UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

LUANA BAROSSİ

DEVİRES İNAUDİTOS:
LINHAS DE FUGA EM NARRATIVAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

[VERSÃO CORRIGIDA]

São Paulo
2015

LUANA BAROSSİ

Versão corrigida

De acordo, _____

Emerson da Cruz Inácio

Devires Inauditos:

Linhas de fuga em narrativas de língua portuguesa

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B266d Barossi, Luana
Devires Inauditos: linhas de fuga em narrativas
de língua portuguesa / Luana Barossi ; orientador
Emerson da Cruz Inácio. - São Paulo, 2015.
269 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

1. Teoria Literária. 2. Ficção Científica. 3.
Devir. 4. Narrativa. 5. Estética. I. Inácio, Emerson
da Cruz, orient. II. Título.

Nome: Luana Barossi

Título: Devires Inauditos: Linhas de fuga em narrativas de língua portuguesa

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovado em: 09/10/2015

Banca Examinadora:

Prof. Dr. **Luiz Felipe Guimarães Soares**

Instituição: Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra. **Eneida Leal Cunha**

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Prof. Dr. **Lynn Mario Trindade Menezes de Souza**

Instituição: Universidade de São Paulo

Profa. Dra. **Fabiana Buitor Carelli**

Instituição: Universidade de São Paulo

Prof. Dr. **Emerson da Cruz Inácio** (orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo

aos que se atrevem a criar linhas de fuga.

Agradecimentos (ou: o que se passou?)

Uma ceifada de morte, inúmeros impulsos de vida, duas pitadas de desconstrução, alguns espasmos de delírio, incontáveis rajadas de experimentação, deixar brotar o desejo, adicionar essência de metamorfose a gosto, compor a mistura com afetos ativos e ver como reagem.

Evaporar a interpretação em fogo baixo por quatro anos e compor a mistura com:

Uma infância inteira construída sobre linhas de fuga e experimentação, graças a Clara e Tono.

Agenciamentos e afetos com Mari, Eva e Pedro, companheiros de infância.

Orientação, amizade e incentivo do professor Emerson da Cruz Inácio, quando nem eu mesma acreditava ser possível.

Conversas esclarecedoras e afetuosas com o professor Mario Lugarinho.

Explosão dos meus programas de verdade e incentivo ao caminho do lado de fora dos agenciamentos de poder, pelo professor Lynn Mario.

A delicadeza mesmo nas horas brutas, inúmeros instantes imensos e apoio incondicional de Bruna Mussolin.

Paciência, carinho e outros mundos que se abrem por Matias, uma criança grande.

Voo da águia no céu azul e mãos como raios entre as nuvens guiados pelo Sensei Yasuyuki Sasaki.

Amizade, conversas, inúmeras sugestões e dicas de Bruna Queiroga, que também contribuiu para que eu enxergasse poética no texto acadêmico.

Incentivo e exemplo da senpai Juliana Fujimoto.

Instantes imensos e alegres (além de indispensáveis!) na FFLCH com Vitória Louzada, Verônica Schalch, Nicole Guim, Giovana Bardi, Sinei Sales, Daviane Moreira, Alessandra Carneiro, Rosely de Fatima Silva, Marô Ferreira e, mais recentemente, Fernanda Kumagai.

Leituras atentas feitas por pessoas queridas e dispostas: Nicole Guim, Bruna Mussolin, Bruna Queiroga e Lilian Honda (não tenho palavras para agradecer o auxílio inaudito, sou muito sortuda de ter por perto pessoas tão incríveis como vocês).

Versão e revisão do resumo ao francês, presente das queridas Christine Janczur e Melissa Quirino Scanhola.

Apontamentos e sugestões da melhor entre as possíveis bancas: a poesia na arguição de Luiz Felipe Guimarães Soares; a ironia alegre de Eneida Leal Cunha; as epistemologias múltiplas de Lynn Mario Trindade Menezes de Souza e os contrapontos inspiradores de Fabiana Buitor Carelli.

Comentários sempre pertinentes, a cada projeto e relatório, dos pareceristas FAPESP.

Apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), indispensável para que eu não perdesse a conexão com o mundo de todo mundo.

*Escreve-se sempre para dar a vida,
para libertar a vida aí onde ela está aprisionada,
para traçar linhas de fuga.*

(Gilles Deleuze)

RESUMO

BAROSSO, Luana. **Devires Inauditos: Linhas de fuga em narrativas de língua portuguesa**. 2015. 269 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Esta pesquisa foi impulsionada pelos seguintes questionamentos: o que *se passa* quando uma narrativa nos arranca do lugar onde estávamos e contribui para a construção de outro espaço? Não um espaço imaginário, elaborado a partir de um pacto ficcional, mas um espaço real, tão real quanto possível? A primeira possibilidade de resposta recaiu sobre a ciência ficção, mas uma teoria da ciência ficção que deslocasse a perspectiva de gênero literário para o ato imanente de leitura. A partir desta questão, a tese se delineia com a problematização de alguns conceitos de ciência ficção, estranhamento cognitivo e estranho, para, em seguida, desenvolver o conceito de Devir Inaudito. Em um segundo momento, há a exposição de uma possibilidade de leitura, a partir dos processos propostos na primeira parte, para algumas obras produzidas em Angola e no Brasil, a saber: *Teoria geral do esquecimento*, de José Eduardo Agualusa; a animação *O menino e o mundo*, dirigida por Alê Abreu; *O natimorto: um musical silencioso*, de Lourenço Mutarelli e *Uma duas*, de Eliane Brum.

Palavras-chave: Teoria Literária; Ciência Ficção; Devir; Narrativa; Estética

ABSTRACT

BAROSS, Luana. **Unheard-of Becomings: Lines of flight in lusophone narratives.** 2015. 269 p. Thesis (Ph.D.) – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2015.

This research was driven by the following questions: What happens when a narrative uproots us from the place we were and contributes to the construction of a new space? Not an imaginary space, developed through a fictional pact, but a real space, as real as can be? The first possible answer lied upon science fiction, but a theory of science fiction which displaced the perspective of literary genre to the immanent act of reading. Based on this issue, this thesis is outlined with the problematization of some concepts of science fiction, cognitive estrangement and the uncanny to formulate the concept of Unheard-of Becoming. Later on, we present a possible reading, based on the processes proposed in the first part, of the following works produced in Angola and Brazil: *Teoria geral do esquecimento*, by José Eduardo Agualusa; the animation *The boy and the world*, directed by Alê Abreu; *O natimorto: um musical silencioso*, by Lourenço Mutarelli and *Uma duas*, by Eliane Brum.

Keywords: Literary Theory; Science Fiction; Becoming; Narrative; Aesthetics

RÉSUMÉ

Barossi, Luana. **Devenirs Inouïs: lignes de fuite en récits de langue portugaise**. 2015. 269 f. Thèse (Ph.D.) - Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo, São Paulo, 2015.

Cette recherche est entraînée par les questions suivantes : qu'est-ce qui se passe quand un récit nous arrache d'où nous étions et contribue à la construction d'un autre espace? Pas un espace imaginaire, construit à partir d'un pacte de fiction, mais un espace réel, aussi réel que possible? La première possibilité de réponse tombe sur la science-fiction, mais une théorie de la science-fiction qui déplace la perspective de genre littéraire vers l'acte immanent de la lecture. À partir de cette question, cette thèse propose la remise en cause de certains concepts de science-fiction, de distanciation cognitive et d'étrangeté, pour élaborer ensuite le concept de Devenir Inouï. Dans un deuxième temps, je vous offre la lecture, à partir des procédés proposés dans la première partie, de certains œuvres produites en Angola et au Brésil, à savoir: Teoria geral do esquecimento, de José Eduardo Agualusa; le dessin animé O menino e o mundo, réalisé par Alê Abreu; O natimorto: um musical silencioso, de Lourenço Mutarelli et Uma duas, de Eliane Brum.

