" (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 12).

A língua fascistizada pelo preciosismo filológico em relação ao sexo carece de uma gagueira. No meio ordinário do jornalismo, do qual Fonseca já fez parte, a linguagem menor surge para o escritor como literatura, uma linha de fuga para o pensamento nômade. Espécie de pensamento que Deleuze e Parnet nos indicam como sendo ameaçador, "nocivo" ao senso comum:

> Nietzsche disse tudo sobre esse ponto em Schopenhauer educador. O que é esmagado e denunciado como nocivo é tudo o que pertence a um pensamento sem imagem, o nomadismo, a máquina de guerra, os devires, as núpcias contra natureza, as capturas e os roubos, os entre-dois-reinos, as línguas menores ou as gagueiras na língua etc. (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 21-22)

Em Fonseca, ex-jornalista de crime que escreve contos, a linguagem menor perpassa as ordens das mídias com seus respectivos *leads*[52] e desautoriza a linguagem imperativa e cotidiana do noticiário criminal, transformando suas armas repressoras em gagueira, pois, segundo Deleuze e Parnet, a gagueira estaria num nível mais subcutâneo, mais submundano, "entre-dois-reinos", junto ao silêncio e ao grito:

---

[52] Segundo o *Manual de redação e estilo*, o *lead*, termo de origem inglesa que significa "guia", tem num artigo jornalístico a função de fazer uma chamada geral para a matéria, não se constituindo numa obrigatoriedade para a produção editorial, porém uma orientação é observável: "o bom lead é aquele que faz o leitor continuar a ler" (GARCIA, 1995, p. 31).

> Ao contrário, seria assim: no alto a redundância como modo de existência e de propagação das ordens (os jornais, as "notícias" procedem por redundância); embaixo, a informação-rosto como sendo sempre o mínimo requerido para a compreensão das ordens; e, mais embaixo ainda, algo que poderia ser tanto um grito quanto o silêncio, ou a gagueira, e que seria como a linha de fuga da linguagem, falar em sua própria língua como um estrangeiro, fazer da linguagem um uso menor… Dir-se-ia também: desfazer o rosto, fazer com que o rosto fuja. Em todo caso, se a linguística, se a informática, desempenham facilmente hoje um papel de repressor, é porque elas próprias funcionam como máquinas binárias nesses aparelhos de poder, e constituem toda uma formalização das palavras de ordem mais do que uma ciência pura de unidades linguísticas e de conteúdos informativos abstratos. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 32-33)

O intestino grosso pornográfico, terrorista, escapa à maquinaria dos "aparelhos de poder" que o tenta prender entre a formalização científica e a moral, ambas prenhes de seus fascismos linguísticos. Conceitualmente, o intestino grosso está para além dos "conteúdos informativos abstratos". É só na aparência que o personagem Escritor se torna reativo à concepção comum científica e moral do intestino grosso, se ele reage é porque, ainda recorrendo a Deleuze e Parnet, sua reação visa a "variações":

> Devemos passar por dualismos, porque eles estão na linguagem, não tem jeito, mas é preciso lutar contra a linguagem, inventar a gagueira, não para alcançar uma pseudo-realidade pré-linguística, e sim para traçar uma linha vocal ou escrita que fará a linguagem passar entre esses dualismos, e que definirá um uso menor da língua, uma variação, como diz Labov. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 44)

O dualismo leva ao discurso de profundidade do mesmo, um empecilho para a invenção da gagueira. Enquanto obstáculo compõe um campo de excrescências com as quais luta em vão o espírito reprimido, agenciado, sequioso de identidade. A pornografia terrorista do intestino grosso deita por terra estas excrescências morais e científicas abrindo espaço para que pensemos para além da oposição entre certo e errado, verdadeiro e falso, para que pensemos ao modelo dialógico de Deleuze e Parnet, de maneira a agregar a diferença:

> É preciso quebrar cada língua maior, mais ou menos dotada, cada uma a seu modo, para introduzir nelas esse E criador, que fará a língua correr, e fará de nós esse estrangeiro em nossa língua enquanto é a nossa. Encontrar os meios próprios ao francês, com a força de suas próprias minoridades, de seu próprio devir-menor (pena que, a esse respeito, muitos escritores suprimam a pontuação, que vale, em francês, pelo E). É isso o empirismo, sintaxe e experimentação, sintaxe e pragmática, tem a ver com velocidade. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 73)

Resguardados das diferenças existentes entre a língua francesa e a portuguesa do Brasil, a pornografia, quando terrorista, gera o efeito desestabilizador na "língua maior" de maneira a permitir que o sujeito produza seu devir. É na amplitude do espaço que o sujeito se torna "ser" nas multiplicidades que se lança sobre elas. Para que a "língua corra", é preciso que ela seja nômade e salte por cima da excrescência das leis, que em seu conjunto constituem estrias. Este saltar é para Deleuze uma atividade demoníaca:

> Preencher um espaço, partilhar-se nele, é muito diferente de partilhar o espaço. É uma distribuição de errância e até mesmo de 'delírio', em que as coisas se desdobram em todo o extenso de um ser unívoco e não partilhado. Não é o ser que se partilha segundo as exigências da representação; são todas as coisas que se repartem nele na univocidade da simples presença (o Uno-Todo). Tal distribuição é mais demoníaca que divina, pois a particularidade dos demônios é operar nos intervalos entre os campos de ação dos deuses, como saltar por cima das barreiras ou das cercas confundindo as propriedades. (DELEUZE, 2018, p. 63-64)

Se a excrescência remete ao excesso de dejeto, ao tumor, ou ainda, à saliência que impede o livre transitar no espaço, dela também surge a necessidade dos espíritos livres de lhe responder com um excesso maior ainda, o excesso da *hibrys* demoníaca que, por meio de saltos, despreza as "barreiras" das interdições divinas misturando "os campos de ação dos deuses". No parágrafo VI do prólogo de *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche (1998) relaciona esta capacidade de saltar ao tipo que, na figura de um palhaço diabólico e zombeteiro, salta por sobre o homem que pena por equilibrar-se, derrubando-o da corda que se estende entre o macaco e o *além homem*. Caído e mortalmente ferido, Zaratustra ensina ao moribundo a honradez de sua morte: "fizeste do perigo o teu ofício, nada há nisso de desprezível" (NIETZSCHE, 1998, p. 36). Por vezes um tipo superior de homem, leve e dançarino, saltará por sobre aquele que não suporta o peso de seu corpo e este será o júbilo dos que desejam o *além homem*.

3.2 O pai, o carro e o espírito capitalista

A escatologia que tragicamente vai além das referências imagéticas apocalípticas cria uma estética crítica quanto à atuação das forças que operam no tratado dos fins últimos. O intestino grosso, enquanto figura estética escatológica, faz com que tomemos o corpo como uma totalidade aberta, um devir que se mistura a outros corpos. Nesta condição, o corpo experimenta grau de liberdade suficiente para romper tratados, sejam eles religiosos ou

racionalistas, para, de maneira mais efetiva, pensar criativamente o sentido da vida. Os personagens de *FAN* que sofreram e/ou praticaram violência contra o corpo se tornaram mais visíveis como figuras estéticas pornográficas que nos permitem pensar o outro, a partir da fala do personagem Escritor do conto "Intestino grosso", que afirmava que pornográficas mesmo, indecorosas mesmo, eram as fábulas. Adocicadas pelo senso comum, estas historietas, camuflavam uma violência contra o corpo ainda mais venenosa, a violência da moral.

O personagem Escritor de "Intestino grosso" criticava a violência do assassínio e da fome, mas principalmente criticava a hipocrisia decorrente do alheamento à violência do mesmo presente nos demais contos de *FAN*, sempre os mesmos algozes, as mesmas vítimas, a mesma culpa e as mesmas desculpas. Porém, nem sempre esta hipocrisia era evidente, pois se encontrava abaixo da repetição despotencializada das estruturas de pensamento de sua própria época, mortificando-se, tornando-se incapaz de, utilizando termo deleuzo-guattariano, produzir seu próprio desejo:

> As máquinas desejantes fazem de nós um organismo; mas, no seio dessa produção, em sua própria produção, o corpo sofre por estar assim organizado, por não ter outra organização, ou organização nenhuma. […] As máquinas desejantes só funcionam desarranjadas, desarranjando-se constantemente. […] O corpo sem órgãos é o improdutivo; no entanto, é produzido em seu lugar próprio, a seu tempo, na sua síntese conectiva, como a identidade do produzir e do produto. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 20)

A irrupção do desejo encontra sempre um corpo organizado, e da organização deste corpo certa violência, a do "desarranjo" (intestinal), manifesta-se junto ao pensamento e ao desejo como impulso desta irrupção. Desejos são engendrados com violência, mas deles nos vem o novo, o fora, a diferença. Neste momento, para Deleuze e Guattari, acontece a "identidade do produzir e do produto", embora tal identidade só seja possível se ela partir de um desarranjo, de um momento de cortes de fluxos. Sob o controle de instâncias despóticas, como o capital e a família, pouco sobra de liberdade para o desejo, enquanto controladores, capital e família se antecipam ao vasto e imprevisível território que se abre ao desejo bajulando-o, dando ao sujeito a impressão de poder e segurança, como nos mostra citação seguinte:

> Quando a *máquina territorial* primitiva deixou de ser suficiente, a *máquina despótica* instaurou uma espécie de sobrecodificação. Mas a *máquina capitalista*, a medida que se estabelece sobre as ruínas mais ou menos longínquas de um Estado despótico, encontra-se numa situação totalmente

> nova: a descodificação e desterritorialização dos fluxos. Não é de fora que o capitalismo enfrenta essa situação, pois ele vive dela, nela encontra tanto a sua condição como a sua matéria, e impõe-na com toda a violência. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 51, grifos dos autores)

No conto de *FAN*, "Passeio noturno I", o capital e a família organizam o corpo do personagem Motorista/Atropelador. A princípio o capital se dispõe como um cenário apto a receber as demandas do homem e executivo-burocrata (personagem Motorista), mas de partida tudo que lhe oferece são suas "sobrecodificações", como as que dão peso e profundidade à identidade Motorista do personagem: homem heterossexual bem-sucedido e pai de família. Destas sobrecodificações o personagem Motorista não consegue escapar, pois não consegue converter seu cansaço e desinteresse por sua família padrão, típica das publicidades de margarina, em intensidade produtiva de novos desejos. Os valores familiares são ostensivamente dispostos pelo capital como paradigmas e maquinalmente assimilados pelo personagem Motorista.

A naturalidade com que a violência é praticada no conto "Passeio noturno I" faz com que seu protagonista a sinta aparentemente sem culpa, como parte integrante de seu cotidiano de classe média alta. Sem receio da danação eterna no fogo do inferno, talvez porque sua prosperidade o livre disso, ou porque os valores familiares estejam resguardados num pedestal, o protagonista deste conto vive a violência como um momento de espairecimento, uma atividade lúdica de dissimulação que esculhamba com o corpo alheio, como nos mostra citação do próprio conto logo a seguir:

> Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil. Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário, coisas de padaria ou de quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio.
> Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos para-lamas, os para-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas. (FONSECA, 2010a, p. 56)

Esta estética que expõe o desejo maquinado de atropelamento deveria ser-nos terrorista no sentido rossetiano da *Lógica do pior* (ROSSET, 1989). Deveria, portanto, sensibilizar nossa razão para que, após conquista de algum grau de autonomia perante as tábuas morais, o sentimento serviente comum aos rebanhos não convertesse o desejo cristão de abundância[53] num sentimento de regozijo que une a presunção de se achar o Senhor das máquinas ao mesmo tempo que busca um conforto no pai, entidade poderosa mantenedora do poder sagrado da família.

O corpo tecnicamente atropelado harmoniza a família do conto "Passeio noturno I", em seu nome, mesmo que de maneira alienada, todos aceitam com sorrisos nos rostos o esquete diário que resguarda os valores morais e econômicos que estão incestuosamente associados. Sem sequer apresentarem maiores aborrecimentos e contrariedade uns com os outros, os familiares pasteurizam seus relacionamentos familiares, como nos diz trecho do conto:

> A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e a minha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer. Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta. (FONSECA, 2010a, p. 55)

Pai, mãe e filhos são apenas aparições como família, ambos são multifaces de pessoas que embora ajam conjuntamente carregam também para o núcleo familiar suas outras relações. O pai narrador do conto é também atropelador/assassino, sua aparição não se limita à projeção da representação edipiana do pai e da mãe como fonte privilegiada das interdições que pairam no inconsciente de todos, como defendem Deleuze e Guattari (2011), em o *Anti-Édipo*, já que pai e mãe já foram filhos que, por sua vez, serão pai e mãe, suprassumindo edipianamente a figura do filho no pai, como nos proporciona o divino Espírito Santo na fé cristã. Para esses pensadores, a figura do pai e a da mãe não são representações autossuficientes por onde passaria necessariamente de maneira soberana e imperativa, como numa espécie de funil, todo o sentido que o indivíduo emprega ao mundo:

> […] o pai e a mãe só existem aos pedaços, e nunca se organizam numa figura e nem numa estrutura ao mesmo tempo capazes de representar o inconsciente e de representar nele os diversos agentes da coletividade, mas explodem sempre em fragmentos, que ladeiam esses agentes, confrontam-se,

[53] "Mas eu vim para que possam ter vida, e para que a tenham em abundância" (João, 10:10).

> opõem-se ou se conciliam com eles como num corpo a corpo. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 134)

A função pai desempenhada pelo narrador parece não dar conta de abarcar, como espera a tradicional sociedade sustentada pelo casamento Estado-Família, todos os embates sociais, políticos e econômicos com os quais tem que lidar este pai, como os que lhe são impostos profissionalmente por seus superiores e civilmente pelos agentes do governo, por exemplo. Nesses momentos decisivos, escapa-lhe o papel dominador pelo qual deveria orbitar a família, impossibilidade descrita no *Anti-Édipo*:

> […] a família nunca é um microcosmo no sentido de ser uma figura autônoma, ainda que inscrita num círculo maior que ela mediatizaria e exprimiria. Por natureza, a família é excentrada, descentrada. […] A família não produz os seus próprios cortes: as famílias são cortadas por cortes que não são familiares […]. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 134)

O corpo atropelado, que é desorganizado violentamente para reorganizar-se segundo o desejo do atropelador no referido conto, poderia ser tomado como sintoma de uma patologia que tenta preencher uma lacuna deixada pelo fechamento do círculo familiar que não se cumpre. A solução encontrada pelo pai para que o "corpo a corpo" externo a sua família não desarranje sua coesão se mostra tão artificializada como a harmonia e os subterfúgios encontrados por seus componentes para evitarem uns terem com os outros:

> Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, […] minha filha no quarto dela treinando empostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. […] Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado e como sempre não fiz nada. (FONSECA, 2010a, p. 54)

Todas as posturas acima parecem estratégias para a pretensa manutenção da coesão familiar: o jogo de cartas dos solitários, a companhia do copo de uísque, a voz empostada, o som quadrifônico que necessita da equidistância de seus quatro autofalantes (pai, mãe, filho e filha). Porém, o atropelamento, enquanto solução do pai, remete-o a signos dispostos pelo capital que já se mostram comprometidos com sua condição de mantenedor retroalimentando sua psicose, como nos mostra Guattari:

> Parece-me oportuno estabelecer uma espécie de correspondência entre os fenômenos de deslocamento de sentido nos psicóticos, particularmente nos

> esquizofrênicos, e os mecanismos de discordância crescente que se instauram em todos os níveis da sociedade industrial em sua realização neocapitalista e socialista-burocrática, de tal forma que o indivíduo tende a se identificar com um ideal de "máquina-consumidora-de-máquinas-produtivas". (GUATTARI, 1985, p. 91)

De tão preso à estrutura familiar, o pai não consegue fazer de seu "deslocamento de sentido" processo esquizofrênico que lhe permita criar novas realidades, em vez disso, ele apenas passa da estrutura familiar edipiana para a estrutura "neocapitalista":[54] Não se vê livre das estruturas porque precisa receber da "sociedade industrial" o sentido que o faça se comunicar como "máquina-consumidora-de-máquinas-produtivas".

A estrutura familiar do pai-motorista-atropelador é um corpo organizado, dotado de funções que faz comunicar o atropelamento à família segundo uma incessante lógica autorreprodutiva do capital que harmoniza atropelamento e família. Neste sentido é que, de acordo com a filosofia deleuziana e guattariana, dizemos que falta um espaço de desarranjo para que o desejo do personagem Motorista encontre outra saída que não o atropelamento assassínio. A desorganização física do corpo infligida pelo atropelador parece ainda outra maneira de organização, uma maneira comprometida com a excitação, com o extermínio e a aniquilação do outro, característica que marca a competitividade do capitalismo. O narrador/pai mostra sua distinção socioeconômica por meio do atropelamento covarde.

Entre todas as diferenças que descrevem o personagem Motorista, como seus bens e seu estilo de vida, em relação à personagem Atropelada, como as que descrevem o lugar e as condições de simplicidade nas quais se encontrava, a posição de quem está atrás do volante e na frente do para-choque é a diferença que mais marca. Se adotássemos o pensamento mítico que crê na presentificação do objeto desejado por meio do consumo imagético, poderíamos justificar as estatísticas que apontam que pobre morre mais por atropelamento que rico: por tanto sonhar com o carrão importado, este lhe chega de supetão.

O corpo atropelado, no imaginário do personagem Motorista/Atropelador do conto, desorganiza-se e reorganiza-se instantaneamente segundo seu desejo corrompido que não

---

[54] O prefixo *neo* incorporado ao capitalismo explica bem a atuação totalizante do capital, segundo Guattari: "O capitalismo contemporâneo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique fora do seu controle" (GUATTARI, 1985, p. 211). Atualmente, mais de 40 anos após a publicação de *Revolução Molecular*, não apenas a China se submete às negociações com os grandes centros capitalistas, mas também os grandes centros capitalistas se submetem às condições culturais que ainda dizem respeito aos resquícios do comunismo chinês para garantir comércio com o país asiático. Ao criticar tal situação, a animação *South Park* (T. Parker e M. Stone, EUA, 1997) foi proibida na própria China, conforme matéria da *Folha de S.Paulo* (2019).

consegue criar outra estética além daquela que representa seus valores capitalistas. Sob a ótica do personagem Motorista/Atropelador, que naturalmente espera o tingimento de vermelho de sua obra, Fonseca compõe um cenário estético terrorista aberto ao devir, desafiando nossa percepção quanto ao desarranjo do corpo atropelado, aproximando-nos da esquizofrenia do atropelador, porém, proporcionando-as as condições de estranheza para que daí surja um pensamento esquizofrênico[55] livre das estruturas edipianas.

O artista plástico Fernando Zarif (cf. PROJETO FERNANDO ZARIF, 2019), ao produzir trabalho gráfico para a capa do álbum *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991), do grupo brasileiro de rock Titãs, também recorre ao corpo desorganizado para nos trazer a sensação de desarranjo ao aliar sua imagem, conforme vemos a seguir, às letras escatológicas do grupo:

Capa do álbum *Tudo ao mesmo tempo agora*, da banda Titãs

Fonte: Blog Cultura & Futebol (2011).

A estética de Fonseca é silenciosa no sentido de que o escritor se vale de um acontecimento do cotidiano para que soframos com a desorganização violenta do corpo; porém, para um apreciador demasiadamente apegado ao seu tempo, o efeito do atropelamento pode se mostrar, a princípio, como na imagem de Zarif, um amontoado de entranhas que

[55] A este respeito nos confirma Peter Pál Pelbert. “Mais que qualquer outro, é o esquizofrênico que está próximo do ‘coração palpitante da realidade’, é ele quem mais ‘faz história’, contrariando frontalmente a teoria da esquizofrenia como dissociação, autismo, ser no mundo próprio, ou ainda perda da realidade. É o que permite a Deleuze e Guattari ‘acreditarem’ nele” (PELBART, 2000, p. 168-169).

remete à bancada de um açougue (mercado) ou a uma mesa fria de legista (ciência), de maneira que uma cabeça que ostenta um rosto de semblante sereno pareça indiferente às vísceras que lhe envolvem. O ponto de fuga para a situação da imagem acima é a repetição intensiva da escatologia das letras do álbum em que essa imagem está presente, assim como acreditamos ser o ponto de fuga da violência em *FAN* também dependente da intensidade da escatologia presentes nos contos desse texto.

Pretendemos que os personagens das narrativas terrificantes em algum grau nos permitam contribuir com a conceitualização de uma violência trágica. A crítica ao personagem Motorista/Atropelador destaca um tipo da era atual, aquele tipo que por inspiração da racionalidade técnica mira-se doentiamente no espelho enxergando-se como uma espécie de divindade, sua simbiose com a máquina o faz se sentir senhor da vida e da morte. Vivendo a violência como trágica, temos a condição de lutar para libertar a produção de nosso desejo, evitando que nos entreguemos à violência da máquina despótica, como acontece ao personagem Motorista/Atropelador.

4 DO INTESTINO AO CHEIRO DO RALO

> *E só mais uma coisa lhe digo:*
> *tu é rico, mas vive na merda.* (MUTARELLI, 2002)

Há sempre o risco de que em algum grau o intestino perca seu efeito conceitual desorganizador e nem mesmo a referência ao aparelho excretor seja forte o suficiente para desestabilizar criticamente a subjetividade de personagens aparentemente alheios à condição pornográfica do intestino. Pois, sem a desorganização, sem a desestabilização, o intestino não desarranja seus contornos formais a ponto de transformá-los em contornos estéticos, olfativos, escatológicos, o que, neste caso, ainda manteria o intestino operando como acessório do capital, integrando uma rede de linhas de desterritorialização cancerosa para promover o controle.

Nesse sentido, não podemos descartar a relação específica que o personagem Protagonista de *OCR* mantém com a pornografia, já que o desenrolar de sua narrativa passa pela transição de incômodo à assimilação da excrescência do cheiro do ralo. Em vez de o Protagonista de *OCR* aplainar a excrescência para que seu pensamento possa sobrevoar os platôs, as superfícies a serem ocupadas, compondo, assim, pensamentos conceituais, prefere limitar-se a uma relação simbiótica com esta excrescência-estria. De acordo com Deleuze e Guattari, o pensamento conceitual, filosófico, que é capaz de trazer o novo pela diferença, precisa estar livre de obstáculos para poder sobrevoar:

> O "sobrevôo" é o estado do conceito ou sua infinitude própria, embora sejam os infinitos maiores ou menores segundo a cifra dos componentes, dos limites e das pontes. O conceito é bem ato de pensamento neste sentido, o pensamento operando em velocidade infinita (embora maior ou menor). (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 29)

O Protagonista de *OCR* funciona como uma espécie de personagem conceitual negativo. Ele tem as condições para despertar seu pensamento como o próprio cheiro do ralo, a literatura pornográfica que consome e o acelera, as reflexões despendidas no tédio de seu apartamento, mas mesmo assim não é capaz de povoar seus territórios com novos pensamentos. Ficamos com a impressão de que Mutarelli aposta na dúbia relação que o leitor pode estabelecer com o Protagonista de *OCR*, de simpatia e antipatia, para que nós mesmos, afetados pelo Protagonista, possamos construir a conceitualidade deste personagem, segundo inferimos da citação seguinte:

> Os personagens conceituais estão sempre e já no horizonte, e operam sobre fundo de velocidade infinita, as diferenças anergéticas entre o rápido e o lento vindo somente das superfícies que eles sobrevoam ou dos componentes pelos quais passam num só instante; a percepção não transmite assim informação, mas circunscreve um afeto (simpático ou antipático). (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 157)

Mesmo tendo consciência da falta de escrúpulos do Protagonista de *OCR* em suas negociações comerciais e sexuais, os rápidos instantes de simpatia que nos surgem pelo galhofeiro Protagonista nos devolvem um lento ruminar de pensamentos que nos antipatizam diante de sua conduta. Daí surge o receio de que nos tornemos medíocres a ponto de nos acostumarmos com o ralo tão obstruído de fezes, sem entender que a moralidade, enquanto desejo de controle, também paralisa e obstrui nosso intestino-corpo: "Uma inactividade intestinal, por pequena que seja, e transformada em mau hábito, chega perfeitamente para fazer de um génio algo de medíocre, algo de «alemão»" (NIETZSCHE, 2008, p. 12).

Mesmo não sofrendo cronicamente de "inércia intestinal", o protagonista de *OCR*, apreciador de literatura, não consegue fazer do cheiro do ralo extensão pornográfica do intestino, não consegue sair de uma espécie de inércia cotidiana para transitar da "mediocridade" de seu estilo de vida para certo nível de "genialidade", que ingenuamente, por vezes, esperamos de um apreciador de literatura. A literatura que o Protagonista consome não o violenta, não é apropriada por ele como espaço a ser conquistado, assim como entendido por Deleuze e Guattari, liberando-o para produção de pensamento:

> Com respeito a todos esses aspectos, há uma oposição entre o *logos* e o *nomos,* entre a lei e o *nomos,* que permite dizer que a lei tem ainda "um ranço demasiado moral". Todavia, não é que o modelo legal ignore as forças, o jogo das forças. Isto se vê bem no espaço homogêneo que corresponde ao cômpar. O espaço homogêneo não é em absoluto um espaço liso, ao contrário, é a forma do espaço estriado. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 38-39)

Quanto mais o Protagonista de *OCR* adotava o "*logos*" do mercado que ele reproduzia em sua loja, mais ele se apegava ao cheiro do ralo como mecanismo de homogeneidade correspondente ao "cômpar", ou seja, por mais que existam disputas de forças no mercado, e que, a princípio, o Protagonista lutasse contra o fedor da loja, a partir de determinado momento as leis de mercado e o fedor passaram a formar uma constante matemática que servia de base para o cálculo do julgamento moral do Protagonista em relação a seus clientes.

Entrincheirado nas estrias do espaço homogêneo, não era possível para o Protagonista o deslocamento nômade[56] para a conquista de espaços heterogêneos.

Após algumas investidas na tentativa de resolução do problema de esgotamento de sua loja, o Protagonista de *OCR* acaba por fim se "habituando" ao mau cheiro. Esta acomodação já poderia ser esperada porque o Protagonista demonstrava certa obsessão com o ralo, porém, foi um cliente violinista, já nas primeiras páginas de *OCR*, que o revelou que o fedor que vinha do ralo, na verdade, era do próprio Protagonista:

> Mas antes de fechar a porta [o violinista], solta:
> Aqui cheira a merda.
> É o ralo.
> Não. Não é não.
> Claro que é. O cheiro vem do ralo.
> Ele entra e fecha a porta.
> O cheiro vem de você.
> Olha lá. Levanto e caminho até o banheirinho.
> Olha lá, o cheiro vem do ralinho.
> Ele ri coçando a barba.
> Quem usa esse banheiro?
> Eu.
> Quem mais?
> Só eu.
> Ele continua com sorriso no rosto, solta:
> E então, de onde vem o cheiro?
> (MUTARELLI, 2002, p. 16-17)

A presença do violinista que "coça a barba e ri" parece o próprio Dionísio a visitar a loja de penhor. Uma presença rápida e irônica que adverte ao Protagonista de *OCR* sobre seu desentendimento quanto ao cheiro ruim do ralo. A podridão que agencia a paisagem em torno do protagonista em nada tem a ver com as singularidades à sua volta, sua sordidez é resultado de uma indiferença com o que acontece ao seu redor. Essa sujeira não lhe deveria ser completamente estranha, pois, algumas páginas atrás, enquanto habitualmente comia numa lanchonete que frequentava, também consumia as imundícies presentes nas histórias policiais do escritor estadunidense James Ellroy:[57]

---

[56] Luiz Orlandi e Roberto Machado (DELEUZE, 2018) detalham em nota da edição comemorativa dos 50 anos da primeira edição de *Diferença e repetição* a origem do termo *nomos*: "O *nomos* designa, inicialmente, um lugar de ocupação, mas sem limites precisos (por exemplo, o espaço em torno de uma cidade). Daí também o tema do nômade" (DELEUZE, 2018, p. 100).

[57] James Ellroy escreve ficções sobre histórias policiais. Seu livro *Tabloide americano* (1995) é uma ficção sobre a morte de John Kennedy ilustrada pelo próprio Lourenço Mutarelli. Influenciado pelo assassinato de sua mãe, Ellroy, até mesmo em seu livro que retrata tal evento, *Meus lugares escuros* (2012), utiliza o recurso ficcional para essa narrativa.

> Enquanto comia, devorava o livro que apoiei no balcão.
> "Tabloide americano". James Ellroy. O livro era bom. Ellroy escrevia no ritmo de meu pensamento. Estonteante. Vertiginoso. Uma tormenta. Um atormentado.
> (MUTARELLI, 2002, p. 10)

A identidade entre o ritmo da escrita de James Ellroy e o pensamento do Protagonista de *OCR* estagnou-se a ponto de o Protagonista ler a si mesmo em Ellroy, sem estranhamento, sem a violência necessária para criar pensamento. *O tabloide americano* (ELLROY, 1995) era um espelho para o narcisismo[58] do Protagonista que acreditava ver-se refletido naquela escrita.

A princípio, nas páginas seguintes, a advertência quanto à origem do cheiro não se converteu num movimento crítico em relação às práticas que o protagonista de *OCR* adotava em sua loja. A catinga que poderia ser um alerta era o próprio desejo degenerativo do protagonista de *OCR*, que, aos poucos, possibilitou que o enigma acerca do cheiro do ralo se convertesse num desejo gozoso repulsivo, mas, ainda assim, um desejo. Sua excitação vem à tona quando o cheiro do ralo, e todos os elementos que o compõem, se deflagra para todos os modos de sua existência, fazendo rizoma (comercial) com o outro, como nos mostra o diálogo a seguir, entre o Protagonista de *OCR* e o pedreiro que lhe fazia um orçamento:

> Depois ele tira o ralinho, e mete a mão.
> Sinto um prazer quase incontido.
> Ele continua. […]
> É. Vai ter de quebrar tudo.
> E quanto vai custar? Ele chuta.
> Vai à merda! Chuto eu. […]
> Ói! E o preço que eu tô te dando num incrui o material. […]
> Se você comer isso aí, eu te pago tanto.
> Ele levanta de uma só vez. […]
> Eu sô pobre mas sô honrado.
> (MUTARELLI, 2002, p. 26)

De toda a pluralidade de eventos e coisas que poderiam existir para o protagonista de *OCR*, o cheiro do ralo era o signo gangrena presente nas suas sensações que o fazia organizar toda a natureza que o cercava, de maneira a fazer deste cheiro uma referência que chegaria a atingir um nível transcendente: "O cheiro que aspiro vem do inferno" (MUTARELLI, 2012, p. 29). O protagonista de *OCR* fez do cheiro do ralo um processo que lhe conferia identidade. Este processo se configuraria como produção de seu desejo, como causa, com a qual ele tinha

[58] Enquanto satisfazia seu vício de cheiro do ralo, pensou o Protagonista: "Nesta pose relembro o Narciso que Caravaggio pintou" (ELLROY, 1995, p. 138).

uma relação complexa, paradoxal, admitindo e não admitindo sua semelhança de cheiro com o ralo. É neste sentido que, seja por uma identidade conferida a partir da materialidade do perfume das rosas, seja por uma identidade conferida a partir da materialidade do cheiro do ralo, Deleuze e Guattari auxiliam-nos a pensarmos a "produção desejante" a partir de uma "psiquiatria materialista", mas de maneira a não tornarmos este princípio material em "categorias ideiais":

> A produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio imanente. Eis porque a produção desejante é a categoria efetiva de uma psiquiatria materialista, que situa e trata o esquizo como *Homo natura*. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 15)

O referido "ciclo" acima diz respeito à relação entre a imanência material da indeterminável natureza e a liberdade psíquica do esquizofrênico que, segundo Deleuze e Guattari, ao participarmos em algum nível dessa esquizofrenia, tornamo-nos "*homo natura*". Isto é, tornamo-nos capazes de reconectar nossos desejos dentro de processos de produção que não têm fim nem começo, segundo ciclos que nos compreendem ao mesmo tempo enquanto produtores e consumidores de desejo. O desejo que unia o protagonista de *OCR* ao cheiro do ralo não o liberava para o exercício de outras produções desejantes para além daquela que lhe conferia uma identidade idealizada. Para Deleuze e Guattari, todo processo de produção de desejo deve encontrar sua efetuação, por isso citam o escritor inglês D. H. Lawrence:

> Lawrence diz do amor: "Dum processo fizemos uma meta; o fim de todo o processo não é a sua própria continuação até ao infinito mas, sua efetuação… O processo deve tender para a sua efetuação, não para alguma horrível intensificação, para algum horrível extremo no qual corpo e a alma chegam a perecer." (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 15)

Sem um corte que permita ao processo um reinício reterritorializado, reinício que só é possível graças aos fluxos e cortes de fluxos que constituem esses processos, a repetição do mesmo torna-se um ciclo que tende para um movimento dialético metafísico de afirmação do fundamento e da essência que, eternamente, tentam justificar uma falta que nos assombra na forma da representação. Como acontece ao idealismo socrático/platônico a que falta o Bem e o Belo, ao cristianismo a que falta Deus, à psicanálise a que falta Édipo. A todos estes fins falta a forma perfeita, na medida em que seus fundamentos sempre necessitam de justificavas,

pois a verdade destes ideais, por mais autoevidentes que se declarem, se manifesta na existência de um outro mundo. A falta que pauta o desejo é, para Clément Rosset, segundo Deleuze e Guattari, o motivo de criação metafísica de outra realidade para além desta, como observamos abaixo:

> sempre que se insiste numa falta que faltaria ao desejo para definir o seu objeto, "o mundo se vê duplicado por um outro mundo, seja qual for, segundo este itinerário: o objeto falta ao desejo; logo, o mundo não contém todos os objetos falta-lhe ao menos um, o do desejo; logo, existe um objeto, alhures, que contém a chave do desejo (um que falta ao mundo)". (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 44)

A presença do cheiro do ralo no cotidiano do personagem narrador de *OCR* trouxe para ele o desejo de eternização do que sentia. Ele sentia algo de genuíno,[59] mas seu desejo parecia consumi-lo num ciclo de sensações ralas e contraditórias que o mau cheiro trazia a seu corpo, e que promovia também para seu espírito a falta, no sentido de culpa, de má consciência, de uma categoria moral do pensamento que deifica a perfeição.

De maneira semelhante a um grupo de populares em manifestação que ora aclamam o líder de esquerda, ora o de direita, miticamente se apegando à figura heroica desses líderes independentemente de suas posições políticas, o Protagonista de *OCR* se fechará num ciclo intermediado pelo intestino, de oscilação entre as deidades, do cheiro do ralo ao da bunda da garçonete que será por um momento idolatrada.

4.1 Dono do cheiro, falta a bunda

Para o personagem Protagonista de *OCR* uma lógica ligava o cheiro do ralo à bunda da garçonete. Lógica que compensava a visão da bunda da lanchonete com a má digestão dos sanduíches ruins que comia. Os sanduíches, ao serem defecados em sua loja, entupiam o encanamento causando o mau cheiro. Sem cortar este fluxo de produção, fechava-se ali, para o Protagonista, um ciclo.

O Protagonista de *OCR* demonstrava sua veneração pela bunda da garçonete ao narrá-la detidamente como se quisesse reter a imagem dessa bunda no tempo. Como nos mostra a

[59] Em meio a uma rica composição estética, um personagem atípico pode constituir-se no dêitico que confere complexidade conceitual a um romance: "Melville dizia que um romance comporta uma infinidade de caracteres interessantes, mas uma única Figura original, como o único sol de uma constelação do universo, como começo das coisas, ou como um farol que tira da sombra um universo escondido: assim o capitão Ahab, ou Bartleby(3)" (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 80).

citação a seguir, o Protagonista praticamente filmou a garçonete se abaixando para pegar-lhe um refrigerante, esquadrinhou e focou na bunda, como se estivesse com uma espécie de câmera que era o olho de vidro de seu inventado pai:

> E para beber, o de sempre?
> Isso, faça isso. Ela vai. Sem que ninguém perceba tiro o olho do bolso. O deixo escondido em minha mão. Direciono para sua bunda. Hoje a calça é de lycra.
> Puta que pariu.
> Ela quase rasga. A lycra quase entra com tudo no rego. Desenha cada detalhe. Sem que eu possa conter, com a outra mão aperto meu pau. Ela volta sorrindo. Acho que ela sabe o que tem. Traz mais um, por favor.
> Outro?
> É. É para eu levar pro trabalho.
> Não quer que eu pegue na hora que o sr., sair? Assim você leva ele geladinho.
> Não quero agora.
> Tá bom.
> E não me chame de sr. Você sabe meu nome.
> Tá legal.
> Ela vira. Dessa vez ela empina mais o rabo. Aperto bem forte o pau. Nisso ela vira o rosto em minha direção. Me flagra. Minha cara não pôde esconder. Ela solta um sorriso. Meu pau quase não cabe nas calças. Ela finge que a lata escapa. Põe a mão na cabeça como se praguejasse, mas aí ela se curva para valer. Puta que pariu! Puta que pariu!
> (MUTARELLI, 2002, p. 36-37)

Embora a imagem da bunda se alongasse no tempo que o Protagonista gastava para contemplá-la, em contrapartida, no seu pensamento, a arquitetura para como a bunda seria conquistada era vertiginosa e acelerada como a narrativa das investigações policiais que apreciava. Porém, seja pelo alongamento do tempo ou pela aceleração da narrativa, a vontade de querer impor regras mercantis a suas relações de convivência levava o Protagonista a tentar controlar a situação seguinte como se fosse um jogo capitalista de sua loja:

> Ela vai buscar o lanche, vira fingindo pegar algo.
> Rebola bem devagarzinho. Juro, meu coração quase para.
> Hoje eu largo às dez. Hoje é sexta feira. Ela diz.
> Por que você não me pega para gente tomar uma cervejinha?
> Mas não aqui, num outro lugar.
> Não posso. Escapa. É que não pode ser assim. Penso. Se começar dessa forma, ela virá com as cobranças. E eu prefiro pagar para ver.
> Eu não quero casar com a bunda.
> Eu quero comprá-la para mim. Penso.
> (MUTARELLI, 2002, p. 37)

A certeza de que o Protagonista não iria se casar com a bunda, e sim comprá-la, era selada por uma espécie de pacto fáustico que unia o ralo à bunda, seus maiores vícios naquele

momento, considerando que seu vício fundante é o ralo, o cheiro do ralo. O domínio e o senhorio da bunda eram o que o Protagonista acreditava ter recebido de seu portal infernal, o ralo, por reconhecer-se como extensão dele, segundo mostra seu pensamento:

> O cheiro do ralo.
> Sinto um estranho prazer ao dizer isso.
> É quase como se me reencontrasse.
> Comigo. […]
> Talvez o cheiro seja meu.
> Esse cheiro tem história.
> Foi o cheiro que me trouxe a bunda.
> É um presente do inferno.
> É minha perdição.
> Quero a bunda de volta.
> (MUTARELLI, 2002, p. 65)

A citação acima demonstra que, da mesma maneira como outras pessoas se recusaram a se assujeitar às demandas do Protagonista, a garçonete também se achou indignada, ou, quem sabe, também quis impor seus caprichos, e acabou num primeiro momento rejeitando e se ofendendo com a proposta de compra do Protagonista. Embora mais à frente na narrativa fique mais claro que esta tenha sido a relação que proporcionou o ocaso de todas as outras relações do Protagonista, com sua Ex-noiva, com a Senhora casada e com a Viciada, enquanto tal ocaso não tomava cabo, a tentativa de querer que suas relações se enquadrassem exclusivamente à sua vontade, acabou por torná-lo, de acordo com a citação seguinte, uma espécie de *idiota*, tal como entendido por Deleuze e Guattari:

> O idiota é o pensador privado por oposição ao professor público (o escolástico): o professor não cessa de remeter a conceitos ensinados (o homem-animal racional), enquanto o pensador privado forma um conceito com forças inatas que cada um possui de direito por sua conta (eu penso). Eis um tipo muito estranho de personagem, aquele que quer pensar e que pensa por si mesmo, pela "luz natural". O idiota é um personagem conceitual. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 75-76)
>
> O idiota reaparecerá numa outra época, num outro contexto, ainda cristão, mas russo. Tornando-se eslavo, o idiota permaneceu o singular ou o pensador privado, mas mudou de singularidade. […] O antigo idiota queria evidências, às quais ele chegaria por si mesmo: nessa expectativa, duvidaria de tudo […]. O novo idiota não quer, de maneira alguma, evidências, não se "resignará" jamais a que 3 + 2 = 5, ele quer o absurdo – não é a mesma imagem do pensamento. O antigo idiota queria o verdadeiro, mas o novo quer fazer do absurdo a mais alta potência do pensamento, isto é, criar. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 76-77)

A persistência em referenciar seus pensamentos nos diversos escritores que cita durante a narrativa de *OCR*, como referenciam os professores escolásticos, compromete cada vez mais o Protagonista à antiga idiotia. Incapaz de criar, como cria a nova idiotia defendida por Deleuze e Guattari, o Protagonista fará de seus absurdos uma justificativa para reafirmar aquilo que ele já é, um niilista que é o ponto de partida e de chegada de seu próprio pensamento. Embora o Protagonista seja dotado de certo ímpeto afirmativo, que nos habilita a considerá-lo como um "personagem conceitual", falta-lhe, contudo, a potência criativa de fazer surgir o novo no mundo, pois, em vez disso, faz é espelhar o sistema capitalista em sua loja.

O que torna o Protagonista um idiota não é seu aparente hábito de "coisificar" as pessoas a sua volta ou "fetichizar" a bunda da garçonete. Se fosse isso ele apenas se comportaria como um indivíduo passivo, sujeitado às representações da competitividade selvagem e da obsolescência planejada do capital, como muitos outros capitalistas são sujeitados. Neste caso uma luta de classes seria o suficiente para reconduzir o espírito do Protagonista (e dos demais capitalistas) para o "progresso" da história, superando uma barreira mais ou menos firme que separa os que habitam os guetos daqueles que são os donos dos meios de produção; os que habitam os guetos daqueles que têm apenas a sua força de trabalho para vender. Superada esta barreira, um único rebanho de indivíduos autodeterminados pela dialética materialista continuaria a revolucionar repetidas vezes sua condição de imanência em vistas de um fim idealizado numa sociedade igualitária futura, isto é, esses indivíduos arrebanhados desejantes do refundamento de um novo mundo determinar-se-iam pela vitória da cultura em sua relação de oposição com a natureza.

Contudo, na concepção marxista de produção descrita acima, que segrega natureza e cultura, o idiota do tipo novo não existiria, pois em tal concepção é negligenciado "o primeiro sentido de processo: [que é] inserir o registro e o consumo na própria produção, torná-los produção de um mesmo processo" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 14). Ou seja, o discurso sobre o que é produzido é tão fruto da produção quanto o desejo que dele se inscreve no *socius*, daí a necessidade de que novos discursos rompam criativamente com a produção do mesmo e se inscrevam no *socius*, para que o desejo encontre novas maneiras de realizar-se. O Protagonista chegava a se aproximar da nova idiotia ao estabelecer para sua loja certa originalidade de um capitalismo em que o dinheiro tinha menos valor que o cheiro do ralo. Pois sua disposição em continuar produzindo o cheiro do ralo tornava-se mais forte quanto mais via como o mau cheiro satisfazia suas expectativas de provocar, nos outros, o desprazer. Porém, esta originalidade era aparente, pois raríssimas foram as pessoas que se apartaram

imediatamente da presença fétida do Protagonista e de seu ralo, da maior parte delas tivemos a impressão de serem estas pessoas tão dissimuladas quanto ele, fazendo também do cheiro sua fonte de prazer. Por apenas conseguir ver no outro o reflexo de sua podridão, reforçou-se no Protagonista uma perspectiva niilista de vida alheia a projetos de humanidade, mostrando como que ele sequer se iludia com vãs esperanças. Isso o levou a se estagnar no cansaço improdutivo e na repetição de sua prática de desvalorização das pessoas e de suas respectivas histórias.

O Protagonista não queria deixar seu mundo, sua loja, pois com ela se identificou, assimilou o funcionamento dela, abastecendo-a com objetos, cheirando-a pelo ralo e sendo digerido por seus encanamentos intestinais, até reproduzir, com seus clientes, empregados e demais pessoas próximas, o funcionamento plasmado do capital em seu domínio. Ante sua frieza desvalorizante do objeto auratizado, da dimensão afetiva deste, estava também o desprezo pelo outro, que, em última instância, significava um desprezo por si mesmo. Contudo, o Protagonista transformou seu desprezo, já que a pena não deixa de ser um tipo de desprezo, numa prática de vida:

> Olha, você falou tudo. Sabe, no meu trabalho quando eu comecei eu tinha que ser forte. Eu tinha que ser frio. Porque eu compro as coisas dos outros, e tinha que oferecer o mínimo possível, para ter meu lucro.
> E no começo, eu ficava com pena das pessoas. Mas eu não podia ter pena, se não eu nunca ia chegar onde cheguei. Então eu fui ficando mais frio.
> E onde o sr. chegou? Assim, sendo frio.
> No inferno. De Dante, associo.
> Pior que fui da pena ao prazer.
> E agora o senhor sente remorso?
> Não. Acho que não.
> Vou te confessar uma coisa.
> Eu acho que eu nunca consegui, realmente, gostar de ninguém.
> Isso deve ser triste.
> (MUTARELLI, 2002, p. 53)

E, para lidar com este "prazer" que se encontrava com a sugerida "tristeza" citada acima, na tentativa de fazer com que a imensidão da realidade se adequasse a sua visão de mundo, o Protagonista deificou uma bunda e inventou um pai herói, para amenizar sua possível solidão e dar "dignidade" aos que lhe acercavam, como um resto de amenidades entre comerciantes.

Como as figuras de Sócrates e Jesus, guardando as devidas proporções e as respectivas especificidades, o Protagonista se constituiu como lugar de confluência para aquilo que seu capital produzia e seu corpo desejava, fechando-se num processo, ou melhor, num ciclo que se encerrava nele mesmo. Por mais que as figuras históricas de Sócrates e Cristo não

coincidissem totalmente com seus respectivos personagens conceituais, criados por Platão e por Paulo de Tarso, a presença marcante e peculiar destes mártires serviu para que linhas de força da máquina racionalista grega e da máquina monoteísta judaica inscrevessem, nestas figuras, o método e o caminho para outra realidade. Essa representação conceitual das figuras históricas de Sócrates e de Cristo veio acompanhada das leis morais consagradas ao ideal vingativo do ascetismo,[60] que também é condição inerente para a construção do personagem Protagonista. A loja do Protagonista é a Academia platônica, é o templo do castigo cristão, ou seja, é o abismo da dívida impagável. Se alguém quiser participar dos bens do capital que o Protagonista tem a ofertar (dispor), este alguém tem que se penitenciar: "Ele entra. / Ele faz uma careta. / Essa será a nova senha. / Para entrar tem que fazer cara feia. É o preço" (MUTARELLI, 2002, p. 81). O Protagonista se satisfaz com a dor, inclusive com a própria na relação paradoxal que ele tem com o cheiro do ralo.

As histórias absurdas que inventava o Protagonista pareciam com as artimanhas que o deus Loki utilizava para gerar uma confusão em torno de si, não fosse a diferença que a confusão provocada pelo Protagonista tivesse por fundo o objetivo de fazer de sua loja um mundo à parte. Mundo em que o Protagonista se achava autossuficiente, equívoco que normalmente os deuses não cometem. O Protagonista reforçou esta pretenciosa independência sem reproduzir o discurso meritocrático do capital para com terceiros, porque se alguém foi capaz de ter mérito no enredo de sua vida foi só ele mesmo. Ele também não fez comércio propriamente dito, não existiu troca em sua mesa de negociação, raramente houve ali uma negociação, houve apenas depreciação e compra, nenhum objeto foi revendido em sua loja.

Por mais que o Protagonista esteja inserido na atualidade de nosso tempo, ele não pertence à nova idiotia. O Protagonista ainda agia como se fosse *o caminho, a verdade e a vida* para a salvação que seu dinheiro poderia oferecer, assim como Jesus já havia originalmente dito que era "o caminho, a verdade e a vida" (João 14:6) para a beatitude que sua palavra poderia oferecer. Em ambos os casos, uma certa esquizofrenia permitiu a tentativa de criação de novos mundos, no primeiro caso, do capitalismo já registrado no *socius*, à maneira idiossincrática do capitalismo do Protagonista (que reconhece a podridão de sua prática); no segundo caso, do judaísmo já registrado no *socius*, ao judaísmo reformado (mesmo que esta não tenha sido comprovadamente a intenção de Jesus). Se, na antiga idiotia, as parábolas de Cristo buscavam consolar os enfermos de seus ressentimentos, dando a eles um sentido, uma racionalidade para a vida na imagem do Pai eterno, segundo a citação a

[60] Na terceira dissertação da *Genealogia da moral*, Nietzsche (1998) descreve como o castigo corporal está relacionado à imposição da moral, guardiã das virtudes e da pureza.

seguir, a nova idiotia apelava para o resgate do absurdo numa história particularmente construída:

> O antigo idiota queria não prestar contas senão à razão, mas o novo idiota, mais próximo de Jó que de Sócrates, quer que se lhe preste contas de "cada vítima da história", esses não são os mesmos conceitos. Ele não aceitará jamais as verdades da História. O antigo idiota queria dar-se conta, por si mesmo, do que era compreensível ou não, razoável ou não, perdido ou salvo, mas o novo idiota quer que lhe devolvam o perdido, o incompreensível, o absurdo. Seguramente não é o mesmo personagem, houve uma mutação. E, todavia, um fio tênue une os dois idiotas, como se fosse necessário que o primeiro perdesse a razão para que o segundo reencontrasse o que o outro tinha perdido a princípio, ganhando-a. Descartes na Rússia tornou-se louco? (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 76-77)

A figura de Jó citada acima, personagem anacrônica da nova idiotia, evoca a história de um rico rei temente a Deus que por interferência de Satanás sofreu horríveis infortúnios, mas que, apesar disso, defendeu perante seus amigos a grandeza dos propósitos divinos. Jó, absurdamente, contrariou a expectativa de procedimento de quem teve a fé testada por meio da miséria e da doença, com o consentimento do próprio Pai. Em contrapartida, Sócrates, personagem da antiga idiotia, aceitou também extravagantemente sua sentença de morte, mas a justificou racionalmente afirmando estar cumprindo com as leis da cidade, o que, neste caso, segundo sua argumentação, tornava injusta a condenação que o sentenciava como um ímpio corrompedor da juventude. Avaliado segundo a contraposição dessas duas idiotias, o protagonista de *OCR* esteve mais próximo da figura de Sócrates que da figura de Jó, porque ele se apropriava de todas as coisas que justificavam sua vida segundo uma única razão, mesmo que esta razão lhe custasse a vida. Por mais que fosse absurda a invenção da história de seu fantasmagórico pai, esta história não tinha a potência de uma criação porque ela operava conforme a maquinaria do capital. Ao reproduzir a operação do capital em sua loja, o Protagonista encontrou sua vítima preferencial, a personagem Viciada, primeira testemunha do nascimento do pai do Protagonista:

> Quero te mostrar uma coisa. Mostro.
> Ela se impressiona.
> Parece de verdade.
> É de verdade.
> Ela olha de perto. É da hora, esse olho.
> É. Era de meu pai.
> Esse olho era de seu pai? Verdade? É mesmo?