Mots-clés: Théorie littéraire; Science Fiction; Devenir; Récit; Esthétique

LIBRETO – PONTOS DE FUGA:

PRELÚDI(C)O: UM LAGARTO DE DOIS RABOS, AS MULHERES-PÁSSARO, ALGUMAS ILHAS E UM BESTIÁRIO

11

ABERTURA: EPISTEMORFOSES

23

PRIMEIRO ATO

53

1. DA CIÊNCIA FICÇÃO ALÉM DO GÊNERO

54

1.1. BREVE CARTOGRAFIA DA PARALAXE DO ESTRANHAMENTO

82

1.2. DE CRONOS A AION: (DES)ESPAÇOS, (DES)TEMPOS

94

1.3. DE ILHAS CONTINENTAIS E OCEÂNICAS: *POUVOIR* DO ESTRANHO, *PUISSANCE* DO INAUDITO

123

2. DEVIRES INAUDITOS

139

INTERLÚDIO

162

SEGUNDO ATO

164

1. EU OSTRALISMO

166

2. AIRGELA-RIVED

200

3. A PALAVRA NA PONTA DA LÍNGUA: INAUDITA, NATIMORTA

212

4. A BIFURCAÇÃO DO CORPO LIQUEFEITO

229

ATO FINAL: O ATO IMANENTE DE LEITURA E A DERIVA-ATIVA

257

REFERÊNCIAS

264

Prelúdi(c)o: um lagarto de dois rabos, as mulheres-pássaro, algumas ilhas e um bestiário

Primeiro movimento.

Escrever uma tese consiste, por vezes, em retirar-se do mundo de todo mundo, tal qual faz um eremita, que escapa de todos os agenciamentos de poder que não cessam de bloquear as saídas possíveis ou as saídas aos possíveis. Mas uma tese é também um agenciamento, que pode, ela mesma, explodir algumas barreiras construídas com o intuito de nos limitar a um minúsculo espaço de ação, sem que esse espaço tenha sido criado por nós. Essas explosões podem ser assustadoras, amedrontando-nos com uma intensidade quase insuportável. Contudo, seriam elas mais assassinas do que o confinamento dos dispositivos que nos guiam com suposta segurança desde que recebemos uma certidão de nascimento?

É curioso como os tempos como os costumamos definir se entrelaçam num só, num serpentear reptílico e anim(ot)ado. Algumas obras atravessam esse serpentear como afetos inquietantes. Um conjunto de sensações e percepções permeia este corpo que escreve e produz questões que, por residirem antes nessa atmosfera ou percepto, não são transponíveis à significação a ponto de serem reduzidas a poucas palavras com um ponto de interrogação ao final. Constroem-se, nesse serpentear, devires muito potentes, capazes de transmutar o próprio pensamento que se acredita, por vezes, estar pronto. Este trabalho que se desenrola aqui se engrena lá, naquele excesso de ácido gástrico que borbulhava no estômago a cada releitura e questionamento que se constituía como uma potência desestruturante, caosmótica (Guattari, 1992).

É final da década de 1980 ou começo da década de 1990, a memória tende a recriar acontecimentos e colocar neblinas sobre os pontos desnecessários, mas nessa época vive uma criança de mais ou menos dez anos, em um sítio habitado pelos seres dos mais estranhos, se considerarmos a perspectiva da nossa episteme

(se é que a sua e a minha episteme(s) têm genealogias semelhantes, mas acho que isso pode se esclarecer no decorrer do texto).

O que importa é que esses seres são tão estranhos quanto os seres apontados no *Manual de Zoologia Fantástica* de Borges e Guerrero (1957), estranhos porque absolutamente *outros* em relação a um espaço abissal que se tende a estabelecer entre *outros* e uma concepção bem limitante de *eu*. Mas aqueles seres fazem parte daquele mundo, que é o mundo daquela criança de mais ou menos dez anos, de forma que, para ela, eles são absolutamente reais.

O despotismo do significante força este texto a ser escrito no presente.

Há uma trilha que leva a uma pequena fonte de água, circundada por uma construção de concreto coberto de musgo, que ardilosa *Mnemosyne* fez com que se acreditasse por décadas ser quadrada, mas que, numa visita feita ao sítio, vinte anos depois, descobriu-se ser redonda. Mas não há por que misturar personagens com narradores ainda, tampouco confundir tempos e modos verbais indiscriminadamente: voltarei a essa visita tardia em outro momento.

Há, por todas as partes, pequenos seres que se alimentam do musgo verde da fonte e, além deles, corais falantes; bruxas metamorfoseadas em iraúnas, gaivotas, garças e fragatas, tecendo fios de juta com os bicos afiados embaixo de frondosos guarapuvus. As sementes desses guarapuvus, com suas membranas protetoras, que assim como as asas das bruxas se compõem com o vento e devêm em outros espaços, flutuam em movimentos circundantes e caóticos, levadas pelo rebojo do vento nordeste no gelado sul.

Esse vento que carrega as sementes de guarapuvu também desestabiliza a organização aparente do bambuzal, cujo espaço interno abriga outros seres de tipos variados. A criança percebe esses acontecimentos todos, se compõe com eles; este é seu mundo, estes são seus agenciamentos, por mais que algum dia lhe fosse ensinado que nada disso existe *de verdade*. O que importa é que agora ela sabe que tudo isso existe, nada disso lhe é estranho, não há abismo algum entre ela e as bruxas-garças, os minúsculos seres, as corais falantes e todos aqueles corpos atravessados por uma intensidade potente. Ela mesma devêm bruxa e tece a juta

embaixo do pé de garapuvu, ouve o assobio do bambuzal anunciando a frente fria e se constitui num movimentado devir-bambuzal. Metamorfoseia-se a cada passagem, enquanto seu mundo se metamorfoseia com ela e a ela.

E é por isso que neste momento, enquanto lê a *metamorfose* de Gregor Samsa (Kafka, 2001), ainda sem ter o aparato de leitura que lhe seria despejado como *certeza* tempos depois; tampouco as interpretações *verdadeiras* para a obra que seus professores lhe forneceria semiprontas, de acordo com teorias muito bem desenvolvidas academicamente; e também sem ter a menor ideia do contexto de existência do autor, ela visualiza a metamorfose em toda a corporeidade da transformação e chora com Samsa a maçã que lhe foi atirada nas costas: é atravessada por um devir-Samsa.

Sua alma não é *tábula rasa*, mas ela sente o *efeito sofrido na alma* da *phantasia* estoica (Ildefonse, 2006), talvez mais proximamente do que diz Crisipo do que seus antecessores, porque este propõe que a *phantasia* não é um selo que se decalca num vazio, mas um agenciamento entre esse novo acontecimento e inúmeros outros, que, no tempo intuitivo (*Aion*), se relaciona com todos os acontecimentos possíveis.

A menina visita o museu da *Alfândega* e a *Casa Açoriana*, espaços onde experiencia as obras de Franklin Cascaes: seres chamados por uns de folclóricos, por outros, de mitológicos, corporificados nas reentrâncias da xilogravura e no movimento da argila crua. Ela não sabe – e nem se interessa em saber neste momento – o que são mitos ou folclore, pois para ela todos esses seres são corpóreos, tão corpóreos quanto ela, pois não é que ela mesma se metamorfoseia neles a cada contato?

Ela lê agora *O sorriso do lagarto*, de João Ubaldo Ribeiro. É possível o inaudito atravessar a carne que já habita, por si própria, o mundo inaudito? O que dizer daquelas crianças fotografadas pelo Santinho, que fugiram quicá de experimentos das mãos humanas, que recriam incessantemente os humanos mesmos, hibridizando os limites de sua carne? O elemento técnico sempre esteve presente, as mãos humanas o manipulam, até serem manipuladas por ele. Ou

sempre foram manipuladas por ele? Ela pensa: o humano é manipulado pelo técnico ao tentar manipulá-lo. Mas e as crianças, *originadas* de experiências genéticas bizarras, híbridas de humanos e animais, criações inauditas? Assim como Samsa, essas crianças são a literalização da condição animal que há em nós mesmos? O que dizer do olhar desses seres, que nas palavras de Santinho, parecem “não ter alma”?

Na ilha de Itaparica, estranhas coisas acontecem. O lagarto sorri, e o biólogo-pescador João Pedroso tenta compreender esses acontecimentos, sempre atravessado por uma culpa advinda da sua tradição religiosa. Mas bicho não ri! Como pode o lagarto de dois rabos sorrir como se lhe zombasse? Talvez essa seja mesmo a continuação das experiências do Doutor Moreau, pois Wells nos contou que ele recortava, hibridizava e habitava sua ilha com seres inauditos, oriundos das experiências, das tentativas. Eles mostram à menina que ela é também animal. Mas por que nas ilhas? A ilha de Itaparica, a Ilha do Dr. Moreau... A menina estava também em uma ilha! A ilha nomeada como *Ilha da Magia*, ou ilha de Santa Catarina, onde estranhas coisas acontecem e, ainda assim as narrativas literárias de Wells (1896/2003), Ribeiro (1989) e Cascaes (2012) agenciaram afetos inauditos.