> Até sua cabeça balanga de tanto tremer.
> Eu guardo esse olho comigo desde que eu era criança.
> Legal. Seu pai já morreu?
> Morreu. Morreu na Guerra.
> Que guerra?
> Na segunda. Na segunda grande guerra.
> (MUTARELLI, 2002, p. 32)

O olho de vidro é o primeiro objeto que o Protagonista em sua loja cede ao barganhar. O que mais chama a atenção é que esta peça não tem valor de uso imediato, desde o início da negociação o olho já se destinava a ser o olho de vidro do pai. Pode ser que o Protagonista, ao inventar a história do próprio pai, estivesse tentando fazer parte do mesmo argumento-humanidade que seus fregueses, que constantemente tentam valorizar suas vendas com a sentença que ele mesmo adorava desdenhar: "esta peça tem história". Assim, utilizava o objeto olho de vidro como um meio de se referir afetivamente a alguém, mesmo que esse alguém fosse inventado, tão artificial quanto a perna protética que adquiriu:

> Ele entra.
> Ele traz uma perna.
> Uma prótese.
> É japonesa. Ele diz.
> Vou comprar.
> Vai ser a perna do meu pai.
> Eu já tenho o olho. Agora que paguei, tenho a perna. Sei que com o tempo, vou montá-lo. Vou montar o meu pai. Meu pai Frankenstein. O pai que se foi. Se foi, antes que o tivesse. Foi, antes de eu nascer. Nem me viu. Nunca voltou. Foi. Ele só saiu com minha mãe, uma vez. Eu nem sei o seu nome. Nem sei se um nome ele tem. Ele nem sabe como eu sou. Ele nunca me viu. Eu, só o imaginei. A vida inteira. Eu mesmo lhe dei um nome. Eu mesmo o batizei. Eu mesmo cuidei de criá-lo. De cada detalhe, eu cuidei. Meu pai, fui eu que inventei. Ele nunca soube o que eu sinto. Não soube o quanto eu o amei. Ele não sabe que rezo todas as noites. Ele não sabe. Ele não sabe como é minha cara. Nem sabe como ela foi. Não sabe que eu fui criança. Não sabe que a cicatriz do joelho, foi da vez que eu caí. Ele não sabe que existo. E que tenho a cara do Bombril. Ele meteu rapidinho em minha mãe, e se foi. Eu fiquei. Ele é mais triste que eu. Talvez, ele não tenha ninguém. Eu tenho ele. Meu pai Frankenstein.
> (MUTARELLI, 2002, p. 111)

Ao lermos o Protagonista pelo viés do tipo idiota, entendemos que a construção de seu pai passou mais pelo desejo megalomaníaco de instaurar o absurdo circular vicioso que pelo preenchimento de um sentimento edipiano[61] de confronto com a figura paterna. A construção

[61] A maneira como o Protagonista elaborou o absurdo da história de seu pai aproximou-o da idiotia, mas não o tornou necessariamente vítima das armadilhas instituídas pela cátedra psicanalítica: "Ora, na medida em que a psicanálise envolve a loucura num 'complexo parental' e reencontra a confissão de culpabilidade nas figuras de autopunição que resultam do Édipo, ela não inova, *mas completa o que a psiquiatria do século XIX tinha começado*: erigir um discurso familiar e moralizado da patologia mental, ligar a loucura 'à dialética semirreal

do "pai Frankenstein" não remeteu a um bode expiatório imaginário, idealizado segundo a forma freudiana, para ser responsabilizado pelas dificuldades do Protagonista, entre elas, sua reconhecida dificuldade de amar e sonhar.[62] A criação do pai Frankenstein, mais megalomaníaca que a gestação de Héracles na coxa de Zeus, talvez tenha sido uma alternativa infantil que o Protagonista utilizou para lidar com a realidade, ou seja, na dificuldade, recusa, ou incapacidade de enfrentar a realidade, a criança-Protagonista optou pela fuga extravagantemente imaginária. Se, na antiguidade, disse Jesus "Deixai vir a mim os pequeninos, e não os impeçais, porque dos tais é o reino de Deus. / Em verdade vos digo que, qualquer que não receber o reino de Deus como uma criança, não entrará nele" (Lucas, 18:16, 18:17); na modernidade foi Dostoiévsky, como vemos na citação seguinte, quem nos fez perceber que o tipo idiota tão desejoso do convívio das almas simples e puras quanto Jesus ainda circula entre nós:

> […] eu realmente não gosto de estar com adultos, com pessoas, com grandes – isso eu notei faz tempo –, não gosto porque não sei. O que quer que eles conversem comigo, por mais bondosos que sejam comigo, mesmo assim a companhia deles é sempre pesada para mim sabe-se lá por que, e eu fico terrivelmente feliz quando posso sair o mais rápido possível para a companhia dos companheiros, e meus companheiros sempre foram as crianças, não porque eu sempre fui uma criança e sim porque as crianças sempre me atraíram. (DOSTOIÉVSKI, 2002, p. 382)

O Protagonista de *OCR* infantilizava seus clientes para que, além de se sobrepor economicamente a eles, pudesse também conquistar seus imaginários com as histórias de seu pai.[63] Dessa maneira, o Protagonista desvalorizava a história de seus fregueses-crianças

---

semi-imaginária da família' (Foucault) e nela decifrar 'o incessante atentado contra o pai', 'a surda contraposição dos instintos à sordidez da instituição familiar e a seus símbolos mais arcaicos' (Foucault)" (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 71). Por mais que a história do pai do Protagonista tenha uma função na operação capitalista de sua loja, a função de zombaria desta figura paterna parece estar além de um possível vínculo moral entre o complexo de Édipo e o capital.

[62] No começo do livro a personagem Noiva já fazia uma transição para sua nova condição de personagem Ex-noiva justificada pelo Protagonista pela sua incapacidade de amar: "Falei que eu não queria casar. / Ela fez uma cara engraçada. / Ela bateu na minha cara. / Ninguém bate na cara de um homem. Meu pai costumava dizer. / Você está louco? / Claro que não. E a prova disso é que vou acabar com essa merda toda. / Você falou que o nosso relacionamento é uma merda. / Ela bateu na minha cara de novo. / Levantei. / Ela me empurrou tão forte que voltei a sentar. / Eu não gosto de você. Nunca gostei. Nunca gostei de ninguém" (MUTARELLI, 2002, p. 16). Mais à frente no livro, em seu primeiro diálogo com a Garçonete, o Protagonista demarca sua diferença em relação às outras pessoas pela sua incapacidade de sonhar: "É que a hora que o sr. vem a piãozada já foi embora. / Ela deve ser a rainha de todos eles. / Deve inspirar seus sonhos. / Infelizmente, não os meus. / Eu nunca sonho" (MUTARELLI, 2002, p. 16).

[63] Um dos momentos de certa infantilização do comportamento do Protagonista deu contorno de realidade à história de seu pai quando um freguês veterano da Segunda guerra começou com ele a compor o cenário das batalhas fantasiosamente lutadas com seu pai: "Ele entra. / Traz num embrulho, uma porção de soldadinhos de chumbo. / Finjo emoção. / Mostro-lhe o olho, conto como o meu pai o perdeu. / Relembramos, juntos, Monte

buscando seduzi-los com sua história absurda – "[…] É que meu pai morreu antes de eu nascer. / É que eu não sou filho do meu pai verdadeiro. Eu sou filho de outro" (MUTARELLI, 2002, p. 99) –, ao mesmo tempo que dispunha dessas pessoas para manutenção do movimento cíclico do capital nas tirânicas regras de barganha de sua loja.

Encontramos na ciência que o Protagonista tinha a respeito de sua identificação com o cheiro do ralo uma escolha pela indiferença moral. O Protagonista parecia não dar efetivamente um valor sobrenatural ou transcendente ao ralo como portal infernal, ele não se dedicou a fundar uma religião ou metafísica a partir do buraco, tampouco valorizou a esperança de que encontraria solução para o cheiro do ralo no progresso do espírito humano.[64] A bem dizer também que o Protagonista não distribuía culpa pelo cheiro do ralo, por mais que o cheiro estivesse presente em quase todo o enredo, ressaltando sua importância para além do título que confere ao livro.

Ficamos com a impressão de que em determinados momentos o Protagonista cinicamente se apropriou de sua relação com o cheiro do ralo para desconstruir qualquer possibilidade de moral, seja ela do senhor ou do escravo. Encarnado o cheiro do ralo, que é a própria regra de nivelamento do capital que coloca a tudo e a todos como objeto de compra, o Protagonista preferiu inventar uma história absurda de seu pai para se humanizar junto aos seus clientes, em vez de, minimamente, passar por um processo de transvaloração. Processo altivo e heroico que não poderíamos esperar do Protagonista, pois ele não foi capaz de fazer da derrocada dos valores morais um ponto de retorno para a experiência completa do niilismo, de "intensificação do espírito humano", como defendido por Nietzsche:

> O próprio Nietzsche seria o primeiro a assumir as consequências da constatação da ruína de todos os valores morais. Progressivamente, o niilismo completo, passaria a ser uma condição normal (KSA 12, FP 9(35) – outono de 1887) dos europeus do futuro, dos que experimentam e vivem no vazio de sentido. Esse segundo momento do niilismo, contudo, é ambíguo: o

Castelo, / Monte Della Torracia, Monte Gorgolesco […] Viva os pracinhas! De pé, juntos gritamos! […] Cantamos. Salve, salve! / 'Japonês tem quatro filhos…' / Ele em plena emoção me abraça. / Ele lutou com meu pai. / Ele até recorda da granada e seus estilhaços. / Foi ele quem quase salvou sua vida" (MUTARELLI, 2002, p. 45-46). Em outros momentos a brincadeira tem um ar infantil, mas parece haver nela a intenção de subjugar seu interlocutor de uma maneira pouco refinada. Esta primeira galhofa é com sua recepcionista, a Mocinha: "Você gosta de viajar? / Ela finge que não escutou. / Ela tem medo de mim. / Gosta? / Que? / Você gosta? / De que? / De perfume de bosta? / Ai que horror!" (MUTARELLI, 2002, p. 71). Esta segunda galhofa é com um cliente seu que reclama do cheiro: "Nossa senhora! Que cheiro ruim! / Fede, não fede? / Ô! E como. / Você come? / O quê? Você que falou, 'fede e como'. / Ah! O senhor é um brincalhão!?" (MUTARELLI, 2002, p. 81).

[64] Neste sentido o Protagonista se vê surpreso ao pronunciar palavras que possam respaldar uma visão de desenvolvimento humanista: "[…] Quem ama não precisa comer. / Talvez essa seja a solução para a fome no mundo. […] / Quem diria que um dia eu falaria uma coisa assim. / É o amor. / Ou, os remédios." (MUTARELLI, 2002, p. 95).

> niilismo passivo (der passive Nihilism), expressa o esgotamento do poder já atingido pelo espírito, por meio 'budismo europeu', da aspiração ao nada, em que predominam os sentimentos de compaixão e de desprezo. O niilismo ativo (der active Nihilism), por sua vez, significa a intensificação do poder do espírito humano, nos seus aspectos destrutivos, nas palavras de Nietzsche, enquanto "budismo europeu da ação". (ARALDI, 2013, p. 46)

Contudo, mesmo que o resultado da ação do Protagonista seja a "indiferença", tudo que é comprado pelo Protagonista vira imediatamente dejeto, cabe-nos a tarefa para o alerta de que existe alto teor de cinismo na "compaixão" que demonstra o Protagonista quando aparentemente quer se aproximar de alguém. Esta aparência fica mais evidente quando vemos no Protagonista um tipo que encarna, segundo o entendimento de Deleuze sobre o acontecimento, um tipo ressentido:

> Ou a moral não tem sentido nenhum ou então é isto que ela quer dizer, ela não tem nada além disso a dizer: não ser digno daquilo que nos acontece. Ao contrário, captar o que acontece como injusto e não merecido (é sempre a culpa de alguém), eis o que torna nossas chagas repugnantes, o ressentimento em pessoa, o ressentimento contra o acontecimento. Não há outra vontade má. O que é verdadeiramente moral é toda utilização das noções morais, justo, injusto, mérito, faltas. O que quer dizer então querer o acontecimento? (DELEUZE, 2015, p. 151-152)

O ressentimento do Protagonista fazia par com seu egocentrismo, na maneira personalista como consumia literatura e nas suas relações pessoais que espelhavam seus negócios. Aquilo que o Protagonista não conseguia comprar tinha o peso de uma injustiça, de um desalinhamento da ordem natural do universo, a sua ordem. Daí a intolerância diante daqueles que tentavam precificar as coisas, uma atividade que só ele tinha o mérito para fazer. Não poder comprar a bunda segundo suas regras era a maior das injustiças que poderia ser cometida contra o Protagonista, pois as mulheres verdadeiramente donas das ancas apenas poderiam oferecer certo grau de resistência para satisfazer o Protagonista.

O "tatear no escuro" que a linguagem do Protagonista ensaiava para tentar obter a bunda segundo suas regras de compra nunca foi algo livre de uma finalidade que visava única e exclusivamente a sua satisfação. Estrategicamente o Protagonista ajustava sua linguagem, suas histórias e até a narrativa de seu pensamento sobre sua percepção para viver o presente da compra da bunda de maneira eternizada. Na tentativa de conformar o presente, o Protagonista torna-se cego para os devires que compõem o acontecimento, pois este não é estritamente "o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera" (DELEUZE, 2015, p. 152).

Se o Protagonista fosse além da galhofaria, poderia libertar-se do ciclo vicioso de seu desejo constrangido, conferindo ao riso seu poder subversivo, assim tornando-se "o comediante de seus próprios acontecimentos, *contra-efetuação*" (DELEUZE, 2015, p. 153). Mas parece que esta comicidade não é capaz de tirar o Protagonista de sua condição de comprador de bunda. Tivesse seu desejo livre, o Protagonista poderia retornar ao recalcado para conseguir contraefetuar "a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar" (DELEUZE, 2015, p. 154). A casmurrice do Protagonista agrava seu ressentimento de maneira a comprometê-lo com uma "ordem opressora" já estabelecida, conforme nos diz Deleuze:

> Só o homem livre pode então compreender todas as violências em uma só violência, todos os acontecimentos mortais em um só Acontecimento que não deixa mais lugar ao acidente e que denuncia e destitui tanto a potência do ressentimento no indivíduo que a da opressão na sociedade. É propagando o ressentimento que o tirado [tirano] faz aliados, isto é, escravos e servos; só o revolucionário se libertou do ressentimento, pelo qual participamos e aproveitamos sempre de uma ordem opressora. (DELEUZE, 2015, p. 155)

Não fosse um reprodutor da opressão, o Protagonista poderia perceber nas diferenças que aparentemente faziam destoar sua relação com a personagem Casada com as demais relações um sinal do acontecimento. Mas, já de partida, a excitação diante da situação de comprometimento matrimonial da personagem Casada revela que não existe um autoengano para o Protagonista, não podemos apostar nem mesmo na inédita experiência do sonho e do amor que o Protagonista diz ter para com a Casada, porque esta experiência não chega a ir além de uma espécie de voyeurismo. O verdadeiro comprometimento do Protagonista era com sua Loja.

4.2 Sonho que se sonha só é só um sonho que se sonha só[65]

A desconfiança sobre o que diz o Protagonista deveria começar por aquilo que carrega sua linguagem, uma alternância entre a distinção que faz daquilo que ele fala e pensa, e as piadinhas que recorrentemente produz. Esta variação de linguagem não tem outrem como referência, nem a cuidadosa maquinação entre aquilo que ele pensa e fala é fria, nem as

[65] Esta expressão é inspirada no romance *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes, e corresponde à letra da música "Prelúdio", composta por Raul Seixas e pertencente a seu álbum *Gita* (Warner Chappell Music, Inc, Som Livre, 1974).

piadinhas são amenidades que visam a uma aproximação descontraída com o interlocutor, a indiferença reina no império do Protagonista. Uma das diferenças que marcam o Protagonista em relação aos demais personagens de *OCR* é a superficialidade de sua linguagem. Superficialidade que Deleuze absorve da crítica do poeta Antonin Artaud a respeito do país das maravilhas de Alice, a figura estética de Lewis Carroll, e transforma em conceito:

> Artaud considera Lewis Carroll como um perverso, um pequeno perverso, que se restringe à instauração de uma linguagem de superfície e não sentiu o verdadeiro problema de uma linguagem em profundidade – problema esquizofrênico do sofrimento, da morte e da vida. Os jogos de Carroll lhe parecem pueris, sua alimentação muito mundana e até mesmo sua fecalidade hipócrita e bem educada. (DELEUZE, 2015, p. 87)

A linguagem em superfície traz para o Protagonista a crença de que seu presente deve ser vivido extensivamente, utilizando-se de recursos que possibilitem tal extensão, como a compra da bunda, por exemplo. Não bastasse ser o Protagonista ora apreendido por meio do tipo idiota, ora pelo tipo ressentido do acontecimento, a perversão parece, enfim, ser a tipologia que coroa esta figura singular. Sem outrem, não há por que a linguagem ir além da superfície porque outrem é a condição de se tomar o sofrimento, a morte e a vida em perspectiva. Em suma, sem outrem a perversão torna-se ainda mais contundente porque seu desvio adquire uma natureza absoluta, independente "das coisas corporais, de suas misturas, de suas ações e paixões" (DELEUZE, 2015, p. 89). A perversão passa a ter neste sentido um aspecto mais estrutural que a imagem espelhada do real representada na linguagem de superfície adotada por Carroll. Desconectando o incorporal do corpo do próprio corpo, ou seja, desconectando a linguagem do próprio corpo, resta a Carroll apelar para uma perversão que apenas inverte as posições de direita e esquerda do real refletido no espelho. Neste sentido é que Deleuze afirma a incapacidade de Carroll arrebentar com a superfície, ao contrário do que faz Artaud:

> A revelação que vai animar o gênio de Artaud, o mais ínfimo dos esquizofrênicos a conhece e vive também a sua maneira: para ele *não há, não existe mais a superfície*. Como então Carroll não iria parecer-lhe uma menina afetada, ao abrigo de todos os problemas de fundo? A primeira evidência esquizofrênica é que a superfície se arrebentou. Não há mais fronteira entre as coisas e as proposições, precisamente porque não há mais superfície dos corpos. O primeiro aspecto do corpo esquizofrênico é uma espécie de corpo-coador: Freud sublinhava esta aptidão do esquizofrênico para captar a superfície e a pele como perfuradas por uma infinidade de pequenos buracos. (DELEUZE, 2015, p. 89)

Quanto mais preso à superfície de sua linguagem, mais o Protagonista se distancia do corpo esquizofrênico e se aproxima do tipo perverso, colocando-nos uma vez mais na condição de apostar que as histórias que inventa e os sentimentos que diz ter não passam de retórica. Um corpo que não é afetado não produz profundidade. Caso o Protagonista quisesse fugir do abandono do corpo solitário, teria que mergulhar na mistura universal dos corpos, mesmo que isto lhe custasse o preço da dor e a condição de se converter em alimentos e sobras que cada corpo é um do outro. Condição inimaginável para o Protagonista que se vê como exclusivo resultado de sua própria produção e consumo: que liga o sanduíche-pretexto ao buraco retal de seu intestino, que se liga ao cheiro do buraco do ralo, que se liga ao buraco do nariz, que se liga ao buraco do vazio de espírito, que se liga ao buraco de uma retórica vazia de sentido da compra do buraco da bunda, que o faz retornar ao buraco lanchonete. Um paradoxo terminológico, o buraco é a superfície do Protagonista.

Por isso não podemos nos deixar levar pelos argumentos e comportamentos mais convincentes que possa usar o Protagonista. Não é possível sequer a aceitação de sua narrativa que tenta emplacar a crença de que um jogo está sendo jogado quando decide se aproximar de uma freguesa na qual identificou as características de beleza e humildade. Características que por si sós não atraem necessariamente um espírito perverso, mas que podem mudar de estatuto à medida que acoplam uma estratégia a ser executada: ser cortês ao mesmo tempo que se iniciava um papo lugar-comum de aproximação do tipo "lembro-me de você…". A resposta para este primeiro passo não poderia ter sido mais excitante , "*Sou uma mulher séria e compromissada*" (MUTARELLI, 2002, p. 49, grifo do autor), resposta que permitiu ao Protagonista abrir sua caixa de galhofarias e de histórias absurdas:

> Olha moço, você está me confundindo com outra e eu estou começando a não gostar do tom desta conversa. Sou uma mulher de respeito, CASADA…
> Então o que você me diz… **DISTO!!!**
> Grito, ao mesmo tempo em que saco o olho do bolso e o aproximo o máximo do seu.
> AAHHH!!! Ela grita pulando para trás.
> Eu jamais esquecerei o dia em que você esteve aqui e instantes antes de fugir, o olho rolou de sua órbita e rolou pelo chão.
> Você está louco!? Isso é o quê? Algum tipo de piada? É 'pegadinha'? Não minha cinderela do olho de cristal.
> Ela desce o braço na minha cara.
> (MUTARELLI, 2002, p. 49)

O golpe repentinamente infligido como reação ao susto parece ter certificado ao Protagonista a imagem de pureza que construía da freguesa-personagem-Casada. Esta situação propiciou ao Protagonista dizer que não foi intenção dele assustá-la porque ele

gostava de brincar com as pessoas para aliviar a dureza da vida.[66] Essa também foi a deixa para que pudesse ser ainda mais gentil oferecendo um valor expressivo e inesperado pelo relógio que a personagem Casada vendia. Quando a Casada estava indo embora, o Protagonista repara a bunda dela e, muito satisfeito com o que viu, delicadamente propõe que ela fique com a peça, que certamente tinha muita história. Como conclusão desta primeira investida, pensa o Protagonista: "A semente está plantada" (MUTARELLI, 2002, p. 51).

Sequer no segundo encontro/negociação com a Casada, quando já desenvolvia seu habitual procedimento de desumanização, o Protagonista deixou de centrar em si, nem mesmo no momento em que ela lhe revelou que havia sonhado com ele, logo ele que nunca sonhava e que ninguém nunca sonhava com ele – ausência de experiência onírica que a narrativa de seu pensamento recorrentemente confirmava:

> Ela sonhou comigo.
> Desculpe o cheiro, por favor. Eu estou com problemas no encanamento. Sem querer me levanto e vou até o banheirinho. Por instinto arranco a toalha de rosto e me abaixo para com ela tampar a boca, o olho, do ralo. Quase automaticamente o cheiro desaparece.
> Ai, obrigado. Eu tinha reparado no cheiro, mas não quis ser indelicada.
> Não. Você não foi indelicada, nem por um segundo sequer.
> Me assusto ao perceber que digo isso de plena vontade.
> Mas ela sonhou comigo.
> (MUTARELLI, 2002, p. 85-86)

Talvez não fosse verdadeiramente uma surpresa para o Protagonista a revelação de que a casada sonhara com ele, porque, desde o primeiro encontro, já eram esperadas as contrapartidas da Casada, como normalmente um comerciante espera de quem com ele negocia. Quão grande seria a surpresa de figurar no sonho de uma mulher aparentemente humilde que também aparentemente se encantou com a extrema bondade e generosidade manifestada pelo Protagonista? Como que num roteiro de telenovela mexicana, roteiro que certamente julgava ser inferior à literatura que consumia, o Protagonista se superafetou para ser ainda mais romântico:

> De quanto você precisa. Digo isso já com um bolo nas mãos.
> Ai. Não sei. Essa é a pior parte. No fundo eu não queria estar aqui por este motivo.
> Mas aposto que se você não estivesse precisando de dinheiro você não viria.
> Por favor não fale assim. Como eu poderia vir? Por que motivo? O que eu poderia alegar? Que passei apenas para revê-lo? Que estou aqui, por que senti saudade? Que durante

[66] A expressão "A vida é dura […]" (MUTARELLI, 2002, p. 13) é repetida diversas vezes no texto pelo Protagonista como justificativa para suas negativas em relação à contraproposta de seus fregueses.

> todos os dias que seguiram, eu não esqueci o seu rosto? Como eu poderia dizer uma coisa dessas? Afinal, eu sou uma mulher casada.
> Desculpe. Eu não quis ser indelicado. É que por um instante pensei, como seria maravilhoso, que você estivesse aqui só para me ver. […]
> Ficamos em silêncio por alguns instantes. Tento controlar um impulso que me manda beijá-la. Estou confuso. Meu coração acelerado. Foi por instinto também, que o olho guardei na gaveta. Todo esse sentimento, aparentemente mútuo, precisa ser melhor analisado.
> Me diz uma coisa, você precisa de dinheiro. Não precisa? […]
> Olha, toma. Vou te dar o mesmo que dei na última vez.
> Não. É muito. […]
> Por favor pegue. Eu não estou te dando. Quero que você faça uma coisa para mim. […]
> Tenho medo de pedir e com isso destruir todo o encantamento que surgiu, aqui, nesse momento. Isso eu penso.
> Pede. Pode pedir qualquer coisa. Eu farei com gratidão. […]
> Eu sei que o que está acontecendo aqui, agora, não condiz com a minha condição. Com a condição de mulher casada. Mas eu juro, no momento, o que sinto é mais forte. Quero de alguma forma, seja ela qual for, retribuí-lo. Não. Quero mais do que isso. Quero, não importa de que forma, fazê-lo feliz. […]
> Você me conta seu sonho?
> (MUTARELLI, 2002, p. 86-87)

Quem trabalha numa loja de penhor está acostumado a receber pessoas que estão nos seus piores momentos de vida e também pessoas que trazem peças que foram adquiridas sabe-se lá de que maneira. Então, mais uma vez, é preciso dizer que não há surpresa para o Protagonista receber uma pessoa que precisa vender um objeto de estimação para resolver as dificuldades econômicas decorrentes do vício em jogo do cônjuge, como é o caso da Casada. Isso permite ao Protagonista, inclusive, carregar mais a imagem que a Casada fazia dele, uma pessoa doce que sabia tratar uma mulher com respeito e encanto. Depois do primeiro beijo entre ambos, ela conta o sonho:

> Era como um jardim, um jardim muito amplo e luminoso. Eu andava de uma forma tão leve. Não sei o que fazia lá, não sei. E isso não importava. Afinal assim são os sonhos. No jardim havia um desses labirintos, que se vê nos filmes, um labirinto ornado com heras. Eu entrei por esse labirinto. Depois de um tempo, comecei a ficar assustada. O labirinto parecia não ter fim, e surgiu um vento que se tornava cada vez mais forte. De tão forte que era o vento, me curvei agachando no chão.
> E então eu cheguei por trás de você, e confortei-a pondo a mão em seu ombro.
> (MUTARELLI, 2002, p. 88)

Após interromper a narrativa da Casada e assumir a descrição do sonho, a cafonice sentimental toma conta da cena com a finalização da história do sonho declamada em uníssono:

> Você olhou para mim. Parecia mais calma. Eu a ajudei a levantar e te dei um abraço. Mas o vento ficou mais forte, e o dia se foi. Ficou tudo escuro. Então eu lhe disse…
> Todo labirinto tem uma saída.
> Todo labirinto tem uma saída.
> Isso falamos em uníssono.
> (MUTARELLI, 2002, p. 88)

O primeiro beijo entre os enamorados chega a ser descrito pelo Protagonista como uma espécie de desterritorialização, pois com o encontro dos lábios ele dizia voltar "de algum lugar onde, por instantes, inexisti[u] para então voltar outro" (MUTARELLI, 2002, p. 88). Chegando a narrar depois do segundo beijo: "Acho que essa foi a experiência mais incrível que provei em toda a minha a vida. A sensação de amor que eu sentia irradiava muito além de meu corpo" (MUTARELLI, 2002, p. 89).

O terceiro encontro, marcado após conversa telefônica *caliente* entre o Protagonista e a Casada, começou a demarcar uma diferença de expectativa em relação ao relacionamento que se desenvolvia. Por mais que o Protagonista dissesse, naquela altura do envolvimento dos dois, que o "jogo já vai [ia] por si mesmo" (MUTARELLI, 2002, p. 97), a situação de ser comandado pela fantasia da Casada que se travestia de Casada-Puta parecia incondizente com o espírito perverso do Protagonista. Não exatamente porque a Casada estivesse consumindo seu dinheiro, ou fazendo daquele envolvimento uma oportunidade de fuga de seu casamento abusivo, mas porque o Protagonista estava diante de outrem, no limite da mistura de corpos, já correndo o risco de aceitar a possibilidade de outros mundos, oriundo de um desejo diferente do seu.

O filme *Secretary*, de Steven Shainberg (2002), funciona como um contraexemplo da situação vivida no momento descrito acima pelo Protagonista e pela Casada. Se pelo lado do romance a perversão dita a não relação do Protagonista, pelo lado do filme a esquizofrenia dá a tônica do relacionamento entre seus protagonistas.

No filme, o personagem advogado (homem do logos) que incessantemente procura por uma secretária que atenda as suas idiossincrasias, constrói junto a sua mais recente contratada, a personagem ex-paciente de manicômio que fere o seu próprio corpo, uma relação em que seus corpos são cuidadosamente constituídos como linguagem. Relação que só era possível e afirmativa porque, de acordo com Deleuze, nas palavras de Espinosa, ambos se mostravam mais dispostos à mútua afecção de seus corpos, que à busca de uma identidade, de uma fundamentação para o ser:

> O que temos é a ideia do que acontece ao nosso corpo, a ideia das afecções do nosso corpo, e é apenas por tais ideias que conhecemos imediatamente nosso corpo e os outros, nosso espírito e os demais. (Ética, parte II, prep. 12-31). Há, pois, correspondência entre as afecções do corpo e as ideias no espírito, correspondência pela qual essas ideias representam aquelas afecções. (DELEUZE, 2002, p. 73-74)

Diferente do Protagonista de *OCR* que, na impossibilidade de ver-se na presença de outrem, tenta realizar-se solitariamente por meio do cheiro do ralo, da compra da bunda e das histórias de seu pai Frankenstein, o casal do filme, mesmo depois de casados, ainda reinventa suas histórias diárias, de maneira a potencializar, como entendido por Deleuze, o excesso de desejo que lhes sobra: "Toda potência é inseparável de um poder de ser afetado, e esse poder de ser afetado encontra-se constante e necessariamente preenchido por afecções que o efetuam" (DELEUZE, 2002, p. 103). As afecções entre os corpos dos protagonistas do filme passavam pela sutil troca de olhares e pelas sensações dolorosas às quais se dispunham, destas afecções um incorporal era reiniciado na ínfima diferença que o reconstituía.

A partir dessa constante experimentação, temos a impressão de que os personagens do filme se distanciaram das forças depreciativas que os consumiam: um trabalho rotineiro com uma noiva despótica, no caso do advogado, e uma família desajustada (que não difere muito de uma ajustada), no caso da secretária. Para um espectador mais desatento, pode parecer que o casamento entre os protagonistas do filme foi apenas um final encantado para uma história sadomasoquista de simples controle e dominação. Talvez esta mesma desatenção seja o empecilho para se perceber que o Protagonista vive a impossibilidade de uma relação porque ele se fundiu a sua loja, ela agora é sua natureza e dela não consegue mais se desviar. Nesse sentido, o Protagonista é um estranho perverso que não cumpre com um desvio, expectativa médica e jurídica alimentada pela psicanálise freudiana.

A perversão do Protagonista não emerge de um fundo cego e obscuro de seu eu à espera de uma justiça que a corrija, ela é acima de tudo afirmativa, vazia e apática, porque, como nos diz Deleuze logo abaixo, a própria estrutura da perversão do Protagonista o impede de ser de outra maneira:

> O ponto de partida é este: a perversão não se define pela força de um desejo no sistema de pulsões; o perverso não é alguém que deseja, mas que introduz o desejo em outro sistema e faz com que ele desempenhe, neste sistema, o papel de um limite interior, de um foco virtual ou de um ponto zero (a famosa apatia sádica). (DELEUZE, 2015, p. 314)

O desejo do Protagonista esta inserido no sistema resultante da mescla que o associou à Loja-Capital, sistema rígido que se fecha em si mesmo impedindo o atravessamento dos corpos e as incorporeidades que arrebentem a superfície. A apatia sádica de certa maneira substitui o desvio. A ação do Protagonista é tão superficial que

> se exerce essencialmente contra o sentimento. Todos os sentimentos, mesmo e sobretudo o de fazer mal, são denunciados como implicando uma perigosa dispersão, impedindo a energia de se condensar, de se precipitar no elemento puro da sensualidade impessoal demonstrativa. “Trate de tirar prazeres de tudo o que alarma seu coração…” (DELEUZE, 2009, p. 52-53)

A demonstração de afetividade é estranha inclusive para o próprio Protagonista: “É o amor. / Ou, os remédios.” Quanto à consumação de uma relação sexual, prefere se esfregar em ambiente público, como a lanchonete:

> Com a mão no pau faço um vai-e-vem.
> Ela demora de costas. Vai na pia do outro lado.
> Lava a lata demoradamente. A pia é baixa.
> A bunda empina até não poder mais.
> Ejaculo com força. Até fecho os olhos.
> (MUTARELLI, 2002, p. 37)

Ou praticar seu tradicional voyeurismo, com ou sem o auxílio do olho de vidro de seu pai: “Não. Eu não exagerei. / Mas é muito dinheiro só para olhar. / Eu só quero olhar” (MUTARELLI, 2002, p. 132).

Mesmo com a bunda ali, já comprada, ele não a penetra, deve haver algum nível de degradação para com quem lhe serve. Além de se precaver de ultrapassar seu isolamento rumo ao atravessamento de corpos, tem que estar presente à fantasia de que o outro é nada, como nos mostra Deleuze:

> É nesse sentido que a frieza, o gelo formam o elemento essencial da estrutura perversa. […] E a força de ressexualização perversa é tanto mais forte e extensa quanto intensa tiver sido a frieza da dessexualização, e não acreditamos também que a perversão possa ser definida por uma simples ausência de integração. (DELEUZE, 2009, p. 117)

Às vezes ficamos com a impressão de que o Protagonista nos usa para afirmar sua postura machista de quem está dispensando a noiva, que nós mesmos resolvemos nomeá-la como Ex-noiva desde o começo da narrativa. O Protagonista se dessexualiza na Ex-noiva e se

ressexualiza na Loja. A assimilação entre Protagonista-Loja-Capital manifesta-se violentamente contra a Ex-noiva, a Casada e a Garçonete, elas são apenas um meio estorvante para sua autossatisfação, a loja, a ilha do Robinson de Tournier (DELEUZE, 2015) conecta o corporal Protagonista ao universo incorporal do Capital. O outrem é para o Protagonista seu grande problema, como vemos a seguir:

> Assim, *Outrem* – a priori como estrutura absoluta, funda a relatividade dos outrem como termos efetuando a estrutura em cada campo. Mas qual é esta estrutura? É a do possível. Um semblante assustado é a expressão de um possível mundo assustador ou de alguma coisa de assustador no mundo que ainda não vejo. Compreendemos que o possível não é uma categoria abstrata designando alguma coisa que não existe: o mundo possível expresso existe perfeitamente, mas não existe (atualmente) fora do que exprime. O semblante terrificado não se parece com a coisa terrificante, ele a implica, a envolve como algo de diferente, numa espécie de torção que põe o expresso no exprimente. Quando apreendo, por minha vez e por conta própria, a realidade de que outrem exprimia, não faço nada mais do que explicar outrem, desenvolver e realizar o mundo possível correspondente. (DELEUZE, 2015, p. 317)

O Protagonista disciplinou-se para apagar o semblante de seus fregueses por meio do nivelamento, da superficialização, das histórias que uniam os objetos vendidos aos seus respectivos fregueses, apagando assim o terror do mundo externo à sua loja. A ética comerciante dispensa a consciência da origem e do destino do objeto negociado, não interessando ao negociador agressivo como e em qual corpo o objeto se conectará ou desconectará. Enfadado como o Deus de Tomás de Aquino, que não pode se permitir outros possíveis porque em sua perfeição cola-se perfeitamente à realidade, o Protagonista apenas se serve das criaturinhas mortais que o cercam para ao menos ter a chance de ver o tempo passar.

A aniquilação contundente de outrem em *OCR* torna-se mais perceptível por meio da recusa de citação de nomes na narrativa do livro, inclusive o do próprio Protagonista,[67] que realmente não poderia ser revelado porque, sem o atravessamento de corpos, não podemos minimamente designar por um nome o estado em que nos encontramos. No mais das vezes, dentro do campo do capital interessa mesmo saber é quem está comprando e/ou vendendo, e isso a narrativa de *OCR* nos deixa razoavelmente claro, porque na Loja o Protagonista

[67] Pode até haver alguma intenção de autorreferência de Lourenço Mutarelli em *OCR* quando um personagem tenta vender em sua loja a imagem de São Lourenço, "um Robin Hood da churrasqueira" (MUTARELLI, 2002, p. 125), como graceja o Protagonista. Mas, ao contrário da escolha do diretor Heitor Dhalia (2007) para o filme *O cheiro do ralo*, que nomeia o Protagonista com o próprio prenome do escritor Mutarelli, deixando de escalar o ator Carlos Moreno como Protagonista e escalando Mutarelli no papel de segurança, preferimos interferir o mínimo possível no grau de referências de *OCR* para uma avaliação conceitual que não precise demarcar diferença entre realidade e aparência.

compra, os demais se esforçam em vender. Nesse sentido, a semelhança física entre Lourenço Mutarelli e o garoto propaganda da Bombril interessa menos que a dinâmica do comercial em que o ator, Carlos Moreno, extravagantemente se traveste com os mais diversos personagens da cultura popular na tentativa de convencer as pessoas a comprarem sua esponja de aço, principalmente as "queridas donas de casa".

4.3 Uma vez idiota, sempre idiota

A estratégia de ser gentil com a Casada desaparece após o Protagonista se aproximar ao máximo de seu limite ante a mistura de corpos. Não bastasse o retorno as suas práticas mais comuns, desdenhar das pessoas e cheirar o ralo, para indicar que o quarto encontro entre ambos seria um desacerto, a possibilidade de rever sua bunda preferida, a da garçonete, marcaria decisivamente o fim de sua história com a Casada. Ao voltar à lanchonete, o Protagonista recebe de outra empregada do estabelecimento o telefone para contato com a personagem Garçonete. A bunda da Garçonete ressurgia como representação de um recalque originário, mecanismo que Deleuze e Guattari assumiram a sua maneira, mas que originalmente é descrito por Laplanche e Pontalis (2001) em seu dicionário de psicanálise como sendo um:

> […] processo hipotético descrito por Freud como primeiro momento da operação do recalque. Tem como efeito a formação de um certo número de formações inconscientes ou "recalcado originário". Os núcleos inconscientes assim constituídos colaboram mais tarde no recalque propriamente dito pela atração que exercem sobre os conteúdos a recalcar, conjuntamente com a repulsão provenientes das instâncias superiores. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 434)

O representante recalcado, a bunda, é atraído pela instância superior, o capital. Num mundo perverso, o da Loja e do Protagonista, "o capital tem o papel de uma superfície de registro que se assenta sobre toda a produção (fornecer mais-valia, ou realizá-la, eis o direito do registro)" (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 23). No movimento constante de tentar se identificar à Loja e ao capital, o Protagonista opera sob a regra da mais-valia, desejando perversamente a bunda, mas inevitavelmente deixando sempre sobrar um pouco de desejo. Esta sobra é o que retorna e se liga àquilo que é especificamente capitalista: "o papel do dinheiro e o uso do capital como corpo pleno para formar a superfície de inscrição ou de

registro" (DELEUZE; GUATTARI, 2015, p. 23). A superfície do capital é especular para a Loja e o Protagonista.

A bunda assume a posição privilegiada de um representante recalcado para o Protagonista, principalmente porque sua compra é bem degradante para os envolvidos na negociação. Mas, desde que a degradação esteja presente, ela pode ser momentaneamente substituída por outro significante que lhe equivalha. Nesta eterna substituição entre objetos negociados e a bunda negociada, o Protagonista não consegue atentar para o fato de que a identidade rígida e tão plena como o próprio capital, nada criativa, nada miraculante, esta identidade que espera construir por meio da assimilação de suas peças-bunda-significante só pode ser transitória e parcial:

> o que é o mesmo que dizer que o sujeito é produzido como um resto, ao lado das máquinas desejantes, ou que ele próprio se confunde com esta terceira máquina produtora [miraculante] e com a reconciliação residual que ela opera […]. (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 32)

Para o protagonista, a bunda era produto e produção de desejo que se inscrevia no *socius*, ela era representação da matéria que fazia coincidir, que reunia, um Eu momentâneo, que tendia para a bunda (como no cálculo infinitesimal), ao seu Eu idealizado (aquele que acreditava exercer o domínio total do capital). A bunda era para o Protagonista um mecanismo que produzia extravasamento, mas que encontrava, na repetição do mesmo, uma repetição extenuante, que sempre buscava aniquilar[68] um dos polos de tensão de seu desejo, ou seja, buscava aniquilar o outro. Objetificando a bunda, o Protagonista tornava-a independente do outro (Garçonete, Ex-noiva, Casada), não precisando lidar com o desejo alheio.

Temos a impressão de que o Protagonista fazia um esforço sisifiano para ciclicamente comprar a bunda que ora se encontrava aparentemente na conta do mais alto grau de seu desejo, ora se encontrava na estima de mais uma peça adquirida pela sua loja destinada a ser

[68] Quando o Protagonista experimentou rasgar dinheiro como seu freguês Viciado fazia (MUTARELLI, 2002, p. 127), teve a mesma sensação que costumava ter ao ler os classificados, uma ereção (p. 18). Com a aniquilação de outrem, revivemos o paradoxo da ilha deserta no estudo de Tournier feito por Deleuze: "compreende-se então o paradoxo da ilha deserta: o náufrago, se é único, se perdeu a estrutura outrem, em nada rompe o deserto da ilha [loja], antes o consagra" (DELEUZE, 2015, p. 321). Reforçamos com esta imagem que a perversão do Protagonista está na total ausência de outrem, ele toma os elementos de sua loja, o dinheiro, os objetos, como elementos primordiais de sua identificação com a Loja. Esta concepção de perversão se opõe ao sentido agonístico que Nietzsche dá à vida, se o Protagonista tivesse o interesse de domínio de outrem, ele não os aniquilaria: "A luta entre as partes é a luta por dominação, transformar em órgãos as outras partes […] o desenvolvimento orgânico não está diretamente ligado à nutrição mas ao poder de comandar e controlar: a nutrição é somente um resultado" (FREZZATTI JÚNIOR, 2014, p. 79).

descartada no quartinho dos fundos. Mais que usufruir da bunda, mais que criar com a bunda, o Protagonista queria comprá-la. Com sua compra, o Protagonista atingia uma potência que terminava em êxtase:

> A bunda é, e sempre foi, o desejo, a busca de tentar alcançar o inatingível. Esta bunda era, enquanto impossível, enquanto alheia, o contra ponto do ralo. Mas o que eu realmente buscava não estava ali. Nem tampouco em outro lugar. O que eu buscava, era só a busca. Era só o buscar.
> E por isso agora já não há mais desejo, só o cansaço, só o vazio.
> Só a certeza do incerto.
> Agora é preciso encontrar algo novo, de preferência uma bunda nova, para acreditar. Nessa bunda eu não creio mais. Não que ela minta, ou tenha um dia mentido, para mim. Não. O mentiroso sou eu.
> (MUTARELLI, 2002, p. 134)

Porém, o Protagonista era um idiota, e como idiota era apaixonado por uma ideia, e dela se tornou tão senhor quanto escravo. Seu imperativo, "comprar a bunda", fez com que, na reaparição da bunda da personagem Garçonete, sua relação com a Casada cessasse, fez também com que, após a contratação da bunda da Garçonete, transformada em personagem Nova-Recepcionista-Ex-Garçonte, a narrativa da outrora deificada bunda ficasse parecida com a enfadonha narrativa que descrevia o término de sua relação com a personagem Ex-noiva. O Protagonista não entendia que o retorno do recalcado exige outros Eus que o tirem do seu centro. O Eu, como entendido por Deleuze e Guattari (2011, p. 31), é sempre "uma reconciliação residual" daquilo que liga o desejo ao seu consumo, um novo Eu miraculante surge da possibilidade de que a máquina desejante cesse um ciclo na máquina celibatária, recomeçando outro a partir do corpo sem órgãos.

O recalque para Deleuze e Guattari (2011), em *O anti-Édipo*, não é consequência do papai-e-mamãe freudiano que nos força sempre a olhar para trás, iludindo-nos quanto à impressão de se estar indo para frente quando na verdade se está indo para trás, como se fosse uma perseguição ao curupira. A bunda da Garçonete despertava no Protagonista o sentimento de falta que a superfície estendida do capital lhe impunha. Do começo ao fim do livro o Protagonista reconhecia a bunda como seu mecanismo de falta, sua *rosembunda*, ao relacioná-la ao filme *Citizen Kane* (1941):

> Penso na bunda. "Rosebud". Se eu morresse agora como Welles [Charles Foster Kane], ninguém encontraria meu "Rosebud". Se aquela bunda estivesse comigo agora eu iria brincar tanto com ela. Eu brincaria com ela como um garoto brinca com seu "Rosebud". (MUTARELLI, 2002, p. 18)

> De todas as coisas que tive, as que mais me valeram, das que mais sinto falta, são as coisas que não se pode tocar. São as coisas que não estão ao alcance de nossas mãos. São as coisas que não fazem parte do mundo da matéria. Quer dizer, tirando o meu Rosebud. Nele eu só não pude tocar porque as mãos não alcançaram de fato.
> (MUTARELLI, 2002, p. 89)

O abastado personagem de *Citizen Kane*, Charles Foster Kane, uma figura do tipo *self-made man*, pronuncia em seu leito de morte um nome representativo daquilo que nunca mais voltaria a ter, o seu Rosebud. A investigação do personagem Jerry Thompson sobre o significado de Rosebud sugere-nos que este nome se refere a um trenó de brinquedo da infância pobre de Kane. Talvez o único momento de sua vida em que brincou e fantasiou, pois depois disso só afirmou a si mesmo, como revela Jedediah Leland a Thompson: "Nunca vi alguém com tantas opiniões! Mas [ele] nunca acreditou em nada, exceto Charlie Kane, [ele] nunca teve uma convicção, exceto Charlie Kane na vida. Acho que morreu sem nenhuma." A morte do Protagonista de certa maneira homenageia Kane, quando já falecendo pronuncia sua última palavra: "Por Welles solto um Rosembud" (MUTARELLI, 2002, p. 141). O protagonista não deixa sequer a narrativa de sua vida para um terceiro, só no relato de seu último pensamento o passado engole o presente: "Eu queria ficar".

Como o protagonista podia ler e não sonhar? Se o protagonista de *OCR* fosse além de uma identificação com a tormenta das narrativas de seus escritores (diretores, compositores) favoritos, e em vez de mergulhar cada vez mais em si próprio, no seu próprio cotidiano, fizesse coro com estas narrativas, talvez conseguisse recriar a sua vida por meio da experiência de dor e alegria de seus heróis. A filósofa Rosa Maria Dias (1994), no livro *Nietzsche e a música*, mostra-nos como o espectador comum do teatro grego foi aos poucos trocando o ímpeto dionisíaco incorporado nos cânticos do coro pela bajulação de ter seus dramas cotidianos como destaque em cena:

> Com o propósito de reconstruir o drama trágico, Eurípides dessacraliza a cena. Até ele, o único herói era Dionísio, "emaranhado na rede da vontade individual", com ele sobe ao palco o homem da vida cotidiana, que deixa o espaço reservado aos espectadores e invade a cena. O espelho, que antes refletia a grandeza apropriada aos semi-deuses, reproduz agora, com extrema fidelidade, as imagens da vida comum: familiar e cotidiana. O espectador, que na excitação dionisíaca dividia com o coro a visão do deus, no novo drama torna-se espectador de si mesmo. (DIAS, 1994, p. 65)

O protagonista foi espectador de si mesmo satisfazendo-se com a distância que sua riqueza impunha às demais pessoas que o cercavam, eis a bajulação máxima que o capital tem

a nos oferecer. Sua vontade de individuação retirava dos outros suas peculiaridades por meio da desvalorização das histórias que estavam impregnadas nos objetos vendidos, para entulhá-las junto a si em sua loja, afinal nos diz a máxima do capital: “quem desdenha quer comprar”. Não bastasse a desvalorização das pessoas e dos objetos, o Protagonista ainda fazia do cheiro do ralo uma penitência para aqueles que ousavam entrar em seu cenário. Por mais que tivesse certo humor ver até que nível o Protagonista seria capaz de descer nos arrastando junto a ele, o que nos fica de uma leitura em retrospectiva de sua vida, como ele próprio faz, é um gosto amargo na boca.

5 NAU CATRINETA APORTA EM FAVELOST

Favelost gimme shelter please*!* (FAWCETT, 2012)

Após explorarmos a miséria e o assassínio presentes na crítica que o personagem Escritor do conto "Intestino grosso" faz ao sentido vulgar do termo pornografia, crítica que reforçamos por meio da análise dos contos "O outro" e "Passeio noturno (Parte I)" respectivamente, retomaremos o conceito de pornografia a partir de sua concepção antropofágica. Concepção que utilizaremos como ponte entre o conto "Nau Catrineta", de *FAN*, e *Favelost*.