Tempos depois, a menina não estava mais lá e o vento sul deixou o céu acinzentado. A fonte, no entanto, era redonda. Foi decidido que era necessário tentar resgatar os Devires Inauditos em todos os planos possíveis, pasteurizados pelas análises, interpretações e estruturações sempre idênticas, mesmo quando embasadas em princípios opostos. Estruturações que dão aos incorpóreos o status de substantivos abstratos, impedindo que eles atravessem os corpos. Talvez seja tempo de se abrir ao acontecimento no tecido caótico das Moiras e deixar-se *inauditar* pelo sorriso do lagarto.

Segundo movimento.

O lagarto de dois rabos provoca João Pedroso com um sorriso zombeteiro (Ribeiro, 1989). A questão que o morador da ilha de Itaparica se faz neste momento deriva de uma afirmação advinda de seus conhecimentos de biologia: “mas bicho não ri!”. E o calango reaparece, tempos depois, não se sabe se o mesmo, mas ainda com um sorriso quase hostil que prende a atenção do ex-biólogo. Quando o bicho se emaranha nos arbustos para fugir, “a desconcertante aura de riso ainda perdurando, se postou de lado, deixando ver as silhuetas bem delineadas de dois rabos, um saindo do corpo em linha reta e o outro, um pouco menor, implantado num ângulo grotesco” (p. 13).

A sensação bizarra provocada pelo bicho, pelos rabos, pelo sorriso inesperado e zombeteiro atravessa o humano que se delibera racional como uma atmosfera desterritorializante: o mundo afinal não lhe parece mais o mesmo. Um corpo que diverge, perpetuamente, ao sabor de uma acumulação de intermédios. Partir no meio para divergir de um padrão dos bichos que não riem e que têm um só rabo, o padrão de livro que segue as normas de uma suposta verossimilhança, o padrão de leitura pela representação. A bifurcação da cauda do calango e seu efeito de estranhamento perpassa a experiência de João Pedroso e transborda a narrativa que, aparentemente, ficava contida nas páginas do livro ao se constituir como um acontecimento no momento da leitura. O potencial de outro rabo é um novo movimento, “inspira a necessidade constante de criar novos conceitos, não em função de um determinismo externo, mas em função de um *devenir*” (Deleuze, 1992 p. 187).

Além do lagarto que ri, crianças estranhas foram vistas por alguns moradores da ilha. Santinho, o intelectual feiticeiro, com toda potência que essa identidade multifacetada lhe atribui na forma de epíteto, consegue fotografar as crianças e pede para que alguns de seus seguidores convençam João Pedroso a “ter com ele” para ver as imagens. Crianças aparentemente humanas, mas algo nelas escapava à humanidade: um olhar estranho, uns dentes bizarros, pelos por todo o corpo, algo que as aproximava mais dos animais do que de um *humano comum*. Mas um humano não seria também um animal? Essas crianças mostram a

zona de indiscernibilidade, os fluxos que passam entre uma divisão determinista que criamos entre natureza e cultura. São criaturas humanas, e, no entanto, parcialmente criadas pelas mãos humanas.

Procurado no continente em decorrência do caráter antiético das pesquisas realizadas em seu laboratório em Londres, Doutor Moreau (Wells, 1896/2003) se isola com seu assistente Montgomery numa ilha oceânica para realizar experiências científicas com animais das mais variadas espécies. O naufrago Prendick acaba vivenciando o mundo à parte criado por Moreau: espécies híbridas estranhas, que tinham em comum algumas características típicas do humano: a voz, a fala, algumas feições e um conjunto de regras morais disciplinares que servia como método de regular as ações dos monstros hibridizados pelas mãos do cientista. Eram eles mais humanos que os outros animais ou são eles um lembrete do animal que logo somos¹?

Donna Haraway (2009 p. 41) propõe que as fortalezas que defendiam o privilégio da singularidade humana, ou seja, a linguagem, o uso de instrumentos, o comportamento social e os eventos mentais não servem mais como modo de diferenciação. O percepto produzido por Wells, localizado na ilha habitada por Moreau e suas criaturas, era quicá a compreensão prévia desta indiscernibilidade, ao mesmo tempo em que se coloca como a produção humana de poder sobre outras espécies, codificando-as nas nossas *despotencializadoras* estruturas significantes.

Rosi Braidotti (2002) oferece considerações relevantes sobre esta temática. A autora afirma que o processo de nomadismo entre espécies ou hibridação morfológica é carregado de uma potência capaz de apagar e transgredir os limites do próprio corpo. O corpo é um feixe de contradições, diz a autora. Ele é uma entidade zoológica, um banco de dados genético, ao mesmo tempo em que permanece sendo uma entidade bio-social, como uma placa de memórias personalizadas e codificadas. Como tal, ele é parte animal e parte máquina. No

¹ Faço referência, aqui, ao texto de Jacques Derrida (2002), *O animal que logo sou (a seguir)*.

entanto, a oposição binária entre os dois que nossas culturas “ocidentais”² adotaram desde o século dezoito como modelo dominante é absolutamente inadequada na contemporaneidade.

A diferenciação poderia estar na superfície, na pele, lá onde se dão as trocas, o devir. Não paradoxalmente, esta superfície é também uma zona de indiscernibilidade, pois é a partir dela que se percebem as (trans)mutações; é através dela que se passa, que se torna indiscernível e diferente de si mesmo (o mais profundo é a pele, não foi isso que nos disse Valéry?).

Haraway (2009) escreveu que um ciborgue é um “híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” (p. 36). O verbete em português é um anglicismo oriundo da palavra cyborg (abreviação de cybernetic organism), cunhada na década de 1960 pelos engenheiros da NASA, dizendo respeito à adaptação do humano às condições espaciais a partir da hibridação entre a carne e elemento técnico. Mas os instrumentos e a linguagem são também elementos técnicos. Ao se utilizar dessas técnicas, desta forma, os animais, como os de Moreau, são também ciborgues. E ainda que não se considerasse desta forma, a hibridação entre humano e animal, como executada por Moreau, se dá a partir da técnica cirúrgica da vivisseção, o que os tornaria, também, ciborgues, uma vez que sofrem na carne a cisão da técnica. Como é ser tornado ciborgue, ser passivo neste território no lugar de buscá-lo? Pois se sofrem a cisão da técnica na pele sem terem a possibilidade de delimitar se esse seria seu território, eles foram, como nós, estratificados, codificados, colocados neste lugar, manipulados pelas construções de Moreau. Como poderiam eles escapar desses territórios, se sofreram a transmutação e suas cordas vocais já esboçam palavras humanas? Como poderíamos nós escapar dos significantes aos quais fomos confinados desde que nos disseram, através de um documento, que somos filhos de tais pessoas, nascemos em tal cidade, estado ou país, “somos” de tal sexo, chamamo-nos “fulano”?

² O termo está entre aspas pois o considero bastante problemático. Como aqui é o princípio da tese, não seria uma boa saída lançar um termo mais complexo que pareceria fora de contexto. Por “culturas ocidentais”, aqui, me refiro às culturas canônicas/hegemônicas que deram forma aos agenciamentos de poder e aos enunciados institucionais.

Carne e elemento técnico não representam a natureza e a cultura, respectivamente, como proporião os adeptos das teorias tradicionais, mas se constroem mutuamente através de zonas de indiscernibilidade. Haraway afirma que o “ciborgue aparece como mito precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida. Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles” (p. 41). A autora propôs que a escrita é, preeminentemente, a tecnologia dos ciborgues (p. 88). Proponho uma extensão deste corpo “escrito” para a produção narrativa. Como a fronteira entre a carne e o elemento técnico é uma superfície borrada, a narrativa é também a carne, a carne é também a narrativa.

Uma doença estranha assola os moradores da ilha de Itaparica: uma espécie de tumor no cérebro que é, na verdade, um verme que consome massa cinzenta – o animal que se alimenta do humano. Esse animal se torna um pouco humano porque sorve pensamentos? De onde surgiu e como é transmitida essa estranha doença? A ciência médica teria as respostas para isso ou seria necessário investigar nos estranhos acontecimentos da ilha? As ciências duras são imparciais e exatas? O que tem Lúcio Nemésio, o médico amigo de Pedroso que trabalha no hospital da ilha, em comum com o famigerado Doutor Moreau de H. G. Wells? Esboços de respostas a essas perguntas podem emergir na leitura destas narrativas, não sem colocar em xeque algumas das verdades que sustentam a própria concepção de mundo do leitor que as questiona.

Terceiro movimento.

Em *Causas e razões das ilhas desertas*, um manuscrito da década de 1950, Gilles Deleuze (2004) escreveu que o simples fato de ser habitada não torna uma ilha menos deserta. O autor, muito afeito às zonas de indiscernibilidade entre a geografia e a filosofia, ainda propõe uma discussão acerca dos tipos de ilhas. As continentais como ilhas acidentais ou derivadas, “que nasceram de uma desarticulação, de uma fratura e que sobrevivem pela absorção daquilo que as retinha” (p. 8), ou seja, o continente. As ilhas oceânicas, por outro lado, são ilhas originárias, constituídas ou de corais ou de erupções submarinas. As primeiras nos lembram que o mar está sobre a terra, as últimas, que terra está sob o mar e “congrega suas forças para romper a superfície” (p. 8).

A desarticulação, separação da porção de terra do continente, permite que pensemos geograficamente a bifurcação proposta por Deleuze: uma ilha é como um espaço privilegiado, separado daquela porção enorme de terra que forma o continente. A ilha é, por excelência, o espaço no qual a potência pode ser estabelecida caso se abra espaço para fluência das intensidades criativas. Sua proximidade com o continente, no entanto, relembra incessantemente o território-padrão.

A ilha oceânica, aquela afastada que surge independentemente de um pedaço maior de terra, tem um potencial maior de criação por não ter como referência um padrão continental (Uno) para embasar a diferença. Ela se forma por multiplicidades, “um pouco como as tribos povoando o deserto sem que este deixe de ser um deserto” (Deleuze, 1992 p. 182).

Itaparica é uma ilha continental. Lá, o que se produz pode ser facilmente comparado com o espaço à parte, com a linha que estabelece as verdades do mundo e pode, em decorrência disso, ser fagocitado por essas verdades. A ilha do Doutor Moreau é uma ilha oceânica, suas pesquisas são feitas em segredo, a potência de criação dá vazão ao indiscernível, aquele mesmo considerado monstruoso pelos que optam pelo padrão como verdade. O naufrago Prendick, quando retorna de sua jornada à Ilha do Dr. Moreau, é tido como louco, afinal, aquilo não poderia existir *de verdade*. Há uma incredulidade na multiplicidade e na

diferenciação, uma necessidade de captá-las com os pressupostos já estabelecidos que as definem pelo que elas *não são*.

As mulheres se transformam em garças e iraúnas (Cascaes, 2012). Tecem os fios da existência assim como as moiras, filhas de Calígena. São estranhas figuras. As doenças das crianças da Ilha de Santa Catarina são atribuídas a elas, assim como o título de bruxas. Por que não podem elas ser o que são? “[T]ão falando aí inté que o Reimundo Perna-Forte foi à capitáli e vortô contando pro povo daqui que as muié da cidade tão cortando os cabelo ansim qui nem nós homi” (p. 61). Essas que “cortam o cabelo assim que nem nós homens” são também bruxas aos olhos daqueles que tomam como base o padrão, a diferença em função do padrão e não a diferença pelo que ela é numa multiplicidade. Isso porque não existe mais, para eles, uma tal multiplicidade. Apenas uma “diversidade” englobada pelo padrão. As bruxas são territorializadas, como os indiscerníveis animais-homens de Moreau, mas se transformam em gaivotas, iraúnas, garças e fragatas, não pertencem a esse território, voam para longe e não são queimadas na fogueira histórica porque produzem linhas de fuga. Tecem com as linhas de fuga, escapam às reterritorializações e ao mesmo tempo as prendem na rede tecida; criam seu modo único de existir. Elas não pertencem ao pobre pensamento sedentário. São nômades. Estão numa ilha continental, a Ilha de Santa Catarina, mas seus fios são tecidos desde o Arquipélago dos Açores, por *mares nunca dantes navegados*. Elas também nos lembram do *animal que logo somos*, mas ao contrário das criaturas de Moreau, transmutam-se voluntariamente. Escapam por voos tecidos para fora das territorializações morais humanas: vivem ética e intuitivamente.

As gravuras e esculturas de Cascaes são uma manifestação dessa intensidade de vida. Formam um percepto que afetou, na infância, este corpo que escreve, produzindo uma bifurcação, uma nova maneira criativa de viver, um motor, um *élan* inexplicavelmente potente e destruidor de espaços confortáveis.

Esses processos afetivos [considerando afeto nos termos de Spinoza (2009)] foram quase que desmantelados pelo tempo cronológico e escravizador, pelas

territorializações sofridas nessa diacronia, pelas explicações *verdadeiras* para os estados de coisas *reais*, pela colocação do corpo *no seu devido lugar*. Mas as questões já estavam feitas; o nomadismo, apesar de até então *sem nome*, já devinha. A potência de ação, por mais de uma vez, foi reduzida a quase zero pelas estratificações. Mas ressurgiu, tal qual uma fênix, como as mulheres-pássaro de Cascaes, o sorriso do lagarto ou a ilha oceânica de Moreau, potência criativa e explosiva que aprendeu a dismantelar – uma vez dentro deles – os dispositivos de saber e de poder.

Se não é permitido pensar do lado de fora dos agenciamentos de poder, pequenas [ou nem tanto] explosões do lado de dentro são necessárias. Assim os fluxos podem passar; os processos, devir; e a vida, criar. *Mot* é palavra. *Animot* é palavra que não se desprega do corpo, por ser ela mesma, ânima. O serpentear do réptil, o voo do pássaro, o escapar-para-fora das codificações significantes permitem que se devenha-animo(t)ado: devir-animal, devir-palavra, devir-ânimo. Mas antes é necessário, talvez, devir-imperceptível.

garça em linha de voo

Abertura: epistemorfoses

*não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo*³.

(Jorge Luis Borges)

Primeiro movimento.

A pergunta que inaugurou o primeiro projeto, que, por sua vez, se metamorfoseou nesta tese no decorrer dos quatro anos e meio de pesquisa, era bastante simples, mas acabou por se constituir numa rede complexa de considerações que fizeram com que a perspectiva teórica se modificasse consistentemente.

As leituras citadas no prelúdi(c)o fizeram com que eu intuísse que havia um fio interligando aquelas narrativas. Esse fio parecia consistir no fato de que a maioria dos questionamentos e mesmo dos efeitos (a sensação de “o que se passou?”) produzidos pelo encontro com as obras tinha relação com a ciência ficção⁴. No entanto, tal acontecimento se passava também com obras não classificadas sob essa rubrica, apesar de ser um pouco mais raro. Cheguei à conclusão provisória de que o acontecimento deveria ser algo inerente à ciência ficção, mas que se manifestava, também, na leitura de outras obras que tangenciavam as ciência ficcionais em algum ponto.

Desta forma, a pergunta norteadora, inicialmente simples, se constituiu: o que há então de ciência ficcional nas obras não classificadas como ciência ficção? A resposta seria impossível de ser formulada sem que se fizesse um levantamento dos significados de ciência ficção (ou de ficção científica, para os que optam pela nomenclatura popularizada no Brasil) e dos conceitos adjacentes. Conforme observaremos no ponto 1 do *Primeiro Ato*, não há uma definição consensual para ciência ficção. Proporei, no ponto em questão, um breve levantamento de algumas

³ O idioma analítico de John Wilkins (Borges, 2006).