A crítica que o personagem Escritor do conto "Intestino grosso" faz à corrupção dos ensinamentos que herdamos da história de Joãozinho e Maria é exposta de maneira mais empírica no conto "Nau Catrineta" de *FAN*. Enquanto no conto "Intestino grosso" a antropofagia é apagada da história de Joãozinho e Maria como esperança de se manter a vida pura e bela; no conto "Nau Catrineta" a antropofagia é adotada como rito de passagem dos primogênitos de uma abastada família. Esta passagem demarca uma virada para sobrevivência da família do imediato da Nau Catrineta, Manoel de Matos, ascendente do personagem Poeta, protagonista do conto.

O conto contesta a suposta historicidade do poema "Nau Catrineta",[69] sem autoria conhecida e de transmissão oral na cultura portuguesa, transcrito pelo escritor e dramaturgo Almeida Garret (1799-1854), por meio do registro em Diário de bordo do antigo avô da família do Poeta, Manoel de Matos, dispensando a visão romanceada dos acontecimentos, assim como seu arcabouço metafísico-religioso. O trecho transcrito do *Romanceiro* (GARRET, 1997) para o conto retrata a intervenção divina contra a tentação do recurso pecaminoso do suicídio que o capitão de uma nau com a tripulação extenuada, doente e morrendo de fome, tenta cometer. Lançando-se ao mar, o capitão procura evitar ser a refeição sacrílega de marinheiros amotinados e famintos, dispostos à antropofagia para salvarem suas vidas. Clama o capitão:

> Renego de ti demônio
> que me estavas a atentar
> a minha alma é só de Deus
> o corpo dou eu ao mar.
> Tomou-o um anjo nos braços
> não nos deixou afogar,
> deu um estouro o demônio,

[69] Este poema está disponível na íntegra como apêndice deste trabalho.

> acalmaram vento e mar
> e a noite a Nau Catrineta
> estava em terra a varar.
> (FONSECA, 2010a, p. 111)

Porém, a trama do diário de bordo não apela para a batalha do Bem contra o Mal, como nos mostra trecho do poema na citação de Fonseca. O que se gravou do poema na cultura popular portuguesa para efeito moral foi a intervenção divina em favor do comandante que não deixou abater sobre sua embarcação amotinada a antropofagia como forma de sobrevivência. A verdade do acontecimento segundo o diário de bordo do imediato da nau Catrineta, Manoel de Matos, indicava outra versão para os acontecimentos:

> É tudo mentira, disse tia Helena, nem o demônio estourou, nem anjo algum salvou o capitão; a verdade está toda no velho Diário de bordo, escrito pelo nosso avô antigo Manuel de Matos, que tu já leste, e neste outro livro, o Decálogo Secreto do tio Jacinto, que vais ler hoje pela primeira vez. (FONSECA, 2010a, p. 112)

Na história do *Diário de bordo* desprovida da presença de anjos e demônios, a ação das moiras retratadas no poema "Nau Catrineta" culminara no cumprimento do destino e na morte trágica dos tripulantes que serviram de alimento. Por meio do *Decálogo secreto*, as quatro tias do protagonista aniversariante – Helena, Olímpia, Regina e Julieta – transmitiram para o jovem poeta, como um presente, as leis que o iniciariam na tradição da família. Ação cerimoniosa, rito de passagem que selaria a sorte do protagonista e de sua cortejada Ermê, desatenta estudante de Letras, prato principal da noite.

A narrativa de Fonseca renova o poema "Nau Catrineta" na história do *Diário de bordo*. Tanto na história do *Diário de bordo* como na do conto, a pornografia, enquanto antropofagia, é libertadora dos preconceitos morais mais arraigados, dos pecados da carne em sua versão mais bestial. No *Diário*, o relato "verídico" que dispensa a fantasia romântica cristã do poema, o corpo que era carne viva morre e mata a fome dos homens, não na palavra e nos gestos da repetitiva liturgia cristã, não na transubstanciação do corpo e do sangue do Cristo redentor, mas na mundaneidade, no horror diante do desconhecido, que é a morte cada vez mais próxima. A antropofagia como sendo o desafio mais radical à moral pornograficamente despida.

O *Decálogo secreto*, em meio à elegância e à fineza de uma tradicional família carioca de bem e de bens, ritualiza a prática do canibalismo requintado, atualizando a experiência que marcou a família. Sobretudo, a pornografia como antropofagia no conto "Nau Catrineta" nos

liberta das imagens da transcendência e da representação, que são antitrágicas por excelência. A passagem do Evangelho que apela para a fome da palavra de Deus – "Nem só de pão viverá o homem, mas de toda palavra que sai da boca de Deus" (Mateus 4:4) – é o consolo metafísico para os que nem "de banda" conseguem olhar para a morte. O motivo pelo qual fizera com que a família transformasse sua passada experiência antropofágica em tradição pode ser mais complexo que um exercício de expiação de culpa, de rememoração traumática, ou ostentação de um símbolo de abastança. Fonseca já nos insere nos acontecimentos que circunscrevem a cerimônia, o escritor não explica e nem revela a lógica e o porquê do ritual. Mas a negativa quanto ao efeito moralizante do poema parece-nos indicar que também para o conto tal efeito deva ser evitado, como também acontece na leitura de Fonseca sobre a história de Joãozinho e Maria do conto "Intestino grosso".

A ligação que promoveu a nau Catrineta entre Brasil e Portugal provocou o estranhamento entre os relatos do *Diário de bordo* e do poema transcrito por Garrett, que significou também o confronto entre duas concepções de humanos dos povos destas duas terras: a do selvagem subequatoriano e a do civilizado europeu. O mundo civilizado, já devidamente instruído, teme que a antropofagia não apenas o relembre que, em última instância, a voracidade fisiológica engole o mundo moral, mas também teme que, ao relembrar a existência deste fundo fisiológico, o mundo moral se revele como aparência, perdendo seu estatuto de fundamento.

Este mundo europeu, metropolitano, gerador de sentido, que um dia menosprezou o valor ritualístico da antropofagia entre os não civilizados, originou um movimento que, segundo Júpiter Alighieri, protagonista de *Favelost*, vai "muito além da antropofagia" (FAWCETT, 2012, p. 22). A vivência dos diversos ciclos de globalização mercantil e cultural, sob as relações mais diversas entre as capitais e as periferias, deu lugar à bricolagem de tudo com tudo: "Por todo canto da Mancha Urbana, ouve-se o sussurro de Lavoisier turbinado num trocadilho: 'nada se perde, nada se cria, tudo se *Transformer*'" (FAWCETT, 2012, p. 15).

Favelost é a região homônima ao livro referido acima e apelido da megalópole que abarca esta efêmera experiência de ir além da antropofagia. Resultado de uma conurbação entre Rio de Janeiro e São Paulo, Favelost corresponde ao novo território denominado Rio Paulo de Janeiro São:

> [...] pontos que antigamente se chamavam Aparecida, São José dos Campos, Cruzeiro, Resende, Volta Redonda, mas que agora, engolidos pela Mancha

> Urbana, são apenas lembranças em placas amassadas. A notícia correu solta já que a paisagem urbana é totalmente bregarunner, numa mistura de favela, cortiços, prédios espelhados subindo de repente, cheio de fumê e mármore, além de hangares, contêineres e sucatas gigantescas, servindo de moradias precárias ou simplesmente estilizada (não se sabe o que é e o que não é rico ou fodido em Favelost. Não dá tempo de conferir. Tudo munda muito rápido, formando uma massa de habitações insólitas) (FAWCETT, 2012, p. 36)

A antropofagia em Favelost é potencializada pelas *media* e já não é mais vivida como sinal máximo de interdição moral. Esta Mancha Urbana em constante mutação incorpora o orgânico ao inorgânico, confundindo as outrora visíveis fronteiras entre natureza e cultura. Todos os recursos técnicos são disponibilizados pelas corporações de Favelost para quem deseja uma vida acelerada ao estilo de um jogo de realidade virtual ou de um *reality show*. Implantes de aplicativos cutâneos, neurodispositivos e outros tipos de excentricidades de última geração são os novos *gadgets* que o vivente/jogador de Favelost utiliza em sua "vida-game" (FAWCETT, 2012, p. 46). Porém, Favelost é produção e reinvestimento de produção, e este é o preço antropofágico que cobra a cidade.

Não se escapa de Favelost. Desistir de Favelost significa fazer a passagem de corpo para código genético, um processo de consumição que transforma o corpo em miasma para pesquisa. A antropofagia em Favelost canoniza o conhecimento como uma espécie de evangelho socrático, do indivíduo que entrega seu corpo para satisfazer o admirável mundo novo das ideias. Vieste do DNA e ao DNA retornarás.

A antropofagia maquínica faz o corpo, por um instante, voltar a ser singularidade, mas imediatamente este corpo é anexado as corporações que vendem *chips* e outras parafernálias mais, como forma de se existir em Favelost:

> Quem vive a "vida-game" de Favelost são os avatares das pessoas que se sobressaem a elas; troca-se de nome, de forma, de profissão na medida em que se deseja se revestir de outro personagem. O efeito performático que une o personagem ao ser na vida de quem transita em Favelost é calculado por suas corporações mercantis de forma a não ser mais possível distinguir traços de singularidade em seus indivíduos. A insistente representação de um papel predeterminado pelas corporações é o que define, sempre de maneira transitória, as pessoas de Favelost. (CARDOSO, 2016, p. 35)

Nesse sentido, a antropofagia liberta o indivíduo de uma vida extremamente massificada pela sensação de transitoriedade que os apetrechos técnicos lhe impõem. O excessivo apelo à customização desses apetrechos tem o efeito paradoxal de anulação da singularidade e da subjetividade. Cabe aos capatazes humanistas, Júpiter Alighieri e sua

parceira de jogo/profissão, Eminência Paula, “libertarem” àqueles que de joelhos suplicam: “me tire deste estado sólido, me tire deste estado sólido!” (FAWCETT, 2012, p. 43). Estágio final para o indivíduo que recusou sua vida monótona com sua família e seu emprego comum, mas que ao mesmo tempo não suporta mais a vida ora completamente acelerada, ora completamente ociosa de Favelost. O capataz de humanistas socorre as pessoas que se encontram em estado hamlético, como o mexicano transeunte/habitante de Favelost que diz estar “espremido num ser ou não ser sem volta” (FAWCETT, 2012, p. 46).

A função dos capatazes Júpiter Alighieri e Eminência Paula, além de ser uma profissão, é também uma missão/jogo que envolve um último teste de sobrevivência que fornecerá um *upgrade* para seus corpos: “os dois estão com um chip assassino implantado nos seus corpos e precisam dar uma trepada para reverter a função do aplicativo e, além de sobreviver, ganhar uma capa de blindagem sob a pele” (FAWCETT, 2012, p. 13). Os capatazes que já tiveram um envolvimento amoroso no passado precisam se encontrar na antiga fronteira entre São Paulo e Rio de Janeiro num prazo de 24 horas. Cada um parte de uma das extremidades de Favelost.

Os capatazes de humanistas fazem parte do movimento *gamer* de Favelost tanto quanto os cidadãos favelostianos em estado hamlético. Mesmo com o fim do programa Favelost, um *reality show* que se originou numa ação terrorista que jogou os atores de uma sequência da série *Lost* (2004-2010) na grande Mancha Urbana, o estilo de vida de Favelost permaneceu para seus transeuntes/habitantes/jogadores. O estilo de vida assumido pelos capatazes indica que eles não pararam nas questões morais do humanismo do século das luzes, muito menos nas questões religiosas do teocentrismo, por isso são os encarregados a dar um fim ao sofrimento de quem enguiça, pifa, como um *hardware* que não suporta mais atualizações. A reciclagem total passa a ser então a nova antropofagia, um controle de força tecnocêntrica que vai além do sentimento de culpa e da esperança na razão.

Júpiter Alighieri e Eminência Paula vivem um “amor de misantropia mútua” (FAWCETT, 2012, p. 13), um sentimento paradoxal que os faz exercer o princípio do amor nietzschiano para com os homens de uma maneira bem particular: “os fracos e malogrados devem perecer: primeiro princípio de *nosso* amor aos homens. E deve-se ajudá-los nisso” (NIETZSCHE, 2016, p. 11). A atividade de capataz de Júpiter e Paula está intimamente ligada à existência pulsante de Favelost, não cabe na Mancha Urbana o vacilante pensamento do “não ser”, pensamento que nos obriga à busca de alguma subjetividade descentrada do Eu. Deve-se no mínimo suportar os “empregos rápidos seguidos de limbos” (FAWCETT, 2012, p.

43), momentos de torturante ostracismo. Recorrer a um ideal de humanidade tornou-se o pecado capital em Favelost.

Os capatazes humanistas misturam-se ao aparente caos Favelost, um plano sob o qual podem transitar, seja pelas vielas labirínticas propriamente ditas, seja pela constituição de seus pensamentos. As diversas determinações de Favelost levam a outras determinações, que levam a outras determinações, isso tudo de maneira veloz e, também, aparentemente rizomática. O rio heraclitiano em Favelost é uma torrente que flui por um único canal em que as aparições em devir se sobrepõem umas às outras. Segundo o conceito de plano de imanência de Deleuze e Guattari, o verdadeiro caos deveria corresponder à total falta de organização, um pano de fundo dinâmico e ativo para que o pensamento pudesse atuar rompendo com as misturas do acaso:

> O caos caotiza, e desfaz no infinito toda consistência. O problema da filosofia é adquirir uma consistência sem perder, o infinito no qual o pensamento mergulha (o caos, deste ponto de vista, tem uma existência tanto mental quanto física). (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 53)

Ficamos reticentes quanto ao mergulho que faz o pensamento no plano de imanência Favelost, o horror ao tédio que demonstram seus habitantes parece mantê-los presos à planície da consistência de maneira a fazê-los perder de vista o infinito que abriga o caos. A concepção deste mergulho se torna ainda difícil porque a experiência corporal em Favelost obedece ao imperativo da bricolagem de tudo com tudo, um estado constante de aleatoriedade, até que o corpo reencontre na antropofagia favelostiana sua essência codificada. O corpo em Favelost perde sua dimensão de sacralidade atrelada a uma moralidade que comumente encontramos nas sociedades teístas contemporâneas de crenças transcendentais que insistem em harmonizar-se com a ciência, condição crítica do corpo que em certa medida pode ser respaldada pelo pensamento nietzschiano:

> *Artigo segundo*. – Toda participação num ofício divino é um atentado à moralidade pública. Deve-se ser mais duro com os protestantes do que com os católicos, e mais duro com os protestantes liberais que com os ortodoxos. O que há de criminoso no fato de ser cristão aumenta à medida que alguém se aproxima da ciência. Portanto, o criminoso dos criminosos é o filósofo. (NIETZSCHE, 2016, p. 80)

A filosofia em Favelost encontrou seu próprio caminho para evitar o crime ao qual Nietzsche se refere acima. Num ambiente em que a tecnociência predomina massivamente, a

religião, que, após a modernidade, furtivamente se aconchegou no coração do capital, encontrou nos procedimentos de quem deveria ser seu algoz, a própria ciência, uma proteção, como nos mostra Fawcett:

> [...] a esperança uniu a ciência e a fé religiosa a partir do momento que neurogeneticamente se descobriu a função desse famoso sentimento motivacional. Gerar entusiasmo de perspectiva ajudando a planejar bem longe. Tática de sobrevivência da Evolução. Nada milagroso. Nenhuma fé é milagrosa. É o que deve ser. (FAWCETT, 2012, p. 31)

Aparentemente, do anseio de um além-mundo os habitantes de Favelost não padecerão. Nem ficarão desamparados de uma filosofia que justifique o estilo de vida de Favelost. Afinal, a obrigatoriedade de não se estabelecer interdições para a ciência ainda parece ser também de certa maneira um crime que precisará de uma boa jurisprudência filosófica para não ser visto como tal, o que significaria dizer em termos favelostianos: "A ciência como uma fera solta, a religião como uma besta trôpega, a filosofia como uma cafetina de jurisprudências" (FAWCETT, 2012, p. 46).

A função jurídica da filosofia é tão antiga quanto a própria filosofia, uma vez que ela legisla sobre o que entra e o que não entra no campo do pensar, isto desde a expulsão da multiplicidade e do não ser da filosofia clássica. Em Favelost, a filosofia ainda continua facilitando a promiscuidade entre ciência e religião. Contudo, se outrora ela justificou a ideia e o sujeito transcendental, em Favelost ela justifica a intricada relação entre os traços do personagem conceitual Júpiter Alighieri e a Mancha Urbana enquanto plano de imanência. Traços que a escritura neologística de Fawcett evidencia ao fazer da *performance gamer* de Júpiter condição para continuidade de Favelost. Com o auxílio de Deleuze e Guattari, questionamos como o proceder dessa cafetina filosofia torna-se um empecilho para o pensamento que é capaz de fazer do corpo sem órgãos condição para novos fluxos de pensamento, a saber, o pensamento esquizofrênico:

> Tem-se frequentemente aproximado a filosofia e a esquizofrenia; mas, num caso, o esquizofrênico é um personagem conceitual que vive intensamente no pensador e o força a pensar, no outro é um tipo psicossocial que reprime o vivo e lhe rouba seu pensamento. E os dois, por vezes, se conjugam, se enlaçam como se, a um acontecimento forte demais, respondesse um estado vivido por demais difícil de suportar. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 87)

Quando um "acontecimento forte demais" e "difícil demais de suportar" surge em Favelost, surgem também o personagem executor (capataz) e o personagem executado (hamlético). Esses dois personagens agem à maneira do tipo que faz o fluxo da megalópole seguir e do tipo enguiçado que tenta parar Favelost para catar os cacos de sua subjetividade, o primeiro transforma esse fluxo em força para sobreviver, o segundo nem mesmo consegue fazer de seu surto força para o autoextermínio, sucumbindo então, como pesquisa que retroalimenta a cidade. Em ambos os casos, a filosofia parece encurralar a esquizofrenia, deixando tanto para o executor como para o executado o pensamento único, ensimesmado, de maneira que, segundo Deleuze e Guattari, mesmo dispensando a transcendência[70] de seu horizonte, esta filosofia não consiga ir além das amarras morais:

> Não é necessário que o juiz e o inocente se confundam, isto é, que os seres sejam julgados de dentro: de maneira alguma em nome da Lei ou dos Valores, nem mesmo em virtude de sua consciência, mas pelos critérios puramente imanentes de sua existência ("para além do Bem e do Mal, isto ao menos não quer dizer para além do bom e do mau..."). (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 88)

No mundo trágico dos gregos, jogava-se o jogo imanente da mortalidade; de nada adiantava clamar aos deuses por uma inocência perante os acontecimentos da vida para escapar à dor e ao sofrimento. Perspectiva trágica que foi esquecida quando se fantasiou com os "Valores" oriundos de um Ser supremo e justiceiro que nos redimiria da culpa. Lei trágica que também foi esquecida quando kantianamente nos colocamos na condição de legisladores e julgadores do tribunal da razão determinando por meio de nossa "consciência" a realidade do ser no mundo. Portanto, se Favelost já havia superado a transcendência divina, por que a razão humana não consegue mergulhar na mistura do orgânico/inorgânico? Por que a imagem deleuziana e guattariana do esquizofrênico transitando por Favelost nos é estranha?

Para ir além do Bem e do Mal em Favelost, é necessária uma desaceleração para que o pensamento esquizofrênico possa escapar da recognição desenfreada que a superconurbação impõe a seus transeuntes/cidadãos. Nesse sentido, bom e mau estariam ligados ao melhoramento do tipo, aos valores e às práticas de vida que nos tornam mais fortes; sem esta desaceleração, porém, nenhum envolvimento com a dinâmica de Favelost consegue

[70] O fim da transcendência em Favelost não implica na extinção da fé e do misticismo, apenas significa que esses elementos comumente ligados ao transcendentalismo ganham uma roupagem humanista e cientificista na disputopia Favelost, como vemos em diversos momentos de *Favelost*, principalmente nos capítulos 16, 55 e 70.

ultrapassar o espraiamento das intensivas, mas efêmeras, experiências de vida em Favelost, como Júpiter descreve na citação a seguir:

> O trabalho que antes tinha mitologia de dignidade e sustento aqui é um passatempo experimental, pois todos são uma espécie de faz-tudo. São obrigados a fazer de tudo em constante mudança de aprendizado, cursos de imersão de três dias, três horas, três minutos, até no máximo três meses. Aqui a geração de riquezas é constante e sem direção. O mercado é onisciente, onipresente e onipotente. A experiência é um detalhe e não uma configuração de sentimento da vida como ela é. Os humanos encarados como ensaios mamíferos rumo a não se sabe o quê. Essa frase é assumida como um mandamento social. Ensaios movidos por surtos eróticos de comunhão e/ou rapina em relação ao outro. Digo isto, mas também estou tomado, fascinado, contaminado pela avalanche Favelost e realmente acredito que não dá para escapar do fato de que o mundo é Favelost, queremos Favelost, desejamos Favelost, e o nosso gozo contemporâneo é totalmente Favelost. (FAWCETT, 2012, p. 46)

A vida *gamer* de Favelost é uma espécie de paráfrase do "apóstolo" Paulo de Tarso:[71] *e vivo, não mais eu, mas Favelost vive em mim*. Favelost "rapina" a subjetividade construída pela experiência de vida oferecendo ao favelostiano a ilusão de que seu universo de disputas é realmente lúdico. O indivíduo em Favelost é um meio apto a receber os investimentos[72] do capital, e, se o mercado assume os predicados divinos, então Favelost é o mundo, como nos diz Fawcett:

> Favelost é a confirmação do capitalismo como emoção de empreendimento dentro de todos e da desconfiança, da suspeita em relação ao ser humano, reiterando a civilização como repressão da fera com consciência. Qual o quadro panorâmico de disputa no que concerne às ordens de arranjo social? O individualismo americano *versus* o cidadão mimado pelo estado de assistência social europeu ou o Frankenstein do comunismo de resultados da China? Mais os *bric-à-brac* de Rússia, Índia e Brasil... A prioridade será sempre a do pensamento conservador: mudanças sorrateiras e o primado do negativo operante. De olho nele para valorizar qualquer ação positiva. O que vier é lucro. (FAWCETT, 2012, p. 31)

---

[71] Originalmente na *Bíblia* (2015) como: "e vivo, não mais eu, mas Cristo vive em mim" (Gálatas, 2:20).

[72] O conceito de "literatura de *commodities*" (CRUZ, 2012) tratado no capítulo 1, ganha no texto de Fawcett a dimensão da violência vivida como total falta de liberdade dos favelostianos, expressa, inclusive, não apenas na mídia escrita, mas também no universo multimidiático: "Não basta o trabalho instantâneo que fazemos de nós mesmos todos os dias. Não basta o trabalho como ocupação distraindo o ego, não basta o entretenimento, digamos, tradicional (festas, TV, bar, estádios), as vidas agora são *commodities* a serem exploradas não no sentido de mera apropriação, mas no sentido de um departamento do entretenimento, departamento do Midiassauros Rex" (FAWCETT, 2012, p. 26). As *commodities* favelostianas igualam a todos como matéria-prima que podem ser estocada na universalidade do código genético.

Triste constatação a que chega Fawcett sobre o horizonte para o ser humano e para a civilização. Favelost não é diferente de nenhuma das regiões citadas acima, ela é a somatória de todas elas na imagem do "pensamento conservador". Este pensamento opera negativamente, isto é, opera em função da semelhança e do mesmo, caso alguma mínima diferença[73] apareça ela é cooptada para a roda do capital. As dinâmicas psicopedagógicas aplicadas nas entrevistas de candidatos a cargos executivos de grandes empresas parecem obedecer à "emoção de empreendimento" descrita por Fawcett em Favelost. Nessas dinâmicas, o candidato porta-se como um jogador espontâneo, lutando para captar qual dos papéis de jogadores previamente definidos é o melhor para se jogar, lutando também para mostrar o grau mínimo de diferença que o distinga dos outros candidatos sem o distinguir da máquina capitalista. Nesse sentido, o termo disputopia assume seu significado de disputa, tão caro à economia de mercado neoliberal, que diviniza a competitividade predatória como seu valor supremo.

Favelost é o mundo, mas a Rio Paulo de Janeiro São tem algo que fez com que o mundo mirasse a Mancha Urbana. Acontece que o povo brasileiro subjugado como periferia desde o período colonial desloca-se da "mitologia do complexo de vira-lata" (FAWCETT, 2012, p. 28) para a "constatação de que o vira-lata é que é complexo" (FAWCETT, 2012, p. 29). A capacidade criativa de sobrevivência do povo brasileiro integrada ao movimento mundial do capital inverte esta condição inferior de uma psicanálise vulgar do complexado para a condição de valorização da intricada capacidade de sobrevivência do povo brasileiro. Isso fez com que o mundo se voltasse para Favelost, porque, além das pesquisas que podem ser feitas sobre a especificidade da vida empreendedora desta região, o Brasil ainda é visto como "um estranho, perigoso e fascinante abismo que nunca chega" (FAWCETT, 2012, p. 29).

O tipo "vira-lata complexo" é um bom competidor da disputopia, pois para esta finalidade é importante estar utopicamente identificado com as promessas de sua época. Para que os competidores não falhem nesta identificação, para que possam conservar a confiança no sistema de Favelost, a sede dos Humanistas Anônimos oferece a eles a versão atualizada do *chip* cristão, o *chip* humanista, garantindo o sucesso da "secularização do amor incondicional" (FAWCETT, 2012, p. 55). O *upgrade* que transforma o *chip* cristão em humanista tem a marca socrática de que o homem só pratica o mal por ignorância, mais uma

[73] O termo diferença empregado nessa sentença diz respeito ao seu uso geral, distinguindo-se do seu significado conceitual como defendido por Deleuze (2018) em *Diferença e repetição*. A diferença quando empregada em seu uso geral é limitada por classificações que a fazem se referir a uma representação; a diferença enquanto conceito deleuziano é marcada por sua singularidade, fugindo, dessa maneira, de classificações gerais.

máxima requentada pelas "sagacidades filosóficas" (FAWCETT, 2012, p. 55). Mas o amor incondicional une o cristão e o humanista, une também os favelostianos uns aos outros, pois, mesmo num rebanho, nem todos os competidores serão salvos, como nos mostra Fawcett:

> Fora os cristãos gnósticos, que só levavam em conta aqueles que se dedicavam ao conhecimento e à decifração dos segredos que nos livrariam do pesadelo da condição humana mediocremente terrestre. Conhecimento, e não Graça concedida. Relação esotérica, isso sim. Em todas as épocas, latitudes e longitudes, temos que admitir que definitivamente nem todos merecem subir aos céus, mesmo tendo sido virtuosos, solidários e bonzinhos. Humanistas anônimos. Viciados na crença de que a arte, democracia, religião, ciência, filosofia, tecnologia conseguem domesticar razoavelmente a fera com consciência, o macaco demiurgo. (FAWCETT, 2012, p. 56)

Há de se duvidar de que quem ganha com a disputopia é o melhoramento do tipo, pois o humanista/competidor enquanto tipo comum de Favelost não se preocupa em se afirmar em sua distinção, em sua diferença; ao contrário, ele se preocupa em evitar o isolamento, como Frezzatti Júnior afirma com o auxílio de Nietzsche:

> Há dois caminhos: a manutenção da degeneração através dos artifícios de conservação ou a "superação da espécie". O primeiro caminho é o da doença; o segundo, o da vida saudável e plena. "Os indivíduos mais fortes serão aqueles que saberão resistir às regras da espécie sem portanto morrer, os isolados. – É a partir deles que se forma a *nova nobreza*: mas enquanto ela se forma inúmeros *isolados* deverão morrer! Porque *isolados* eles perderão a regra que conserva e o ar habitual". (Fragmentos póstumos 11 [126] da primavera/outono de 1881, KSA 9.486) Aqueles que resistirem à cristalização e à acomodação serão, se sobreviverem à superioridade numérica dos degenerados, os que conduzirão ao movimento de superação na sociedade. (FREZZATTI JÚNIOR, 2014, p. 89)

O caminho do humanista em Favelost é o da conservação, deste definitivamente não virá a "superação da espécie", ele apenas se aproveitará do amor universal para estender sua vida harmonizada em rebanho. Neste sentido parece que Júpiter e Paula vislumbram certa linha de fuga para Favelost, mas ao mesmo tempo participam dos *agenciamentos* favelostianos, de acordo com o entendimento de Deleuze e Guattari para este conceito:

> Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos, um de conteúdo, outro de expressão. De um lado ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura de corpos reagindo uns sobre os outros; de outro, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas atribuindo-se aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem

> ao mesmo tempo lados territoriais ou reterritorializados, que o estabilizam, e pontas de desterritorialização que o impelem. (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 112)

Quando os corpos de Júpiter e Paula percorrem Favelost em busca da trepada desativadora do *chip* assassino, de certa maneira uma conversa com Favelost é desenvolvida no sentido de os capatazes se localizarem em relação à maquinaria favelostiana à qual estão dispostos. Como a escritura de Fawcett se encontra no "olho do furacão", os pensamentos e as práticas dos capatazes também estão imersos na imanência Favelost. Se, por um lado, os capatazes não são tão afetados e passivos quanto os humanistas anônimos, por outro, eles não são *yuppies* déspotas como os *neuroyeah*, conforme vemos a seguir:

> Os humanistas anônimos sentem muito, preocupam-se de forma piegas demais com a condição humana e acabam sendo perseguidos por aqueles que não sentem nada – os psicopatas que formam a única elite do planeta. Elite realmente afastada de qualquer varejão-povão-democrático-colaborativista. [...] Pois é, os psicopatas já nasceram desapegados de qualquer culpa ou empatia social. Já nasceram livres do sofrimento concentrados em apenas um aspecto da condição humana – o lado predador da raça. São os marrentos *neuroyeah*. Temos que proteger os humanistas anônimos desses homens, dessas meninas que nos são úteis. É preciso preservar os dois pra pesquisa. Isso já rola há muito tempo, mas agora é muito vulgar, normal e todo mundo se entrega a isto: pesquisas e experiências. Todo mundo é cobaia de alguma transação. Humanistas anônimos. (FAWCETT, 2012, p. 57)

Os capatazes tencionam seus pensamentos e atitudes dentro do turbilhão Favelost, marcando uma diferença para com os humanistas anônimos e os *neuroyeah*, mas ao mesmo tempo satisfazem a voracidade predatória destes em relação àqueles quando assumem o papel de cuidadores de humanistas. Mesmo quando o cuidado humanista implica no extermínio dos hamléticos, os capatazes o fazem em nome da pesquisa que sustenta Favelost. Quando consideramos personagens imersos no "olho do furacão", como é o caso de Júpiter e Paula, vemos que o heroísmo épico que idealiza a superação de todas as adversidades vai muito além da capacidade dos capatazes humanos, demasiado humanos.

5.1 O avanço viral da disputopia

Favelost não sabe aonde vai, mas certamente vai com pressa. Como a Mancha Urbana ultrapassou em muito a máxima do "homem medida" de Protágoras, a humanidade perdeu o alento moderno do racionalismo iluminista como sendo esta medida, sob a qual se abrigava.

Esse homem da máxima protagórica, territorializado em Favelost, perdeu sua noção de humanidade e, agora, tomado prioritariamente como indivíduo, precisa sentir, e sentir cada vez mais e mais violentamente, sem sequer experimentar. O capataz Júpiter é ele mesmo um termômetro do que há de humanidade em Favelost, mas enquanto medidor só reconhece os sintomas que lhe permitem afirmar: "a humanidade já foi predominantemente Teocêntrica, já foi predominantemente Antropocêntrica, agora é agressivamente Tecnocêntrica" (FAWCETT, 2012, p. 25). Favelost instrumentalizou a universalidade do homem por meio da profusão de suas próteses, medindo esta universalidade em termos de capacidades e eficiência.

Por mais que o pensamento de Júpiter se misture à narrativa de Fawcett, não são claras para o protagonista de *Favelost* todas as implicações de suas ações (como também aparentemente não as são para Fawcett) no contexto mais amplo de Favelost; de resto, sobra-lhe certa noção que o distingue dos outros habitantes de Favelsot, embora sua humanidade tecnocêntrica esteja tragicamente misturada nas mais diversas combinações favelostianas, como podemos perceber a partir da filosofia da mistura de corpos de Deleuze:

> Mas os corpos tomados na particularidade de seus presentes limitados não se encontram diretamente segundo a ordem de sua causalidade, que só vale para o todo, observadas todas combinações ao mesmo tempo. Eis por que toda mistura pode ser boa ou má: boa na ordem do todo, mas imperfeita, má e até mesmo execrável na ordem dos encontros parciais. Como condenar o incesto e o canibalismo, neste domínio em que as paixões são elas próprias corpos que penetram outros corpos e a vontade particular um mal radical? Que se tome o exemplo das tragédias extraordinárias de Sêneca. (DELEUZE, 2015, p. 134-135)

Júpiter parece não fazer juízo de valor quanto à mistura de corpos que praticam seus concidadãos pois, dispensada a causalidade que levaria a um todo ordenado e transcendente, não teria por que o capataz ver a si próprio, neste caso, de maneira diferente dos outros, todos participariam de um plano em que nele mesmo não haveria Bem ou Mal. Nesse sentido, todas as misturas se homogeneizariam na "Grande mistura da unidade das causas entre si" (DELEUZE, 2015, p. 135), pois, segundo Deleuze, a prática dos Cínicos e dos Estoicos resgataria a profundidade do mundo pré-socrático devolvendo-a à superfície de um mundo trágico: "[...] um mundo do terror e de crueldade, do incesto e da antropofagia" (DELEUZE, 2015, p. 135). Entretanto, se tomarmos como referência o discurso de Júpiter para avaliação de como ele se mistura a Favelost, ainda ficaremos numa situação de difícil discernimento, caso haja algum. Júpiter e Paula ainda estão na superfície das misturas favelostianas ou sequer praticaram um mergulho no mundo pré-socrático do qual ressurgiram os estoicos.

A retrospectiva histórica de Júpiter presente no capítulo 15 de *Favelost* mostra as oscilações pragmáticas de quem ora teve a vontade determinada pelas contingências da vida, ora tentou, na medida do possível, fazer sua vontade se sobressair a elas. Para lidar com seu apreço às misturas, Júpiter precisou ser em fases diferentes de sua vida Bruce Lido e, na sequência, Batman de Dostoievsky. Esta última "identidade emocional de uma época" (FAWCETT, 2012, p. 52) já carregava em nome da justiçaria "o prazer de ver sangrar o inimigo ou fraco" (FAWCETT, 2012, p. 51) A estratégia de encarnar os codinomes como senhas de identidade permitiu a Júpiter Alighieri (e Eminência Paula) um mínimo de distância possível para com seu tempo. Mas sua atual atividade de capataz, além de auxiliar e reconduzir os humanistas ao fluxo de Favelost, também inclui a tarefa de eutanasiar aqueles hamléticos imperfeitos, cuja vontade particular, em certo sentido, interrompe o fluxo tecnocêntrico de Favelost.

Nosso interesse não é fazer um julgamento moral da prática de Júpiter e Paula, mas tentar criar critérios para que no contexto de Favelost possamos vislumbrar como uma pessoa, um povo mais forte pode surgir. Enquanto empregados da Intensidade Vital, Júpiter e Paula parecem não conseguir uma linha de fuga para o despotismo de Favelost, pois os procedimentos desta corporocracia parecem justificar a sensação de vazio que o tecnocentrismo nos deixa, como descrito a seguir:

> Os donos da firma diziam nos seus folhetos, sites de propaganda, que a maioria das pessoas sofre de sedentarismo emocional e, por isso, tem a fantasia de viver ou ser feliz intensamente. Fantasia agravada por todas as publicidades de consumos possíveis. Viver intensamente nem sabe o quê? Conseguindo, realizando exatamente o quê? Um senso épico de aventura e turismo por todas as facetas humanas: humanitárias, eróticas, guerreiras, perigosas, tecnológicas, científicas, artísticas, selvagens, matemáticas, testes e testes e testes que é o que configura mesmo uma pessoa vivida. [...] Viver intensamente. Ter o desejo épico de passar por todo o tipo de *experiência* provocando dissolução, depuração, dissecação, destruição do ego rumo a uma indiferença pragmática: é o que oferece a intensidade vital. (FAWCETT, 2012, p. 53, grifo meu)

Nada melhor que uma propaganda para alimentar a expectativa que a "experiência" oferecida pela Intensidade Vital promete. Não uma experiência científica ou artística que exigem vínculos perceptivos e afetivos de certa profundidade e demora, mas a experiência do amor incondicional secularizado e abraçado ao eterno sentimento de falta do capitalismo, de maneira a implementar o ideal de que "todos podem subir aos céus, todos podem ser felizes e alcançar alguma graça, todos são irmãos feitos à semelhança do criador, portanto, devem se

amar mutuamente, como se não houvesse amanhã" (FAWCETT, 2012, p. 55). E tudo isso "sob o signo da precariedade sempre" (FAWCETT, 2012, p. 64) A Intensidade Vital proporciona a superexcitação de seus contratantes. O indivíduo procura na Intensidade Vital a terceirização de sua estima, ele paga por ela e quer resultados.

Além da Intensidade Vital, Favelost conta com mais quatro empresas que impulsionam o ideal tecnocêntrico, cada qual com sua especificidade, mas todas tendo a produção de seus conteúdos[74] turbinados pela Intensidade Vital. As empresas anteriormente referidas são:

> [...] a Nanocreu, avançadíssima nas pesquisas de velocidade de transmutação da ainda matéria, velocidade dos desvios atômicos. Departamentos de velocidades um, dois, três, quatro e cinco dão o tom das pesquisas. No ramo da genética, a Bio-Ser é a que comanda e faz muito sucesso com seu *slogan*-mandamento: "Por uma humanidade gostosona". Atacar todas as deficiências, mesmo que temporariamente, livrando aleijados de todos os tipos de carma temporal da superação. Revezamento no dia a dia. Enxergando numa parte do dia, outra não, andando de dia e de tarde, de noite não. Mas pelo menos não fica imobilizado esperando milagres, vai aos poucos alcançando a boa e velha autonomia corporal, sensorial, mental e etc. O tempo é o inimigo. Esse aspone da morte que, por sua vez, é secretária do caos primordial e mãe de todos os sentimentos. Por uma humanidade gostosona, juntamente à Neurotauros, formam uma dupla-conglomerado científico de dar gosto no que diz respeito de enfrentar as dificuldades fisiológicas, clínicas da multidão. Neurotauros, superempresa de manipulação cerebral, aventuras de mapeamento mental, transplante de hemisférios, prestadoras de serviços neurocientíficos neurogenéricos, recombinações neurológicas, desvios de sinais neurodorsais, regenerações, vasculhamento de sinapses, tudo visando acelerar, incrementar os gatilhos, as conexões de nossa arma cognitiva, de nosso armamento visceral principal. Incrementar os gatilhos neuronais para um melhor desempenho com próteses e fiações nanométricas de efeito surpreendente em doentes ou saudáveis no que diz respeito ao funcionamento do cérebro-mente resto do corpo. A

[74] O anteparo técnico-vital que a Intensidade Vital presta a estas empresas parece esconder a sensação de vazio das experiências vendidas pela Nanocreu, Bio-Ser, Neurotauros e Robonança. As atividades dessas empresas apresentam certa similaridade (embora não visemos a enumerações de correspondências entre ficção e realidade), com postos de trabalho que surgiram com o avanço da internet nas mais variadas atividades humanas a partir dos anos 2000. Neste período se consolidou a função de "produtor de conteúdo". Este novo profissional do campo digital "está inserido no chamado 'Marketing de Conteúdo', que corresponde a todo material produzido para informar, educar ou entreter um futuro cliente. O conteúdo produzido por uma empresa faz parte de uma estratégia com base na chamada 'jornada de compra'" (Fazendo Marketing Digital, 12/02/13). Neste sentido o conteúdo produzido pelas empresas de internet não se vendia apenas pelo seu valor de uso, eles precisavam de uma turbinada para parecer que tinham algum valor de troca de experiência no ato do consumo. Contudo, para dar conta da competitividade de mercado, o conteúdo produzido nos ambientes virtuais passou a hibridizar seu próprio conteúdo, independente da área a que pertencesse, ao *merchandising* e aos conteúdos pretensiosamente científicos. (Observatório da Imprensa, 13,02,06). Desta maneira o merchandising passou a ser maliciosamente o próprio conteúdo. Malícia que encontramos nas palavras sedutoras que repercutem nas esquinas de Favelost: "Em cada esquina das grandes cidades mundiais, principalmente das brasileiras, existe um Mefistófeles. Em cada esquina da web existe um Mefistófeles aliciando pessoas para as Maravilhas de Favelost" (FAWCETT, 2012, p. 65).

> quarta empresa de sucesso popular avaçalador é a Robonança, em que gerações de robôs, máquinas, andróides, sucatas biônicas autorreguláveis e autorreprodutivas são testadas e aperfeiçoadas. Robôs feitos com os mais diversos materiais. Robôs efêmeros movidos por um sopro ou semipesquisado sopro. Golens humanoides, cibernetagens a granel espalhadas pela Mancha Urbana. Todas essas empresas camufladas em vendinhas, quiosques, barzinhos, sórdidos triplex, almoxarifados de farmácias, lojinhas de bugigangas, padarias de iguarias, *playgronuds* de mini *sex shop*, cortiços improvisados em fábricas, escolas, ginásios que são depósitos por gente afetada por catástrofes por sinistros, fábricas, escritórios, empresas, mini-indústrias, serviços de oferta de serviços, de noite é emergência de hospital, de manhã é garagem de genomas, de tarde é bordel pra mercenários e mercenárias. (FAWCETT, 2012, p. 39-40)

As quatro principais empresas de Favelost encapsulam o favelostiano numa espécie de mônada. Por mais que no campo físico este indivíduo tenha acesso às misturas com as mais diversas formas da matéria, no campo imaterial a necessidade de autoafirmação nos moldes narcisistas do capital parece limitar o enriquecimento de sua subjetividade com o fora. Em Favelost não se sabe onde terminam e começam os negócios das corporocracias mundiais. Estas empresas-Estados-fluidos produzem tudo e são acionistas de tudo, "você compra uma caneta [...] subsidiando um comércio bem distante, como o de armas, ou de células-tronco, ou de espermas pra doação, ou tráfico de qualquer teor" (FAWCETT, 2012, p. 63). Acontece que este modelo universal de transação teve como marco o atentado ao World Trade Center em 2001, pois a partir desta data houve a preocupação de se levar o "livre mercado sustentado por customizações de democracia pro mundo todo, [...] principalmente aos países focos de terrorismo" (FAWCETT, 2012, p. 21).

No contexto favelostiano, em vez de o terrorismo fundamentalista ter se tornado o ponto por onde uma linha de fuga pudesse ser traçada como movimento de abandono do pensamento único monoteísta e monomercadológico, o terrorismo converteu-se no centro de convergência de um redemoinho que atrai todos os corpos a sua volta antes de expulsá-los. O "*horror vacui*" (NIETZSCHE, 2009, p. 80) que se instala no coração do fundamentalista é o combustível que anima a máquina despótica favelostiana, de maneira a estreitar os laços que unem o território ao personagem conceitual. Alguns personagens só dão conta de Favelost assumindo uma postura fundamentalista. Um novo fundamentalismo orgiástico (bárbaro) que mistura transcendência, capital e técnica, mas isso não implicando na perda de força política da religião em Favelost:

> A secularização, a humanização da espiritualidade como contraponto a espiritualidade sagrada de deuses e Deus único, que não é deste mundo,

> mundo este que não passa de rascunho confuso para o que há de vir depois da morte, bem, este confronto não existe mais. A espiritualidade humanizada, humanista, e a espiritualidade sagrada de igrejas e religiosos de todos os tempos estão empatadas. São todas fantasmagorias motivacionais, deliciosos e importantes delírios de perspectiva animadora do cotidiano no mundo cão da sobrevivência e das rações afetivas mal mastigadas. Mas só isso. *Commodities* como tudo. Pra aguçar o tesão de pesquisa dos neurocientistas, cabeças de chave neste mundo dnalizado, digitalizado, cheio de ruínas calculadas. A transcendência agora é um puta negócio cheio de modalidades. Virou uma vadiazinha sedutora rodando a bolsinha do ego dissolvido em várias esquinas científicas e urbanas. Em Favelost, tá tudo encaminhado. (FAWCETT, 2012, p. 161, grifo do autor)

O horror ao vácuo e à pasteurização da experiência em Favelost aproxima o cidadão comum (de bem) ao terrorista, "aos olhos da autoridade – e talvez essa tenha razão – nada se assemelha melhor ao terrorista do que o homem comum" (AGAMBEN, 2009, p. 50). O homem comum de *Favelost* é um ser que necessita de fundamentação no radicalismo extremista, ele não percebe que seu fundamento de vida remete ao nada, por isso implora por algo extremo que potencialize sua vida. A necessidade de intensidade viciada desse homem-comum-terrorista promove a imposição de uma realidade verdadeira, realidade que o filósofo francês Alain Badiou (2007) em seu livro, *O século*,[75] entendeu como sendo mais verdadeira quanto mais violentas (intensas) fossem suas práticas. Esta violência para Badiou decorre de uma ideologia que favoreceu a formação do projeto de homem que a virada do século XIX para o XX produziu:

> E é nesse sentido que [o homem] permaneceu fiel as extraordinárias rupturas mentais de seus primeiros anos [séc. XX] com a ressalva de que se passou, pouco a pouco, da ordem do projeto à ordem dos automatismos do lucro. O projeto matou muito. O automatismo também, e continuará, mas sem que ninguém possa nomear um responsável. Convenhamos, para dar razão disso, que o século foi a ocasião de vastos crimes. Ajuntemos que não acabou, exceto que aos criminosos nominais sucedem criminosos anônimos tanto quanto o são as sociedades por ações. (BAUDIOU, 2007, p. 23)

Se os criminosos são anônimos, também anônimos se tornam os crimes até não serem vistos mais como crimes, até todo movimento bélico se misturar aos "automatismos do lucro" do PIB dos países. Situação de precariedade que o Brasil de Favelost soube muito bem explorar unindo capital, tecnologia de guerra e messianismo, sob a estrutura celular que os terroristas e as religiões neopentecostais utilizam, como vemos no capítulo 20:

[75] Alain Badiou utiliza em sua crítica à violência do século XXI, uma interpretação do Poema de Osip Mandelstan, *O século*, que defende que a violência do século XXI é apenas um projeto do século XIX. Este poema está disponível na íntegra como anexo deste trabalho.

> Favelost só foi possível, entre outras filigranas jurídicas e fiscais, por causa da mamata que é abrir uma igreja no Brasil. Por esse atalho, inaugurando igrejas, camuflando-se atrás delas e de ONGs de todo o tipo, a avalanche de mini-indústrias foi se instalando. Terras sendo compradas por máfias, por corporações ou empresas oficiais. Estatais também. (FAWCETT, 2012, p. 69)

As benevolências fiscais brasileiras em Favelost para com as Igrejas e a jurisprudência filosófica expuseram, já livre da culpa católica em relação ao lucro, a troça popular: "templo é dinheiro". Entretanto, assombra-nos mais a passividade com que o favelostiano assimila a evidência da mistura que compõe o tecnocentrismo, que o próprio tecnocentrismo. Ficamos com a impressão de que, mesmo inserido no fluxo incessante de Favelost, o favelostiano está parado. Daí se segue a questão que Rosset coloca para seus contemporâneos, e que nós deslocamos para o contexto de *Favelost*: "O homem dito comum ignora o trágico, que caberia então à filosofia revelar, sabe-se lá por qual absurda e sádica razão?" (ROSSET, 1989, p. 32).

Deve a filosofia revelar o trágico para que ela não sucumba em Favelost. Se ela colar com seu tempo, se ela não produzir a insegurança de um diferencial de pensamento com seu tempo, ela sucumbe e, em seu lugar, ressuscitam jurisprudências filosóficas que nos venderão a ideia da salvação, inclusive da salvação neste mundo mesmo. Sem o reconhecimento da precariedade de sua existência, o homem comum estará limitado à existência do seu tipo.

Nesse sentido é que o sociólogo brasileiro Laymert Garcia dos Santos, ao retomar a análise deleuziana de *As palavras e as coisas* de Foucolut, pode oferecer uma saída para pensarmos este homem encurralado no violento tecnocentrismo favelostiano:

> Deleuze explicita que o que realmente interessa no entendimento da forma-Deus e da forma-Homem não é tanto a morte de Deus e do Homem, mortes por eles [Nietzsche e Foucault] anunciadas, mas o advento de uma nova formação histórica por vir, à qual corresponderia a forma-Além-do-Homem. (SANTOS, 2004, p. 105)

Para tentar escapar dos limites da "forma-Deus" (predominância teocêntrica) e da "forma-Homem" (predominância antropocêntrica), o homem precisou apropriar-se de sua vida, que estava dividida na dualidade corpo e alma, e precisou, também, apropriar-se de seu trabalho, que estava alienado num fazer sem sentido. Havia ainda, portanto, nesses momentos, nessas situações, um fora, segundo o qual a linguagem literária colocava em contato o indivíduo. Um fora com o qual o indivíduo podia medir sua força. Por mais que linguística e a literatura representante de um tempo promovessem a conformação do indivíduo com sua

época, o pensamento trágico sempre se colocou como via do extemporâneo. Nesse sentido, a tragicidade na literatura nos auxilia no pensamento avaliativo de como a "forma-Além-do-Homem" atua no espaço totalitário tecnocêntrico, afinal "quais seriam as forças em jogo, com as quais as forças do homem entraria então em relação? (Foucault *apud* SANTOS, 2004, p. 105). No espaço tecnocêntrico estas forças não seriam nem

> [...] a elevação ao infinito, nem a finitude, mas um finito limitado – se assim denominarmos toda situação de força na qual um número finito de componentes produz uma diversidade praticamente ilimitada de combinações. (SANTOS, 2004, p. 105-106)

As grandes empresas de Favelost – Nanocréu, Bio-Ser, Neurotauros e Robonança – dão à mistura "ilimitada de combinações" certa unidade à força do favelostiano quando este se dirige para o fora e faz de sua relação com essas combinações princípio de constituição de sua subjetividade. A materialidade da bricolagem de tudo com tudo faz surgir do corpóreo um incorpóreo, uma narrativa se identifica à ficção que toma a tecnociência como ponto de retorno não ao humano, mas à própria tecnociência. Isto é, surge do interior da dinâmica de vida favelostiana uma ficção que acompanha a mentalidade comum favelostiana de que as máquinas poderiam "responder melhor que os homens à evolução" (SANTOS, 2004, p. 107). A evolução é o que vendem as empresas tecnológicas de capitalismo avançado, a palavra destas empresas define o que é a vida e a morte.