⁴ No próximo ponto (Da ciência ficção além do gênero) explico o motivo da minha escolha pelo termo “ciência ficção” no lugar de “ficção científica”.

das definições e as problematizarei para elaborar, na sequência, em que pontos o que chamo de Devir Inaudito se aproxima ou afasta das definições elencadas. No entanto, mais importante do que a tentativa de definição (ou de desconstruir definições) de ciência ficção, foram os abalos sofridos pela própria questão, que a metamorfosearam, bem como a todos os aspectos que supus, em um primeiro e ingênuo momento, serem fixos em um tipo de estrutura narrativa. O rumo da pesquisa foi desviado e o que parecia estar definido sofreu uma desconstrução. Afinal, “[a] lógica de um pensamento é como um vento que nos impele, uma série de rajadas e abalos. Pensava-se estar no porto, e de novo se é lançado ao alto-mar, como diz Leibniz” (Deleuze, 1992 p. 118).

Apesar de ter encontrado definições de ciência ficção que pudessem trazer algumas respostas, concluí que todas elas, mesmo as que consideravam o processo de leitura, partiam do pressuposto de que a obra é uma representação e tomavam como certa a presença de um *leitor implícito* ou de um *leitor ideal* como referência à recepção.

Mesmo quando se afirmava “tal gênero difere da realidade por determinado aspecto”, já se partia do pressuposto de que a realidade era dada e que a obra existia *em função* dela, se aproximando mais ou se afastando mais do que se convencionou chamar “realidade”. Mesmo os autores – como Chu (2010) e Suvin (1979) – que consideram o processo de apreciação da obra na definição de ciência ficção propõem um estranhamento *em função* de um real dado. Freedman (2000), por outro lado, desloca tal proposta ao dizer que o estranhamento faz-nos questionar o mundo tal qual ele está estabelecido. Ainda assim, todos consideram a diferenciação produzida no processo de leitura em função de um padrão estabelecido como verdade. Contudo, uma verdade em determinado agenciamento pode não ter sentido em outro, colocação a ser desenvolvida no ponto 1.1 (*Breve cartografia da paralaxe do estranhamento*). Além disso, a suposição um leitor ideal ou leitor implícito subentende que determinada obra deveria afetar os leitores de forma idêntica ou que há uma *maneira correta* de ler.

Não foi este tipo de afeto o que havia acontecido para que a pergunta inicial fosse elaborada, afeto esse que havia servido como um motor propulsor de diferença em uma multiplicidade, que não agia em função de uma realidade dada.

Como o intuito não era propor *leituras ideais* e tampouco *leitores implícitos* (uma Ideia de leitor), mas trazer materialidade a uma pesquisa cujo foco é um acontecimento, tornou-se indispensável a busca por teorias que não tivessem separação da prática e que não se baseassem numa metafísica (nos termos derridianos). Para Jacques Derrida (1973)⁵, a metafísica consiste em um sistema de pensamento cujos fundamentos são alegadamente inquestionáveis, mas que advém de uma hierarquia de significados estabelecida historicamente e incrustada nas culturas. Esses sistemas são normalmente fundados no logocentrismo, no etnocentrismo e no falocentrismo e em princípios de oposição binária, definidos pela exclusão do seu par opositor. Como a proposta era precisamente compreender o questionamento das verdades provocado pelos perceptos das obras, uma abordagem metafísica deveria ser descartada. Desta forma, a perspectiva adotada se envereda pelas teorias *pós* e *des*-coloniais e pelo que Gilles Deleuze (2002) chamou de filosofia prática.

Algumas considerações acerca desta abordagem serão oferecidas ainda nesta abertura, mas o conceito-chave da tese (Devir Inaudito) será elaborado no ponto 2 do *Primeiro Ato*.

Algumas características formais desta tese, como o leitor provavelmente já percebeu, não seguem exatamente o modelo tradicional, pois, juntamente com a abordagem escolhida, se propõem a funcionar como uma potência desestruturante. O *Prelúdi(c)o* que antecede esta *Abertura* indica uma série de acontecimentos que deram vazão aos questionamentos que guiaram a pesquisa.

A tese será desenvolvida, após esta *Abertura*, em três atos. No primeiro ponto do *Primeiro Ato* problematizarei algumas definições de ciência ficção.

⁵ Importante ressaltar que as datas utilizadas nas referências dizem respeito a edição utilizada e não à primeira publicação da obra. Quando considerar necessário, especificarei a data da primeira publicação.

Chegaremos às conceituações de estranhamento, estranhamento cognitivo e referente cognitivamente estranho de acordo com alguns autores.

Procurarei demonstrar, no ponto 1.1, como o estranhamento não pode ser tomado como um afeto da obra propriamente dita, mas do encontro entre determinada obra e determinado leitor ou apreciador, de forma que a composição de um leitor com uma obra pode ter como afecção o estranhamento; mas a composição de outro leitor com a mesma obra pode ter uma afecção completamente diferente ou um grau diferente de estranhamento. Nomeei esta variação de paralaxe do estranhamento. Desta forma, procuro demonstrar como a proposta de *leitor ideal* ou ainda de *leitor implícito* é logocêntrica e etnocêntrica, pois pressupõe que a afecção será (ou deveria ser) a mesma nos diferentes encontros com a obra, tanto em termos diacrônicos quanto sincrônicos. Essas pressuposições (leitor implícito e leitor ideal) são também ideias inadequadas oriundas do conhecimento imaginário, nos termos de Spinoza (2009), porque sugerem uma ideia universal de leitor e relacionam o afeto (estranhamento) ao livro, uma *causa externa*. A proposta de explicitar a paralaxe do estranhamento é uma tentativa de colocar o estranhamento como conhecimento do segundo gênero ou racional nos termos de Spinoza, ao demonstrar que o afeto se dá na composição entre os corpos: é sempre fruto de um agenciamento, um conjunto.

Na sequência (1.2), elaboro uma cartografia do que Foucault chamava de Sociedades Disciplinares que se desenrolaram no que Deleuze chamou de Sociedades de Controle; bem como uma questão relacionada aos processos presentes nessas estruturas que impedem a “vida como obra de arte”. Ainda neste ponto, proponho o levantamento e problematização dos conceitos de utopia, distopia e heterotopia e, por fim, discuto o conceito de heterocronia. Uma breve leitura da obra *O quase fim do mundo*, de Pepetela, é feita para ilustrar a ideia de paralaxe da distopia.

No ponto 1.3, problematizarei o termo “estranho” como desenvolvido por Sigmund Freud (1976). Proponho o termo inaudito, não como par opositor ao estranho, mas como linha de fuga às territorializações que o termo estranho sofreu

diacronicamente. Enquanto o estranho tem como par opositor o familiar, mas ao mesmo tempo remete a ele na medida em que o familiar reprimido seria o produtor do estranho, o inaudito seria fruto de um afeto ativo nos termos de Spinoza (2009); algo *que se passa* e que afirma uma nova possibilidade de existir.

O ponto 2 (*Devires Inauditos*) consiste numa discussão, a partir do termo *inaudito*, das afecções que podem se passar no encontro com determinadas obras, afecções que se relacionam ao desejo como produção de realidade. Este capítulo é o final do Primeiro Ato. Neste ponto, espero que se torne clara a mudança na pergunta inicial “o que há de ciência ficcional nas obras não classificadas como tal?” para “o que se passa quando uma narrativa nos arranca do lugar onde estávamos e contribui para a construção de outro espaço?”.

O *Interlúdio* é um momento de reflexão. O fac-símile de um trecho do poema “Blanco” de Octavio Paz está presente nesse instante como uma tentativa de composição com o leitor da tese. Uma maneira de submeter o trabalho acadêmico àquilo que ele se propõe neste momento: se construir como uma zona de indiscernibilidade entre teoria e prática. Ao mesmo tempo em que o encontro com o poema pode afetar o leitor de formas distintas, ele foi escolhido pela intertextualidade com as questões aqui discutidas.

O *Segundo Ato* oferece uma série de leituras de obras que, de alguma forma, fizeram “algo se passar”, neste corpo que escreve, como aquelas leituras feitas no prelúdi(c)o. Procuro, ao mesmo tempo em que tentar dizer como se passam os devires na narrativa, intensificar os fluxos para fora dela, pois a perspectiva deste trabalho é sempre relacionada com as afecções que se passam no encontro entre dois ou mais corpos, normalmente um leitor e uma obra, um leitor e um personagem ou ainda narrativas (da obra) e narrativas (como produção de realidade). As obras lidas foram *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa (Angola, 2012); a animação *O menino e o mundo*, criada e dirigida por Alê Abreu (Brasil, 2013); *O Natimorto: um musical silencioso*, de Lourenço Mutarelli (Brasil, 2004) e *Uma Duas*, de Eliane Brum (Brasil, 2011).

Por último, apresento o *Ato Final*, no qual traço algumas considerações gerais sobre a tese, retomando os pontos principais e os enlaçando com o conceito de Deriva-ativa.

Antes de iniciar a leitura do *Primeiro Ato*, no entanto, acredito que seja necessária, nesta *Abertura*, uma especificação da abordagem que guia a tese, para que a leitura se torne mais clara para um leitor que não tenha entrado em contato com este tipo de perspectiva em outros momentos. Os conceitos que serão discutidos aqui se interligam de maneira rizomática (sem uma hierarquia “arbórea”) com os demais conceitos a serem tratados no decorrer do texto.

Segundo movimento.

“Um pouco de possível, senão eu sufoco” é uma frase atribuída por Gilles Deleuze (1992 p. 131) a Michel Foucault. Ela nos incita a algumas questões: Como nos deixamos, constantemente, sufocar, até que a vida seja reduzida a um espaço confinado? Por que resistimos nesses espaços cristalizados por um tempo não menos cristalizado e sufocante? Mesmo as leituras endurecidas por estruturas preestabelecidas são territorializações, capturas de pensamento. “É mais do que necessário criar linhas de fuga”, mas como, se as paredes não têm portas nem janelas?

É possível abrir portas criando fissuras ou explosões. Neste sentido, explosões podem ser vistas como a construção de espaços vazios. Mas as linhas duras dos agenciamentos de poder nos seguem no processo e estruturam também o espaço vazio. Chamam-no de falta. Reduzem-no a uma versão empobrecida do teatro grego. Enchem-no de afetos tristes que nos confinam, mais uma vez, logo após termos minado as paredes. Por que acreditamos no que dizem, se essas palavras nos cercam por todos os lados fechando também nossos poros e nossos alvéolos impedindo a respiração? Se nos deixamos bloquear, os agenciamentos possíveis são substituídos pela falta. Libertemos a vida aí onde ela está aprisionada, tracemos linhas de fuga, sugeriu Deleuze.

Escrever uma tese pode consistir, se assim for a escolha do pesquisador, em *construir* buracos, cavar saídas. É um trabalho que exige solidão, mas uma solidão extraordinariamente povoada, especialmente quando se atreve a escrever sobre narrativas. De que nos serviria, no entanto, buscar os aspectos das narrativas que se aproximam do mundo como ele está construído, a partir de fórmulas sugeridas por gregos antigos e reestruturadas por tantos outros? Ou ainda de buscarmos uma Verdade na história, a partir de uma interpretação que se estabeleceria, audaciosamente, como certeza?

Se escolhesse esses moldes, seria necessário acatar as paredes construídas e o confinamento dessas construções assim como foram estruturados, bloqueando uma vez mais os fluxos e fechando as saídas e as intensidades. Seria necessário abraçar o sedentarismo.

Desta forma, é necessário inclusive questionar o conceito de verdade como algo fixo. Assumo nesta tese o conceito de verdade proposto por Veyne (1984), especialmente quando afirma que

uma obra de arte é, à sua maneira, considerada como verdadeira, mesmo onde ela passa por ficção; pois a verdade é uma palavra homônima que não deveria se empregar senão no plural: só existem programas heterogêneos de verdade (p. 31).

O leitor poderia alegar que a diferença entre realidade e ficção é óbvia, está aí, é aquilo que se pode ver/tocar; ou ainda são as coisas que a ciência diz, mas tais distinções já são, por si sós, programas de verdade, ou, nos termos de Gilles Deleuze (1992), agenciamentos de poder que territorializam o discurso.

Os programas de verdade e os agenciamentos de poder têm como fundamento estruturas que estabelecem relações de poder, aproximando-se aí da noção foucaultiana de dispositivo (1979). A quem interessam? Quais são os programas de verdade estabelecidos hoje como majoritários? Para esboçar respostas, antes é necessário explicar que as noções de *maioria* e *minoría*, aqui, não têm necessariamente uma conotação quantitativa: maioria é uma constante. Deleuze e Guattari (1996a) desenvolvem esses conceitos em *Mil Platôs*:

A noção de minoria, com suas remissões musicais, literárias, lingüísticas, mas também jurídicas, políticas, é bastante complexa. Minoria e maioria não se opõem apenas de uma maneira quantitativa. Maioria implica uma constante, de expressão ou de conteúdo, como um metro padrão em relação ao qual ela é avaliada. Suponhamos que a constante ou metro seja homem-branco-masculino-adulto-habitante das cidades-falante de uma língua padrão-europeu-heterossexual qualquer (o Ulisses de Joyce ou de Ezra Pound). É evidente que "o homem" tem a maioria, mesmo se é menos numeroso que os mosquitos, as crianças, as mulheres, os negros, os camponeses, os homossexuais... etc. É porque ele aparece duas vezes, uma vez na constante, uma vez na variável de onde se extrai a constante. A maioria supõe um estado de poder e de dominação, e não o contrário (Deleuze e Guattari, 1996a p. 52).

Essa constante majoritária, que é uma espécie de programa de verdade do que serve como padrão em determinado contexto, acaba por se tornar um dispositivo de poder, ainda que os indivíduos inseridos nesse dispositivo o considerem *natural* ou *imparcial*, uma vez que assumem os discursos no interior do dispositivo como verdades.

Com relação à noção de minoritário, que não é subordinada à constante porque corresponde aos devires, os autores discorrem:

Uma outra determinação diferente da constante seria então considerada como minoritária, por natureza e qualquer que seja seu número, isto é, como um subsistema ou como fora do sistema. Isso pode ser visto em todas as operações, eleitorais ou não, onde se dá o poder de escolha, com a condição de que a escolha permaneça conforme aos limites da constante ("você não têm que escolher uma mudança de sociedade..."). Mas, nesse ponto, tudo se inverte. Pois a maioria, na medida em que é analiticamente compreendida no padrão abstrato, não é nunca alguém, é sempre Ninguém — Ulisses —, ao passo que a minoria é o devir de todo o mundo, seu devir potencial por desviar do modelo. Há um "fato" majoritário, mas é o fato analítico de Ninguém que se opõe ao devir-minoritário de todo o mundo (Deleuze e Guattari, 1996a 52-53).

Ou seja, quando o pensamento parte da constante majoritária, tem-se em consideração um padrão e a diferença é estabelecida a partir dele: tudo o que difere do metro padrão é recebe o status de anormal em função do majoritário. Em contrapartida, na perspectiva dos devires-minoritários, a diferença se estabelece

numa multiplicidade (um rizoma, em vez de uma árvore). A diferença não está subordinada a um metro padrão nem à comparação por identidade ou identificação.

No campo do minoritário pulsam os devires criativos, outras possibilidades de existência (ou modos de vida, se aludirmos às palavras de Foucault) que diferem não de um padrão, mas por serem singulares. As minorias são sempre as possibilidades, virtuais em processo de atualização. Neste sentido, a maioria nunca é um devir (não existe um “devir-heterossexual”, por exemplo).

No entanto, quando um devir minoritário, a partir de ações micro ou macropolíticas, acaba se atualizando de maneira a ser englobado por um padrão, visto que os estratos nos quais estamos inseridos são estruturados desta maneira, ele abandona sua condição de devir e muitas vezes é fagocitado pelo caule que sustenta a ideia de maioria. Por vezes isso é necessário, afinal, viver em marginalidade numa sociedade firmada na noção de identidade e identificação, onde as comparações por identificação são mais importantes que a diferenciação, pode ser uma tarefa demasiadamente dolorida e despotencializante. Mas ao ser englobado pelo majoritário, aquele que era um devir minoritário passa a servir aos interesses dos dispositivos de saber e poder.

Caso se queira evitar a subordinação aos estratos, as ações políticas de grupos que não se adequam e não querem se adequar aos padrões majoritários podem ser estabelecidas como estratégia, de maneira a afirmar uma identidade política apenas em determinada instância como maneira de adquirir um lugar visível em determinado dispositivo. Todavia, tratando-se de uma maneira de penetrar no estrato para rachá-lo de dentro para fora, é necessário que não se esqueça de que tal recurso é uma ação estratégica, não é a definição da política de identidade como poder majoritário. Em outras palavras, é necessário que não se deixe enganar pela armadilha de confundir o poder com a potência de agir, não abandonar a multiplicidade do rizoma em troca da sujeição aos modelos de totalização.