A disputopia que surge no contexto neologístico de *Favelost* poderia passar por mais um elemento da grande mistura da Rio Paulo de Janeiro São caso não ganhasse o estatuto conceitual de linha de fuga, que a faz participar do supertecnocapitalismo favelostiano ao mesmo tempo que aponta para fora dele. Ao emergir da Mancha Urbana, a disputopia traz consigo tanto a ideia de disputa – de que o capitalismo se apropriou da teoria biológica darwiniana para "naturalmente" selecionar o mais apto – quanto a filosofia nietzschiana – que coloca em termos de superação, de vazão de força, os critérios que colocaram em devir o além-homem. Entretanto, a nova conformação do capital em Favelost exige um esforço a mais do conceito disputopia, que é pensar em termos relacionais, de maneira não antropomórfica, uma espécie de evolução que não recorra a estruturas organizacionais, "mas sim em termos do modo como as moléculas interagem no tempo e no espaço (sua ordem relacional)" (PERSON *apud* SANTOS, 2004, p. 110). Continua Santos a respeito do tema:

> Trata-se, portanto, de pensar esta ordem relacional, isto é, a ordem dos "agenciamentos maquínicos" que se dão aquém do organismo, dessas singularidades pré-vitais da vida pré-estratificada e não-orgânica a partir da qual o organismo é "extraído". Trata-se de pensar a invenção na evolução. (SANTOS, 2004, p. 110)

O vírus, elemento não orgânico da evolução, força a "singularidade pré-vital da vida", à qual se refere Santos (2004), a se compor como organismo propriamente dito. O mecanismo de reprodução do vírus[76] agencia a estrutura celular, obrigando o organismo que o hospeda a se organizar de maneira a não ser totalmente assimilado por este agente invasor. Nesse sentido, a relação entre o não orgânico (vírus) e o orgânico determinam uma vontade viva e pré-consciente do organismo, um processo inventivo que favorece a evolução. A luta pela qual passam os órgãos no organismo para lidar com os fatores que lhes são externos favorece a potência deste organismo. Por isso, não existe novidade no âmbito dos procedimentos "naturais" quando a engenharia genética favelostiana introduz o elemento não orgânico no corpo de seu cidadão. Tal procedimento já é técnico mesmo no processo evolutivo da vida.

O diferencial entre o estudo de Santos quanto à relação do inorgânico e o orgânico na evolução e o que acontece em Favelost não se limita "tanto a questão da invenção da tecnologia pelos homens, mas sim a questão da tecnologia inventando o humano, da tecnogênese do humano" (SANTOS, 2004, p. 111) Ao passar pelo crivo da disputopia, a problemática da disputa é evidenciada na tecnogênese quando o capital tenta fazer da competição não apenas um processo da evolução, mas, acima disto, um processo de transcendência objetificada na mudança e na inovação:

> [...] assim, *suas* [do capitalismo] opções de uma vida tecnologicamente avançada surgiriam como mera continuação da história natural. Portanto, a condição trans-humana demanda uma contínua politização da evolução, cujo sentido maior consiste em não conceder ao capital a primeira e a última palavra como "sujeito" e finalidade dela. (SANTOS, 2004, p. 111)

É difícil precisar se as metamorfoses identitárias pelas quais passaram Júpiter Alighieri (primeiramente Bruce Lido, depois Batman de Dostoievsky) e Eminência Paula (anteriormente Catarina Augusta) dizem respeito à ativa "politização da evolução" que a disputopia coloca em cena, ou se estas metamorfoses dizem respeito apenas à adaptação passiva desses personagens ao fluxo das mudanças em Favelost. O processo evolutivo

[76] Sobre os mecanismos de reprodução viral ver: "O papel dos vírus na árvore da vida" (MODENA; ARRUDA; ACRANI, 2012).

insistentemente ofertado em Favelost é o início, o fim e o meio (*média*) desta sociedade alternativa de si mesma, por isso preferimos avaliar qualitativamente em termos de atividade e passividade, como no modelo da reprodução viral, as possibilidades que os capatazes têm de escapar ao assujeitamento que o capitalismo favelostiano, um neocapitalismo, lhes impõe.

Se mais passivos, os capatazes carregam uma memória alongada ligada ao passado, visando repassar como legado a preservação do tipo; se mais afirmativos, carregam uma memória voltada para as virtualidades que os habilitam para a variação, para a evolução.[77] A luta entre essas duas memórias implica no grau de comprometimento dos capatazes com o imperativo capitalista em Favelost. Como a política não se separa da vida, acreditamos ser injusto avaliar a postura dos capatazes a partir de um ponto de vista idealizado de resistência ao capital, pois esta parece ser a postura que evitam os capatazes diante de seus concidadãos e parece ser também a postura que evita Fawcett perante a Favelost. Dessa maneira, a questão desloca-se para como as próteses de sofisticadíssima engenharia genética determinam não só o corpo de Júpiter e Paula, mas também como a incorporação dessas próteses determinam seus pensamentos. Santos coloca esta incorporação como relação entre as forças de fora e as forças de dentro que irão constituir a vontade de potência:

> A vontade de potência, vontade viva do sujeito corporeizado se configura, portanto, como intersecção e articulação entre forças de fora e forças de dentro, entre excitação e assimilação, entre passividade e atividade, entre a memória como autoformação e a memória como resistência, entre passado e futuro, entre autorregulação e abertura para o outro. Vale dizer: como experiência de afetar e ser afetado, de agir e sofrer. Mas não há dualismo entre os termos: a atividade subjetiva (potência de assimilação) só pode tornar-se ativa e potente se deixar passivamente se ferir pelas irrupções que lhe advém de fora. (SANTOS, 2004, p. 115)

Se mais potentes são os indivíduos que melhor compõem sua subjetividade em relação às forças de dentro e de fora, como colocar esta distinção que Santos traz da filósofa francesa Bárbara Stiegler, distinção "entre a potência que o organismo quer e a potência do que ele pode" (SANTOS, 2004, p. 115) para os capatazes, sem que estes se percam entre os polos hamléticos e humanistas da Favelost? Ou, ainda, como coloca a própria Stiegler de modo

[77] Na ponte entre a memória da preservação e a memória da virtualidade voltada para o futuro se encontra a univocidade do ser como pensada por Deleuze (2018) e comentada pela filósofa Regina Schöpeke (2012). A univocidade é o ser pensado em sua diferença, naquilo que o torna singular e escapa às representações que o compõem enquanto indivíduo classificado dentro de uma generalidade. Nada existe que anteceda a diferença no movimento caótico. Porém, este ser da univocidade que se preserva o faz por meio da repetição, mas da repetição enquanto diferença. Isto é, o ser aberto para as virtualidades deseja o eterno retorno, mas o que retorna não é o mesmo, o que retorna é a afirmação da potência aberta para a vida, para o novo, afirmação que quer sempre mais e mais.

mais amplo: “O que fazemos da potência (e do sofrimento) do que nos acontece? E o que *deveríamos* fazer? Afinal, qual deve ser a política do ser vivo?” (STIEGLER *apud* SANTOS, 2004, p. 115).

De duas maneiras os personagens hamléticos e os humanistas se corrompem na “política do ser vivo”. O personagem hamlético, de tão afetado, ao tentar fazer uma conversão do fluxo favelostiano das misturas protéticas para tornar-se a si próprio,[78] acaba, por fim, tornando-se um completo desajustado. O personagem humanista, de tão afetado, nem sequer demonstra interesse em fazer a conversão do fluxo favelostiano das misturas protéticas para tornar-se a si próprio, acabando, por sua vez, completamente ajustado às práticas favelostianas. Os extremos das duas situações anteriores remetem-nos a uma questão sobre a função de Júpiter e Paula: uma vez que a prática saudável de vida dos capatazes oscila entre a participação na disputa da “trepada desativadora do *chip* fatal” e a distância que estes mantêm para com o vulgo favelostiano, como estas estratégias repercutem em termos de autossuperação? Qual seria a prática dos capatazes mais ou menos afinada com a competitividade presente na voraz disputopia favelostiana, o suporte protético-emocional para com a manutenção dos humanistas ou o extermínio dos hamléticos? Se para o desejo do humanista que está comprometido com os agenciamentos favelostianos não interessa uma medida de distanciamento para com esta máquina despótica; para o desejo do hamlético, interessa-nos saber, se possível, em qual circunstância enguiça este projeto de máquina de guerra.

Júpiter e Paula exerceram a multiplicidade identitária para escapar aos traumas que a vida lhes infligiu. Eles utilizaram a efemeridade comum em Favelost para assumirem novas identidades como estratégia de recomposição, como linhas de fuga que lhes permitiram a desterritorialização e a reterritorialização. Estratégia que para os demais aliciados por Mefistófeles (FAWCETT, 2012, p. 65) não passava de uma espécie de pacote médico-potencializador-de-vida para retirá-los da monotonia cotidiana classe média, oferecendo-lhes radicalmente um sim ou um não para suas próprias existências. Em relação a esses aliciados, os capatazes pareciam saber negociar melhor com os marasmos e adversidades da vida, sabedoria que nos faz voltar à trilha de Stiegler e Santos, para mais uma vez nos indagarmos sobre o que é potência em Favelost:

[78] Nietzsche diz-nos sobre a nossa consciência: “torne-te a ti mesmo” (NIETZSCHE, 2001, p. 186). A consciência é um segundo momento na constituição do ser que primeiro se deixa afetar pelo mundo, para depois fazer dessa afecção princípio de liberdade.

> [...] se é a potência de vida que nos fere e se é a vontade de potência do organismo que ao mesmo tempo em que busca o excesso procede a reparação dos ferimentos, é preciso "curar a vida" ou deixar-se infectar por ela? (SANTOS, 2004, p. 116)

Assumindo a perspectiva de que "não há saúde sem doença" (SANTOS, 2004, p. 116), as corporocracias de Favelost mais despotencializam a vida que a favorecem quando visam suprimir as imperfeições físicas, emocionais e de pensamento do favelostiano. O que, neste caso, reforçaria ainda mais a precariedade estilo "bregarunner" (FAWCETT, 2012, p. 36) de Favelost e a complexidade do viralatismo favelostiano que a acompanha. A princípio, esta precariedade agiria como possibilidade de se resguardar alguma imperfeição, ou patologia, para que o favelostiano tivesse uma melhor condição de enfrentamento para encarar as adversidades que o meio lhe proporciona. Em contrapartida, não podemos esquecer que Nietzsche propunha a erradicação de promessas de uma vida redimida da dor e do sofrimento, em termos fisiológicos, como erradicação uma de doença, consideração que ele fazia a respeito do cristianismo. Santos não resolve a aporia sobre o que ganha e o que perde a vida com o sofrimento e a doença, mas tragicamente a confirma, segundo as palavras de Stiegler: "[...] todo sofrer deve invocar um agir, mas um agir que não impeça um sofrer; as patologias do ser vivo exigem uma medicina, mas uma medicina que respeite as patologias como condição de vida" (STIEGLER *apud* SANTOS, 2004, p. 117).

O transcendentalismo religioso apoiado por uma jurisprudência filosófica que lhe correspondia tomou como resolvida em outros tempos a aporia descrita acima, implementando uma visão confortadora da vida sem as dores e os sofrimentos do mundo a partir do além túmulo. Favelost tem pressa e não espera redenção no além, nem sequer recorre ao além porque já venceu a morte, como nos diz Júpiter:

> O que Fausto prometeu ninguém esqueceu. Superar o que somos programados pra ser, querer tudo numa catástrofe de delícias perigosas, ir além do que se é arrogantemente é a grande motivação de sentido pra vida, uma das grandes pelo menos. A partir do católico relógio medieval que de certa forma inventou o controle de comportamentos, do tempo dentro das pessoas. Agora a tara é tentar dobrar o tempo à vontade do Homo Zapiens. Trocar tudo toda hora como quem troca de canal assumindo o controle remoto da vida. Eu só quero ficar vivo em confronto com a morte e não ficar cinicamente, ceticamente vivo na imortalidade oferecida em Favelost. O contrário da vida não é a morte, mas a imortalidade, e eu ainda não tô preparado pra ser vampiro ou *highlander* prisioneiros de repetições sentimentais pra sempre instauradas como senha no coração e na mente. (FAWCETT, 2012, p. 45)

A postura de Júpiter é combativa, ele prefere uma vida em que há crescimento, a vida temporalmente limitada que tem a morte como seu crepúsculo, mesmo que exagerada em suas emoções e imperfeições de pensamentos, que a vida favelostiana tecnogeneticamente longeva. Júpiter tem consciência de que Favelost "vai expandir em Sociedade Viral engolindo o que conhecemos hoje" (FAWCETT, 2012, p. 110). Que Favelost vai se transformar numa "nova franquia social sacudindo a antropolândia que é a terra atual" (FAWCETT, 2012, p. 110). E também que "muita gente vai viver para sempre, portanto, verá" (FAWCETT, 2012, p. 110) esta viralização favelostiana. A postura combativa de Júpiter parece não coadunar com o tipo de expansão que ele mesmo prevê para Favelost. A expectativa para a expansão viral segundo o modelo da ciência biológica é que uma resistência mais ou menos forte se organize num hospedeiro conforme esta expansão se desenvolva. Porém, a impressão que temos é que o alto poder de transmutação viral de Favelost sempre encontrará novas maneiras de infectar sua nova terra hospedeira à medida que a Mancha Urbana se espalha. Caberá então ao habitante alcançado pela expansão viral favelostiana que queira resistir às suas mutações: fazer de sua vida um aprendizado de novas maneiras de resistir, demarcando certa diferença com Favelost dentro da própria conurbação, revertendo os fluxos de Favelost e criando anticorpos, ou migrar, e migrar enquanto for possível, tendo à espreita um vulto que se avoluma incessantemente, até não ter mais como escapar dele neste planeta. Mas aí talvez já seja tarde demais para que, no fim de seus dias, esse migrante entenda que viveu uma vida inteira em função da negação de Favelost, sem perceber que ele também era Favelost.

O modelo da competição capitalista autointitulada como natural já produziu muita ficção do tipo "colonização de novos planetas". Nessas ficções, a imagem do vírus que migra entre organismos à medida que o exaurimento do organismo hospedado coloca em risco a sobrevivência do próprio vírus, guarda estreita relação com o capitalismo clássico, colocando até um quê de transcendência na migração de um planeta podre ao planeta dos bem-aventurados.[79] O apóstolo Mateus já nos advertia em seu Evangelho: "muitos serão chamados, mas poucos escolhidos" (Mateus 22:14). Nesse sentido, sabe-se lá quantos zeros na conta bancária seriam necessários para zarpar deste planeta. Certamente nesta hora não surgiria um Noé profissional de RH selecionando quais seriam as habilidades necessárias para os passageiros da embarcação que povoariam a nova terra. Contudo, em Favelost o papo é outro, todos já foram aliciados por Mefistófeles, portanto, todos já foram escolhidos, o difícil é não embarcar nesta arca, mesmo que Fausto, o Fawcett, faça sua ressalva em relação à bem-

[79] Abordamos esta perspectiva de ficção no artigo "A poética de Alletsator: mito e técnica" (CARDOSO, 2016).

aventurança favelostiana: “Todos os países ficando ricos ao mesmo tempo sem quebrar o Planeta?” (FAWCETT, 2012, p. 71).

A partir do questionamento de Fawcett feito acima, entendemos que Favelost se replica transmutando-se constantemente, provocando um diferencial nas revoluções que permitem a manutenção da sobrevivência de suas gerações, a fim de prorrogar o colapso do planeta. Considerando Favelost a partir de sua capacidade de ser afetada, entendemos que ela sobrevive esquivando-se das resistências individuais de seus cidadãos/órgãos em relação à sua organização, que é a de uma assimilação voraz de tudo com tudo. Porém, o grau ínfimo de diferença produzida por Favelost para garantir sua reprodução não é uma diferença, não é objetivo deste tipo de diferença produzir singularidades, ao contrário, esta diferença concentra toda sua energia na produção de indivíduos representados pela “égide de uma nova SS – Sociedade da Saturação” (FAWCETT, 2012, p. 71). Neste sentido a medicina, a ciência do Dr. Fausto, desempenha papel político importantíssimo para que a promessa favelostiana da bonança universal seja vista por aqueles que viverão para sempre. Como em Favelost a esperança no além-mundo se dissolveu numa fé motivadora de excitação e competição, segundo Fawcett, tal esperança acabou por se misturar com as SS em Favelost:

> E não adianta chiar porque o pessoal dos livros primordiais, dos canônicos livros religiosos, ainda manda muito no departamento das jurisprudências filosóficas. Das mitologias entranhadas nas pessoas. Principalmente da rapaziada da Cruz, pois para onde se olha tem Cristianismo – e que tem na outra cruz eterna, a Suástica, ao mesmo tempo, uma identificação, já que ela sempre representou bonanças e plenitude iluminada em várias civilizações e uma rivalidade, pois com os nazistas virou símbolo de poder perverso de ação destrutiva. Essas cruzes são os pilares de tudo o que se possa pensar sobre a condição trágica da Humanidade – com links na estrela de David, nos gregos, esses Onassis da riqueza filosófica, e em vários preceitos seculares dos humanistas modernos. (FAWCETT, 2012, p. 213-214)

Porém, a “perversão de ação destrutiva” das práticas nazistas que Fawcett diz marcar a diferença entre o nazismo e o cristianismo também não se constitui numa diferença propriamente dita, esta é uma visão externa ao movimento nazista, o discurso sobre a verdade do cristianismo motivou tanto os cristãos nazistas como os cristãos não nazistas. Ou seja, o que subjaz ao discurso nazista e ao discurso cristão é o discurso de verdade, e este tipo de discurso constitui falsas oposições, utilizando também como artifício a corrupção de outros discursos, como o discurso médico/científico foi corrompido no nazismo.[80] O encontro de

[80] Os fatores externos ao ideal nazista alemão também contribuíram para sua expansão, o espírito nazista não respeitava fronteiras, a maneira como Paris foi ocupada pelo exército alemão nos dá este indicativo. Contudo,

Mefistófeles com Dr. Fausto promoveu a passagem dos médicos da alma, Sócrates e Cristo, para os médicos nazistas da eugenia em Favelost. De certo, uma eugenia às avessas, viralatiana, já que no reino das misturas de Favelost não interessavam mais as nobres e magnânimas virtudes da alma da "*besta loura*" (NIETZSCHE, 2009, p. 29, grifo do autor). Contudo, Mefistófeles precisa contar com um medinho que seja no coração dos favelostianos para que as "raras doenças que humilham a medicina" (FAWCETT, 2012, p. 165) ainda ofereçam alguma brecha para a articulação discursiva da "jurisprudência filosófica". Estas cruzes carregadas como amuletos vingativos contra "a condição trágica da Humanidade" parecem afastar aqueles que precisam de muitas garantias para viver – os humanistas, os hamléticos e os neuroyeah – da alegria do trágico:

> Mistério, Deus, transcendência, infinito, sentimento oceânico, grande absoluto são apelidos para alguma função neurológica que nos joga na voracidade do conhecimento e autoengano deliciosos? Acho que não. Talvez sejam apenas um reflexo de desespero pela falta de sentido que nos atormenta todos os dias nos detalhes da luta pela vida. (FAWCETT, 2012, p. 214)

O grande apostador, mesmo quando jogado no mundo, na iminência do perigo, dobra sua aposta, assim ele se experimenta e se conhece. Mesmo tendo que lidar com suas imperfeições, ou melhor, a partir da lida com suas imperfeições, os capatazes, Júpiter e Paula, dobram e redobram a aposta no sucesso de suas missões na medida inversa do esgotamento do tempo. Júpiter e Paula jogam sem ter a garantia de assistência sentimental dos "humanistas anônimos", sem ter a garantia de uma eutanásia para as situações de colapso, como acontece com os hamléticos, sem ter a garantia dos neuroyeah, que já nascem sem sentimentos (o grande valor da elite favelostiana). Talvez os capatazes Júpiter e Paula, por assumirem esses riscos, sejam os tipos que carregam alguma potencialidade conceitual para promover o povo por vir.

---

o desenvolvimento do capitalismo na sobreposição do âmbito político sobre outras áreas, como aconteceu com os médicos nazistas que galgaram postos elevados de comando no partido nazista, falsificando documentação médica para sustentar uma ciência nazista (COHEN, 1989).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *Legião é o meu nome, porque somos muitos.*
> (Marcos, 5:9)
>
> [...] *ninguém volta pelo caminho por onde entrou.*
> (Personagem Stalker em *Stalker*, 1980)

Atravessar o território escritural das narrativas terrificantes na companhia de Nietzsche e Deleuze já indicava que as novas sendas pelas quais passaríamos seriam precedidas pelos passos delirantes do poeta. Delírio que não remete à razão desajuizada, mas que se encontra no âmago das misturas escriturais de que participam artistas e filósofos para que, dele, o novo surja. Este delírio é necessário para que escritores e filósofos não se percam no campo da recognição ao fazerem de seus textos um crivo para a vã distinção entre os signos de realidade e de ficção, já que a ficção pensada como projeção da realidade tem limitado poder de experimentação, o que a faz projetar um futuro tão determinado quanto aquilo que vulgarmente chamamos de realidade. Somente pela liberdade escritural da experiência estética dos signos novas maneiras de pensar se encarnarão no texto, de modo que ele se constitua numa comunhão dissociativa. Comunhão no sentido de que uma afinidade de sentimentos e pensamentos que perpassam o texto pode nele se encontrar, mas também dissociação, porque a experiência de troca entre os corpos e os textos é única. Não existe uma entidade geradora de sentido para o texto além da própria experiência do corpo para com a escritura, nem Deus, nem a gramática, nem o autor são estas entidades. Toda vez que o poder de transcendência dessas instâncias é requisitado como elemento de transformação, sempre volta a eterna repetição do mesmo. Não é possível que um texto redigido sobre rígida estrutura gramatical, rígida estrutura de semântica e moral, represente um pensamento capaz de propor mudanças nas práticas cotidianas, haja vista que só há mudanças efetivas nas práticas cotidianas se houver mudança no âmbito do pensamento.

Sem a liberdade de poder experimentar não mudaremos a maneira de pensar, se o corpo não puder experimentar a língua, o sentido e os valores, sempre valerá a máxima eclesiástica de que nada de novo acontece debaixo do sol, de maneira que a diferença ainda continue sendo vista como o Mal. Todo texto que se fecha em si mesmo produz sujeitos assujeitados e dessubjetivados, porque dotado de sentido único, tende a apontar para uma única possibilidade de futuro em que nossa realidade precária será abandonada, superada, substituída por outra que eternamente nos espera no além, seja este além uma cultura superior,

uma sociedade utópica ou um plano transcendental. Em contrapartida, o texto que se volta para o fora possibilita a experiência de

> [...] um processo de resistência, uma luta da língua menor contra seu modo maior, das tribos contra o Estado, das minorias contra a maioria. Resistir é perceber que a transformação se faz necessária, que o intolerável está presente e que, portanto, é preciso construir novas possibilidades de vida. (LEVY, 2011, p. 100)

A subjetividade que se apropria do fora concebe a realidade como dinâmica tornando-se capaz de produzir pensamento porque devem como minoria, mesmo que participante de uma maioria. O fora da arte faz com que esta subjetividade recorte o caos sem que este perca suas propriedades, constituindo assim uma realidade virtual, de um presente curto, de um futuro móvel e de uma memória ativa.

Nesse sentido é que tomamos as narrativas terrificantes como o fora que nos permite pensar em devir, como resistência ao pensamento único. As narrativas terrificantes provocam o pensamento tencionando os conceitos já instituídos, testando seus limites. O pensamento cria pontes entre as figuras estéticas dessas narrativas por meio da criação e da apropriação de personagens conceituais. Os textos que compõem as narrativas terrificantes não se dirigem ao pensamento único representante da época em que cada um deles foi escrito. Como esses textos não são datados, podemos tratar seus personagens como tipos invisíveis, mesquinhos, desajustados, pervertidos e alucinados, que dizem respeito não a indivíduos específicos que transitam por aí, mas sim a como lidamos com essas virtualidades quando elas nos surgem. Quando esses tipos tomam corpo nas narrativas terrificantes, a lógica de uma estrutura falha, então o incômodo, a insegurança o estranhamento, o medo, o constrangimento e a revolta tomam nosso corpo.