Os dois primeiros princípios do rizoma, de acordo com Deleuze e Guattari, consistem na conexão e na heterogeneidade. “[Q]ualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (1996a p. 22). O modelo arbóreo propõe um caule que sustenta todas as folhas, flores, etc; uma coluna de onde é retirada uma costela; uma constante normativa que define todo o resto por meio de uma relação de alteridade (em função do centro). O rizoma, por outro lado, percebe os saberes com suas conexões sem propor uma hierarquia, pois nele “cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas” (1996a p. 22). Não se trata mais de pensar por meio da representação, a palavra e a coisa; trata-se antes de se perguntar: é, a coisa, dada? O estado de coisas, tal qual o concebemos como *realidade*, é ele dado? Além disso, o questionamento de Derrida (1973), sobre a *naturalização* entre significado e significante se concatena com esta perspectiva; quebrar esse fluxo tido por natural é, efetivamente, desconstruir a ordem e a forma de conhecermos e lidarmos com a representação como um todo.

Enquanto pelas vias tradicionais se esperaria que uma teoria se opusesse a uma prática; uma obra de arte (ficção) imitasse uma coisa (realidade); um corpo contivesse uma mente; e assim por diante, prefiro dialogar aqui com os pensadores que questionam as próprias cisões construídas entre esses elementos; questiono a construção do “outro” por meio de uma relação de alteridade que cria o espaço abissal da dicotomia.

A partir da abertura à experimentação ética e estética da vida, torna-se possível uma existência criativa: é a perspectiva da existência como obra de arte, em constante criação e metamorfose. Tal linha de pensamento se concatena a uma concepção de Literatura que escapa de um princípio de verossimilhança, pois a ideia de representação, seja ela relacionada a um campo de imanência ou a um simulacro, sugere que o real é dado. Aí entra a primeira explosão ou linha de fuga da presente pesquisa (com relação ao campo acadêmico específico no qual se

insere): se atribuirmos à existência toda a sua potência criativa, a verossimilhança não faz sentido algum, pois a realidade é criada a cada acontecimento. “O livro como imagem do mundo é de toda uma ideia insípida” (Deleuze e Guattari, 1996a p. 13). Considerar o livro uma imagem do mundo é crer que a realidade é dada, logo, pode ter um reflexo na literatura. Ao se acreditar em uma realidade dada, fecha-se todas as saídas aos possíveis. Se questiono o dado, é porque não quero, como os que se curvam à tradição cartesiana ou mesmo kantiana, precipitar-me em colocar a tradição epistemológica na qual fui imersa como a única possibilidade de compreender os estados de coisas, ou mesmo de pressupor que existe uma coisa-em-si.

Tal abordagem não é apenas um salto que irrompe para o exterior das codificações da representação e da verossimilhança, mas uma tentativa de capturar os fluxos e intensidades entre os modos criativos nas linhas que se estendem entre as existências do fora e do dentro. O fora, tanto para Foucault quanto para Blanchot, corresponde ao que é mais longínquo que qualquer mundo exterior, mas também ao que está mais próximo do que qualquer mundo interior, numa inversão perpétua entre o próximo e o longínquo (Deleuze, 1992 p. 137). O mundo de fora da literatura está em constante troca com o mundo de dentro, o mundo dos processos de subjetivação, através do tecido poroso que permite que linhas sejam traçadas entre um e outro e dobradas sobre si, de forma que um mundo devenha outro sem efetivamente sê-lo.

Os processos de subjetivação como os trato aqui, diferentemente do que uma leitura apressada e desatenta do conceito poderia sugerir, não dizem respeito à individualização ou a um sujeito específico que se fixa em uma identidade. Trata-se antes dos processos metamórficos de individuação, que operam por intensidades: é um perpétuo diferenciar-se, mas não de um outro ou de um padrão, mas de si mesmo. A individuação não se dá pela identidade ou identificação com um padrão, mesmo que minoritário, mas pelo distinguir-se e afastar-se dos códigos morais do saber e do poder (e, conseqüentemente, de si mesmo, visto que somos codificados por essas instâncias desde que nascemos),

consiste na recusa da moral e na adoção de uma ética e de uma estética para o viver criativo que escapa à identidade. Como sugeriu Deleuze, é uma individuação do tipo acontecimento, sem sujeito: “um vento, uma atmosfera, uma hora do dia, uma batalha...” (1992 p. 143).

No entanto, as linhas de força não cessam de se apropriar dos mecanismos de individuação. Foucault dedicou um período considerável de sua vida aos estudos dessas linhas de força, até que ele se pergunta: “como transpor a linha, como ultrapassar as próprias relações de força?” (Deleuze, 1992 p. 123).

Carregar-se de potência de vida e criar novos modos de existir permite-nos um nomadismo que escapa à tirania do poder. Para atingir este nível de potência é necessário que se dobre a linha do poder sobre ela mesma, de forma a chocá-la contra seus próprios mecanismos disciplinares e de controle:

Não se trata mais de formas determinadas, como no saber, nem de regras coercitivas, como no poder: trata-se de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida (mesmo o suicídio faz parte delas). É o que Nietzsche descobria como a operação artista da vontade de potência (Deleuze, 1992 p. 123).

Há composições (entre nosso corpo e o corpo literário e artístico) que nos atravessam como terremotos que produzem rachaduras na terra. Nossa perspectiva perante essas leituras pode ser diversa. Se nos deixarmos afetar por esse abalo, no entanto, haverá mais espaço para traçar linhas de fuga. Ao interpretar uma obra supondo que há uma (única) verdade escondida em suas linhas, não nos deixamos afetar, porque fechamos os poros, confinamos a narrativa à estrutura preestabelecida, colocamo-na à prova da pobre verossimilhança de um mundo morto, doado ao utilitarismo, ou ainda dizemos que falta algo que precisa ser desvendado. “A interpretação se faz sempre em função de alguma coisa que se supõe estar faltando” (Deleuze, 1992 p. 183), ela invoca uma transcendência. A experimentação, por outro lado, (deixar-se atravessar por um vento, sentir um abalo no solo), permite que se intua, que se perceba, que se diferencie e individue pelos perceptos e afetos.

Essas considerações são imprescindíveis para compreender que as leituras que farei no *Segundo Ato* desta tese não se propõem a estabelecer supostas verdades essenciais buscadas pelas teorias da interpretação, mas uma captação de fluxos, de intensidades, a partir da experimentação. Deleuze disse que “[o] que há de interessante, mesmo numa pessoa, são as linhas que a compõem, ou que ela compõe, que ela toma emprestado ou que ela cria” (1992 p. 47). Essas linhas se dão a partir da experimentação.

A narrativa, nesta perspectiva, é ela mesma um mecanismo de fluxos, pois se constitui a partir da troca, que se dá na superfície. “[C]onsideramos o livro como uma pequena máquina a-significante” (Deleuze, 1992 p.16). A-significante porque foge às codificações tirânicas do par significante/significado. Apesar de haver também “livros aparelho de estado”, ou seja, que funcionam como engrenagem do estado de coisas tal qual constituído como “dado”, uma das linhas que perpassa todas as narrativas escolhidas aqui corresponde a um fluxo auto-descodificante. Em outras palavras, são obras máquinas de guerra, podem contribuir no processo de produção de realidade.

Pensar uma leitura pelas superfícies não é, de forma alguma, propor leituras “superficiais”, tais quais compreendidas pelo senso comum. Superfície, aqui, não se opõe à profundidade, mas à interpretação. Ela se torna “superfície de inscrição: é todo o tema do enunciado *ao mesmo tempo não visível e não oculto*” (Deleuze, 1992 p. 109, grifo meu). É o método que empresta a fórmula de Valéry: “O mais profundo é a pele”. Pois é a partir da superfície que os fluxos podem ser observados, é através dos poros que se dão as trocas, as metamorfoses: as *epistemorfoses*.

Terceiro movimento.