Porém, só podemos pensar o outro como singularidade se nos deixarmos ser afetados pelo incorporal que o traz a nossa presença. Caso contrário, as vítimas preferenciais continuarão a tombar sem que a vida mude seu rumo. Um dos ensinamentos mais cruéis do trágico é que ele está na cotidianidade, e é em torno dele que o pensamento único ordena o cotidiano em suas mais ínfimas engrenagens e sob os mais diversos modos. Sem uma escuta trágica, a violência das produções literárias continuará a ser negociada como *commodities*, não como figura estética que retira o tipo comum da indiscernibilidade do plano dos afectos e perceptos. O devir das minorias, além de garantir nosso pensamento, também garante que a indiferença não apague do nosso horizonte a face daqueles cujo extermínio sempre os

espreita: os índios, os miseráveis, os marginalizados, porque perante o horror que seus semblantes nos deixam transparecer é que podemos ter acesso a outras necessidades além das nossas próprias.

Entender a vida como *agon*, como luta, não implica na eliminação da diferença, muito pelo contrário, o ser vivente precisa desse outro para que, uma vez afetado por ele, possa resistir ao movimento de assimilação. Assim este ser vivente pode desorganizar-se e reorganizar-se constantemente, indo além do instinto de conservação. Deixar-se ser afetado não implica que o aprendizado de uma vida se dê pela dor e pelo sofrimento em si, ambos só são desejáveis como condição de crescimento em uma vida que é afirmada plenamente. Se o fundamento de todas as crenças implica a recusa da dor e do sofrimento como condição humana, então o principal ensinamento do pensamento trágico é que não há crença. Nessas circunstâncias, uma filosofia trágica não precisaria esperar pela catástrofe para demandar seus raciocínios, conceitos e argumentações (a ilustre figura do profeta do acontecido), o trágico sempre vem. Caberia à filosofia trágica nos livrar do imobilismo a que toda e qualquer crença nos leva, tarefa filosófica que nos faz abrir mão da comodidade de uma vida de segurança em virtude de uma lógica do pior, lógica que entende que a violência está presente na vida, mas que, em última instância, se preocupa em *como* esta violência se manifesta.

A violência nas narrativas terrificantes, elemento constituinte do pensamento trágico, foi a figura estética de composição de cada um destes textos à medida que seus personagens conceituais consolidavam uma singularidade segundo esta composição. A recusa de se ver a violência pela ótica do pensamento único, resultante da tríade capital-técnica-transcendentalismo, fez com que propuséssemos a leitura terrificante das narrativas de Fonseca, Mutarelli e Fawcett, por entendermos que cada um desses escritores resiste, a sua maneira, a essa tríade redentora. Da violência trágica, aquela que se indispõe com a violência naturalizada quando praticada com o outro, elegemos como sua ressoadora a experiência do terrificante, por este termo trazer os signos de terror e terra.

A violência do pensar que Deleuze descreve como processo nômade de territorialização, desterritorialização e reterritorialização demanda enfrentamento do terror por parte daquele que se aventura por novas terras, de maneira que esse nômade não fique aterrado, paralisado. Entretanto, a paralisia num território escritural manifesta-se como afasia, necessária no momento da afecção, mas aterradora quando não encontra os gestos necessários para se converter em fala ruidosa. Este era o terror demonstrado pelo personagem Kaspar Hauser, segundo a epígrafe que abre sua biografia fílmica. “Vocês não ouvem os assustadores gritos ao nosso redor que habitualmente chamamos de silêncio?” (HERZOG, 1974). Questão

aterradora que se avoluma quanto mais nos afastamos da terra e do povo que nela habita, quanto mais negamos a imanência na qual estamos inseridos em detrimento de um mal hábito de se fiar pelo transcendentalismo.

Para denunciar a transcendência e os valores e ideais que a acompanham, fizemos o corpo falar em cada um dos textos das narrativas terrificantes, como forma de trazer o pensamento à terra, já que o pensar não se aparta do sentir, não se aparta da mistura dos corpos. O tipo comum, expressão máxima da violência cotidiana, sendo protagonista ou não dos contos de *FAN*, foi colocado em evidência para pautar a si e aos outros personagens como personagens conceituais, ora despotencializados, ora agenciados e/ou sobrecodificados. Fosse como um miserável, um marginalizado, ou um abastado, o tipo comum desempenhou o papel de corpo organizado segundo uma mentalidade demasiadamente identificada a sua época. Identificação que o personagem Escritor recusou ao final de seu texto por desorganizar o discurso de seu tempo à medida que uma língua menor, a pornográfica, fez uma língua maior gaguejar, a moral.

Gagueira que o Protagonista de *OCR* negligenciou o quanto pode por não conseguir fazer desviar seu perverso desejo pelo cheiro do ralo, que desconhecia o outro como instância desejante e que erigiu um mundo segundo sua idiotia. Mundo eternamente capenga porque se constituiu como espelho do movimento do capital, que tem no sentimento de falta seu motor. Mais importante que a bunda para o Protagonista era a falta dela. Se o Protagonista de *OCR* abdicou da mistura dos corpos, os personagens da mistura Rio Paulo de Janeiro São mergulharam de cabeça nela, indo tão fundo que sequer se tornaram superficiais. Eliminaram o Deus da transcendência, mas potencializaram o Deus das disputas capitalistas (disputopia), num jogo, numa disputa em que valia a bricolagem do inorgânico com o orgânico, a bricolagem de tudo com tudo.

Em muito evitamos a abordagem da intenção dos autores (escritores), por mais que eles por vezes parecessem se sobrescreverem em seus personagens, porque entendemos que, ao se transformarem em escritura, eles fabulavam, e fabulando, como nos diz Lapoujade, o sujeito desaparece “em nome das minorias, das multiplicidades nômades que o povoam e com as quais ele então repovoa o mundo. Fabular é fazer falar as potências que os devires suscitam em nós e que são desprovidas de linguagem” (LAPOUJADE, 2005, p. 282). Se nos tornamos também minorias na escritura terrificante, foi porque dela participamos ativamente, avaliando a postura de seus personagens conceituais em virtude de um “devir povo” (DELEUZE; GUATTARI, 2010) invocado pela arte e pela filosofia. Por uma arte compreendida pela não arte (filosofia) e por uma filosofia compreendida pela não filosofia (arte).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTONELLI, M. Deleuze: três perspectivas sobre o niilismo. **Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)**, v. 20, n. 34, p. 253-270, 14 jul. 2015.

ARALDI, Clademir Luís. **Nietzsche**: do niilismo ao naturalismo moral. Pelotas : NEPFil Online, 2013. Disponível em: http://nepfil.ufpel.edu.br/dissertation/acervo-livro10.php. Acesso em: 28 de abril de 2020.

ARQUITETURA da destruição. Diretor: Peter Cohen. Suécia: Peter Cohen, 1989.

BADIOU, Alain. **O século**. Tradução de Carlos Felício da Silveira. Aparecida: Ideias e Letras, 2007.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1989.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guisnburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. Tradução de Tânia Pellegrine. São Paulo: Papirus, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. vol. 1 – Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.

BENSON, Hugh H. **Platão**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

BÍBLIA, Sagrada: Revisada pelo Quórum dos Doze Apóstolos de A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias a partir do original de domínio público da Bíblia do Padre João Ferreira de Almeida, Edição Revista e Corrigida de 1914. Publicada por A Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias Salt Lake City, Utah, EUA, 2015.

BLOG CULTURA & FUTEBOL. Os 20 anos de “Tudo Ao Mesmo Tempo Agora”, dos Titãs. 24 set. 2011. Disponível em: https://culturaefutebol.wordpress.com/2011/09/24/os-20-anos-de-tudo-ao-mesmo-tempo-agora-dos-titas/?fbclid=IwAR3fNeYr4w_8CznX9BNqJZOjBzgZ3Qcnr47pKTdJZ-CcWd6P-xX4pMVc6JE. Acesso em: nov. 2019.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert; GAMA, Mauro. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CARDOSO, Jean A. A poética de Alletsator: mito e técnica. **Tamanha Poesia** – Revista do Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 1, p. 368-379, 2016.

CARDOSO, Jean Américo. **Consumo e técnica no discurso ambiental**: da prótese ao ideal de sustentabilidade. 2012. Dissertação (Mestrado em Estudos de linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

CARVALHO, Mário César. A verdadeira história policial de Rubem Fonseca. **Folha de S.Paulo**, 6 ago. 1995. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/25/mais!/14.html. Acesso em: 9 de ago. 2018.

CILENTO, Ângela Zamora. Edifícios e nuvens: filosofia e poesia de F. Nietzsche. **Revista Pandora**, v. 15, p. 5-6, 2010.

CITIZEN Kane. Diretor: Orson Welles. United States: Mercury Production, 1941.

CORREIO Braziliense. Maria Rita Kehl defende música de Chico Buarque considerada machista. 1º set. 2017. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/09/01/interna_diversao_arte,622852/maria-rita-kehl-defende-musica-de-chico-buarque-considerada-machista.shtml. Acesso em: 23 mar. 2020.

CRUZ, Adélcio de Sousa. Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles. ¿Que és un dispositivo? In: ___. **Michel Foucault, filósofo**. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990. p. 155-161. Disponível em: http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/ Acesso em 12/08/18.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2. ed. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Mosach**: o frio e o cruel. Tradução de Jorge bastos. Revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**. Pour une littérature mineu. Paris: Minut, 1975. [Ed. bras.: **Kafka.** Por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012. v. 5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

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

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa de A. Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DICIONÁRIO Houaiss Conciso. Instituo Antônio Houaiss, organizador [editor responsável Mauro de Salles Villar]. São Paulo: Moderna, 2011.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.

ELLROY, James. **Meus lugares escuros**. Tradução de Claudia Costa Guimarães. Rio de Janeiro: Record, 2012.

ELLROY, James. **Tabloide americano**. Tradução de Alves Calado. Rio de Janeiro: Record, 1995.

FAWCETT, Fausto. **Santa Clara Poltergeist**. Rio de Janeiro: Eco/Mandarino, 2014.

FAWCETTI, Fausto. **Favelost**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FAZENDO Marketing Digital. Guia de Carreira: Produtor de Conteúdo, por admin-mkt. Disponível em: https://www.fazendomarketingdigital.com/produtor-de-conteudo/. Acesso em: 06 nov. 2019.

FOLHA DE S.PAULO. 'South Park' critica censura que China impõe a Hollywood e série é banida no país asiático. 8. out.2019. Disponível em: https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2019/10/south-park-critica-censura-que-china-impoe-a-hollywood-e-serie-e-banida-no-pais-asiatico.shtml. Aacesso em: 6 nov. 2019.

FONSECA, Rubem. **Feliz ano novo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010a.

FONSECA, Rubem. **Vastas emoções e pensamentos imperfeitos**. Rio de Janeiro: Agir, 2010b.

FOUCAULT, Michel. **O que é um Autor?** [1969]. In: Estética: literatura, pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009. Coleção Ditos e Escritos, v. III, p. 264-298.

FREITAS, Ruskin. Regiões Metropolitanas: uma abordagem conceitual. **Humanae**, v. 1, n. 3, p. 44-53, dez. 2009. Disponível em: humanae.esuda.com.br/index.php/humanae/article/download/54/29. Acesso em: 16 ago. 2018.

FREZZATTI JÚNIOR, Wilson Antonio. **Nietzsche contra Darwin**. 2. ed. ampl. e rev. São Paulo: Loyola, 2014.

FUKS, Betty Bernardo. Comentário sobre a tradução de Paulo César Souza das obras completas de Sigmund Freud. **Rev. Latinoam. Psicopatol. Fundam**, São Paulo, v. 14, n. 3, p. 566-570, set. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142011000300012&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 11 set. 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARCIA, Luiz. **Manual de redação e estilo**. 22. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. Globo, 1995.

GARRET, Almeida. A nau catrineta. In: ___. **Romanceiro**. Lisboa: Ulisseia, 1997.

GONÇALVES, Alexander. **Transformações da linguagem**: crítica e afirmação no discurso de Nietzsche. 2010. 155 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – CCHS/UNIOESTE, Toledo, 2015.

GOOGLE MAPS. [Trajeto/endereço personagem]. 2019. Disponível em: https://www.google.com.br/maps/dir/R.+Conselheiro+Crispiniano+-+Rep%C3%BAblica,+S%C3%A3o+Paulo+-+SP,+01037-010/Copacabana,+Rio+de+Janeiro+-+RJ/@-22.9902397,-46.0289113,8z/data=!3m1!4b1!4m14!4m13!1m5!1m1!1s0x94ce58522bb210d3:0xc55d4ba48

cafb7b9!2m2!1d-46.6383292!2d-23.5441885!1m5!1m1!1s0x9bd523d20f9c53:0x693c6132635e6b0d!2m2!1d-43.1868448!2d-22.9694417!3e2?hl=pt-BR. Acesso em: dez. 2019.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HERBSTEM, Rubem. [Entrevista com Fausto Fawcett]. **A Notícia – SC**, Orelhada, 26 dez. 2012. Disponível em: www.interjornal.com.br. Acesso em: 2 abr. 2016.

HERZOG, W. Jeder für sich und gott gegen alle. Alemanha: ZDF Produções, 1974. (Original: *Cada um por si e Deus contra todos*. Traduzido como: *O enigma de Kaspar Hauser*)

HIGHLANDER: o guerreiro imortal. Diretor: Russell Mulcahye. EUA/UK, 1986.

HOUAISS, Antônio *et al*. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KARASEK, Felipe Szyszka. O problema do conceito em Nietzsche: uma perspectiva estética. **Intuitio**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 90-99, nov. 2010.

LAPALNCHE, J.; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da psicanálise**. Sob a direção de Daniel Lagache. Tradução de Pedro Tamem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LAZZARATO, Maurizio. O "homem endividado" e o "deus" capital: uma dependência do nascimento à morte. **IHU – Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, p. 46-49, jun. 2015.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relumé Dumara, 2011.

LOST. Criadores: Jeffrey Lieber, J. J. Abrams, Damon Lindelof. United States. Transmissão original ABC. Série com 6 temporadas e 121 episódios, de 22 de setembro de 2004 a 23 de maio de 2010.

MENEZES, Luis Cláudio de. **Agruras de escritor**: as vicissitudes da vida autoral na obra de Rubem Fonseca. 2008. 91 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MODENA, Jose Luiz Proença; ARRUDA, Eurico; ACRANI, Gustavo. O papel dos vírus na árvore da vida. **Ciência Hoje**, maio 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/264543722_O_papel_dos_virus_na_arvore_da_vida. Acesso em: 6 nov. 2019.

MUTARELLI, Lourenço. **O cheiro do ralo**. São Paulo: Devir, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Paulo César de Souza São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. 9. ed. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**: como se chega a ser o que se é. Tradução de Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. Fragmento póstumo nr. 15 [9]. **KSA**, v. 13, primavera 1888.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **La voluntad de poder**. Tradução de Aníbal Froufe. Madrid: EDAF, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**: maldição ao cristianismo: Ditirambos dionisíacos. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner**: um problema para músicos; Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo. Tradução de Paulo César Souza São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou o helenismo e o pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sämliche Werke. Kritische Studienausgabe**. Edição organizada por Giorgio Colli e Mazzino Montinari. 15 v. Berlin/München/New York: Walter de Gruyter/DTV, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral**. Tradução de Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007b.

O CHEIRO do ralo. Diretor: Heitor Dhalia. Brasil: Branca Filmes Geração Conteúdo Tristero Filmes, 2007.

O POVO contra Larry Flynt. Diretor: Miloš Forman. United States: Columbia Pictures, 1996.

OBSERVATÓRIO da Imprensa. Feitos & Desfeitas: Matéria de Interesse ou anúncio disfarçado? Edição 368, por Ligia Martins de Almeida, 13 fev. 2006. Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/materia-de-interesse-ou-anuncio-disfarcado/. Acesso em: 02/05/20

OBSERVATÓRIO da Imprensa. Monitor da Imprensa: Redes Sociais e anúncios disfarçados marcam novas estratégias. Edição 733, 12 fev. 2013. Disponível em: http://www.observatoriodaimprensa.com.br/monitor-da-imprensa/_ed733_redes_sociais_e_anuncios_disfarcados_marcam_novas_estrategias/. Acesso em: 02/05/20

OS PRÉ-SOCRATICOS: fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem por um fio**: políticas da subjetividade contemporânea. Iluminuras. São Paulo: 2000.

PERTILLE, José Pinheiro. Superar, aniquilar e conservar: a filosofia da história de Hegel. **IHU – Revista do Instituto Humanitas Unisinos**, São Leopoldo, p. 13-17, 2013.

PLATÃO. Diálogos: **A república**: (ou Sobre a justiça: gênero político). 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

PROJETO FERNANDO ZARIF. Cronologia. Disponível em: http://fernandozarif.com.br/pt/cronologia/. Acesso em: 6 nov. 2019.

REIS, Alexandre Henrique. **A metafísica de Dionísio**, aspectos de uma dialética trágica. 2003. 198 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

ROSENFIELD, Denis L. **Filosofia & literatura**: o trágico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ROSSET, Clément. **Lógica do pior**. Tradução de Fernando J. Facundes Ribeiro e Ivana Bentes. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

SANTOS, Laymert Garcia. Tecnologia e seleção. In: LINS, Daniel; PELBART, Peter Pál (Org.). **Nietzsche e Deleuze**: bárbaros civilizados. São Paulo: Annablume, 2004.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche**: a philosophical biography. London: Granta Books, 2002.

SANTIAGO SOBRINHO, João Batista. **Mundanos fabulistas**. Belo Horizonte: Crisálida/CEFET, 2011.

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

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SECRETARY. Diretor: Steven Shainberg. United States: Slough Pond/TwoPoundBag Productions/Double A Films, 2002.

SÓ BIOLOGIA - Virtuous Tecnologia da Informação, 2008-2020. Digestão - intestino delgado e grosso. Disponível em: https://www.sobiologia.com.br/conteudos/Corpo/digestao4.php. Acesso em: abr. 2020a.

SÓ BIOLOGIA - Virtuous Tecnologia da Informação, 2008-2020. Intestino. Disponível em: https://www.sobiologia.com.br/conteudos/FisiologiaAnimal/digestao2.php. Acesso em: abr. 2020b.

STONE, Kico. Fausto Fawcett [novo livro FAVELOST] show no Projeto Cemitério de Automóveis 30 anos. 25 set. 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LfP47a0muBk. Acesso em: 9 ago. 2018.

ANEXO – Poemas na íntegra

O lamento de Ariadne

Quem me aquece, quem me ama ainda?
Dai-me mãos quentes!
dai-me braseiros para o coração!
Estendida, arrepiada,
como um semimorto a quem se aquecem os pés,
sacudida, ai!, por febres desconhecidas,
tremendo com setas agudas e gélidas,
perseguida por ti, pensamento!
Inominável! Oculto! Horrível!
Tu, caçador por trás das nuvens!
Derrubada por teus raios,
tu, olhar escarninho que me olhas da escuridão:
Assim me acho deitada,
torço-me, retorço-me, atormentada
Por todos os martírios eternos,
golpeada
Por ti, caçador crudelíssimo,
tu — deus desconhecido...

Golpeia mais fundo!
Golpeia mais uma vez!
Traspassa, traspassa este coração!
Por que este martírio
com setas de pontas rombudas?
Por que olhas novamente,
ainda não cansado do tormento humano,
com maliciosos, divinos olhos relampejantes?
Não queres matar,
apenas martirizar, martirizar?
Para que martirizar — *a mim*,
Ó malicioso, desconhecido deus? —

Ah!
aproximas-te furtivamente
nessa meia-noite?...
Que queres?
Fala!
Tu me pressionas, me oprimes
ah! já perto demais!
Ouves-me respirar,
espreita meu coração,
ó ciumento!
_ mas ciumento de que?
Fora! Fora!
para que a escada?
queres, entrar, *nele*,
no coração, penetrar,

penetrar em meus mais
secretos pensamentos?
Desavergonhado! Desavergonhado! Ladrão!
Que queres roubar?
Que queres espreitar?
que queres obter com torturas,
torturador!
deus-carrasco!
Ou devo eu, como um cão,
espojar-me diante de ti?
Devotada, fora de mim de entusiasmo
acenar-te amor – com a cauda?

Em vão!
Fura mais!
Espinho crudelíssimo!
Não um cão – apenas tua caça sou eu,
caçador crudelíssimo!
tua mais orgulhosa prisioneira,
ladrão por trás das nuvens...
Fala, enfim!
Oculto no relâmpago! Desconhecido! Fala!
Que queres tu, salteador, de – *mim*?

Como?
Resgate?
Quanto queres de Resgate?
Exige muito – assim quer meu orgulho!
e fala pouco – assim meu outro orgulho!
Ah!
A *mim* – Queres? A mim?
a mim toda?

Ah!
E me martirizas, tolo que és,
martirizas meu orgulho?
Dá-me *amor* – quem me aquece ainda?
quem me ama ainda?
dá-me mãos quentes,
dá-me braseiros para o coração,
dá a mim, à mais solitária,
a quem o gelo, ai!, sétuplo gelo
ensina a ansiar por inimigos,
até por inimigos,
dá, sim, rude,
crudelíssimo inimigo,
rende-*te* – a mim!...
Foi-se!
Fugiu até ele,
meu único companheiro,
meu grande inimigo,

meu desconhecido,
meu deus-carrasco!

Não!
volta!
Com todos os teus martírios!
Todas as minhas lágrimas
correm para ti
e a última chama do meu coração
arde para ti.
Oh, volta,
meu deus desconhecido! Minha *dor*!
minha derradeira felicidade!...

Um relâmpago. Dionísio torna-se visível em beleza esmeralda.

Dionísio:

Sê prudente, Ariadne!...
tens orelhas pequenas, tens minhas orelhas:
enfia nelas uma palavra prudente! –
Não é preciso antes se odiar, para se amar?...
Eu sou teu labirinto...
(NIETZSCHE, 2016, p. 119-125)

A Nau Catrineta

Lá vem a nau Catrineta
Que tem muito que contar!
Ouvide, agora, senhores, Uma história de pasmar.

Passava mais de ano e dia
Que iam na volta do mar,
Já não tinham que comer,
Já não tinham que manjar.
Deitaram sola de molho
Para o outro dia jantar;
Mas a sola era tão rija,
Que a não puderam tragar.
Deitam sortes à ventura
Qual se havia de matar;
Logo foi cair a sorte
No capitão-general.

– "Sobe, sobe, marujinho,
Àquele mastro real,
Vê se vês terras d'Espanha,
As praias de Portugal."

– "Não vejo terras d'Espanha,
Nem praias de Portugal;
Vejo sete espadas nuas
Que estão para te matar."
– "Acima, acima, gajeiro,
Acima, ao tope real!
Olha se enxergas Espanha,
Areias de Portugal."
– "Alvíssaras, capitão,
Meu capitão-general!
Já vejo terras d'Espanha,
Areias de Portugal.
Mais enxergo três meninas
Debaixo de um laranjal:
Uma sentada a coser,
Outra na roca a fiar,
A mais formosa de todas
Está no meio a chorar."

– "Todas três são minhas filhas,
Oh! quem mas dera abraçar!
A mais formosa de todas
Contigo a hei de casar."
– "A vossa filha não quero,
Que vos custou a criar."
– "Dar-te-ei tanto dinheiro
Que o não possas contar."
– "Não quero o vosso dinheiro,
Pois vos custou a ganhar."
– "Dou-te o meu cavalo branco,
Que nunca houve outro igual."
– "Guardai o vosso cavalo,
Que vos custou a ensinar."
– "Dar-te-ei a nau Catrineta,
Para nela navegar."
– "Não quero a nau Catrineta,
Que a não sei governar."
– "Que queres tu, meu gajeiro,
Que alvíssaras te hei de dar?"
– "Capitão, quero a tua alma
Para comigo a levar."
– "Renego de ti, demónio.
Que me estavas a atentar!
A minha alma é só de Deus;
O corpo dou eu ao mar."

Tomou-o um anjo nos braços,
Não no deixou afogar,
Deu um estouro o demónio,
Acalmaram vento e mar;
E à noite a nau Catrineta
Estava em terra a varar.
(GARRETT, 1997, p. 138-140)

O século

Século meu, besta minha, quem poderá
mergulhar os olhos em tuas pupilas
e colar com seu sangue
as vértebras de duas épocas?
O sangue-fundador aos borbotões
vomita coisas terrestres.
O vertebrador quando muito freme
No limiar dos novos dias.

Enquanto vive a criatura
Deve esgotar-se até o fim
E a vaga brinca
Com a invisível vertebração.
Como a tenra cartilagem de uma criança
É o século caçula da terra.
Em sacrifício uma vez mais, como o cordeiro,
É oferecido o sincipúcio da vida.

Para arrancar o século de sua prisão,
Para começar um mundo novo,
Os joelhos dos dias nodosos
É preciso que a flauta os una.
É o século, se não, que agita a vaga
Segundo a tristeza humana,
E na erva respira a víbora
Ao ritmo de ouro do século.

Uma vez mais os botões vão bojar
O renovo verde irromper,
Mas tua vértebra está rompida,
Meu pobre e belo século!
E com sorriso insensato
Olhas pra trás, cruel e fraco,
Como uma besta ágil outrora
As pegadas de seus próprios passos.
(Mandelstan *apud* BADIOU, 2007, p. 28-29)