Uma pergunta que normalmente é muito clara numa pesquisa acadêmica é o objeto de estudo. Qual seria, afinal, meu objeto de estudo? A resposta para esta questão não é muito simples, pois não se trata de um objeto, mas de uma multiplicidade de acontecimentos. Em momento algum pretendo exaurir uma obra com interpretações “verdadeiras” nem lhes instaurar novos regimes de

verdade, mas discutir acontecimentos com seus perceptos e afetos específicos, percebendo que algo se passou. Todas as obras literárias, fílmicas ou artísticas às quais me referirei nas páginas deste trabalho produziram abalos, daqueles capazes de criar explosões e fissuras. Obras, portanto, que, pegando emprestadas as palavras de Deleuze, são máquinas de guerra. Mas são também produtoras de perceptos e afetos que atravessaram este corpo que escreve em algum ou vários momentos.

Desta forma, se pudéssemos dizer que há um objeto nesta pesquisa, ele se trataria antes de uma multiplicidade de afecções que se produziram no encontro com determinadas obras do que das obras propriamente ditas. Essa quebra da ideia de objeto (e de sujeito) entra em consonância com a perspectiva adotada, que tem como característica principal ultrapassar o espaço abissal construído entre eu-outro; bem-mal; sujeito-objeto; certo-errado; homem-animal, ciência-ficção, masculino-feminino; espaço esse construído pelas teorias metafísicas (neste sentido, mesmo a ciência parcelar contemporânea é metafísica, se pensarmos na definição derridiana). Gilles Deleuze e Félix Guattari (2001, p. 113), propuseram que “o sujeito e o objeto oferecem uma má aproximação do pensamento”. (p. 130).

Outra questão a ser esclarecida neste momento é que se me atrevo a escrever na primeira pessoa do singular em diversos momentos é porque deixo explícito um *locus de enunciação*, não em função de uma individualidade, mesmo porque a perspectiva da qual lanço mão é antes de uma auto-desterritorialização constante que permite a individuação; mas de uma individualização, que se opõe a pretensos universais. “Deixar de ser uma pessoa” (Deleuze, 1992). Neste contexto, “eu” se torna apenas uma maneira de dizer. Como os acontecimentos decorrem de afetos que nos atravessam e perceptos que nos submergem, não há sentido algum em se afastar do acontecimento através de uma sintaxe impessoal e do fingimento de que o pesquisador é isento e imparcial.

Uma crítica comum ao tipo de perspectiva que procuro desenvolver vem dos que assumem essa postura científica *isenta e imparcial*⁶ ou daqueles que

⁶ Vocábulos utilizados aqui com conotação irônica.

assumem um locus de enunciação logocêntrico e etnocêntrico sem nem ao menos perceber que o fazem. Tais críticas são normalmente relacionadas a uma suposta anticientificidade das leituras que não buscam por verdades essenciais ocultas no objeto de pesquisa. Contudo, como bem pontua Deleuze (1992 p. 45), “[h]á hoje, nas ciências e na lógica, toda uma teoria dos sistemas ditos abertos, fundados sobre as interações, e que repudiam somente as causalidades lineares e transformam a noção do tempo”. Um sistema, como conjunto de conceitos, pode ser aberto caso os conceitos sejam relacionados a circunstâncias, não a supostas essências. O filósofo ainda ressalta que “os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e nisso há tanta criação e invenção quanto na arte e na ciência” (p. 45).

Essa perspectiva não foi adotada no princípio da pesquisa, mas após um longo percurso de metamorfoses, que delinearam, de maneira caótica, outras possibilidades e a necessidade de uma teoria que não fosse apartada da prática e que não recusasse a noção de caos.

Costuma-se relacionar o caos, hoje, à ausência total de ordem, ao estado de confusão absoluta. No entanto, para Deleuze e Guattari, o caos define-se

menos por sua desordem que pela velocidade infinita com a qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um virtual, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento. (2001 p. 153).

Esta definição talvez necessite do esboço de alguns conceitos que, assim como o conceito de caos, não correspondem às suas definições como naturalizadas no uso corrente. Os autores dizem “um vazio que não é um nada, mas um virtual”. Mas o que quer dizer “virtual” aqui?

A partir do pensamento de Henri Bergson (2005), Deleuze (2008) discorre acerca dos conceitos de virtual, real, atual e possível. Bergson propõe a utilização do método intuitivo, em contraposição ao método analítico. O método intuitivo

corresponde à construção de problemas críticos por um viés criativo. A intuição não se trata de um sentimento confuso ou absolutamente subjetivo, mas da

simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível. Ao contrário, a análise é a operação que reduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, comum a este objeto e a outros. Analisar consiste, pois, em exprimir uma coisa em função do que não é ela. (Bergson, 1988 p. 20).

A partir desta perspectiva (intuitiva), Bergson delimita os conceitos de real, atual, virtual e possível, que são revigorados por Deleuze. O real não se opõe ao virtual de maneira antitética, como estamos acostumados a pensar. Para os filósofos citados, o real é uma linha de duas faces: a face virtual e a face atual. No virtual residem todos os possíveis, enquanto o atual é a materialização de uma ou mais possibilidades, que, quando atualizadas, deixam de existir como possíveis, pois passam a ser atuais. O virtual possui plena realidade (ao contrário do significado corrente assumido para o verbete) e seu processo ou devir é a atualização. No entanto, ele segue existindo como potência, mesmo que o atual exista como forma.

No caos residem os virtuais, uma intensidade de possibilidades que se dá pela velocidade infinita. As formas que temos de conceber o mundo nada mais são do que crivos neste caos, traçados por escolhas de atualização. O que se chama “realidade” na linguagem do senso comum, é, no ponto de vista traçado aqui, uma série de virtuais atualizados, selecionados por meio das relações que se estabelecem no lado ‘atual’ da linha.

De maneira que nossas experiências e nosso mundo sensível correspondem a uma série de atualizações. Quando se opta por esta acepção do caos, dos virtuais, dos reais, dos possíveis e dos atuais, compreende-se que o estado de coisas pelo qual nossas ciências buscam o conhecimento final é apenas uma atualização possível (dentro de programas de verdade bastante determinados). Outras epistemologias são desconsideradas no contexto contemporâneo porque não seguem os mesmos padrões de pensamento e isso é uma violência não apenas cultural, mas epistemológica. Se pensarmos que essas verdades construídas são

apenas uma atualização de virtuais, percebemos que a violência impingida por territorializações como o processo colonialista, a escravização, as entradas e bandeiras, a dizimação de povos continua contemporaneamente na forma de violência epistemológica.

Este panorama pode servir como explosão das concepções de verdade, origem e fim e, conseqüentemente, das definições que temos construídas de filosofia, ciência e arte.

Apesar de terem pontos de conexão e sobreposição, o que diferencia esses *três modos de pensar*, de acordo com Deleuze e Guattari (2001), são, resumidamente, os seguintes aspectos: plano ou horizonte em que se desenvolvem, atitude com relação ao caos, território e modo de enunciação.

Quanto ao plano ou horizonte em que se desenvolvem ou traçam, a ciência estabelece um plano de referência num horizonte relativo. A filosofia procura dar consistência a conceitos em um plano de imanência num horizonte absoluto. A arte, por sua vez, cria sobre um plano de composição.

Esses modos de pensar têm atitudes diferentes com relação ao caos: a ciência procura “desacelerar” o caos, dar referência a ele, sob a condição de renunciar às velocidades infinitas. A filosofia procura dar consistência a conceitos no caos, sem nada perder do infinito. A arte corresponde à criação de um finito que restitua o infinito.

A ciência tem como território os functivos ou funções, que têm por referência os estados de coisas ou misturas. A filosofia tem como territórios os conceitos, que buscam dar consistência ao plano sem nada perder do infinito. Os territórios da arte são os perceptos e afectos, que participam da criação de um finito que restitui o infinito.

Quanto ao modo de enunciação, a ciência propõe a justaposição de referências, fazendo uso de observadores parciais com relação às funções nos sistemas de referências. A filosofia propõe uma superposição de folhas ou planos (platôs) e faz uso de personagens conceituais, com relação aos conceitos fragmentários sobre um plano de imanência. Já a arte pode ter múltiplos modos de

enunciação, mas faz uso de figuras estéticas e de estilo num plano de composição para criar blocos de sensações.

O que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos. Mas a filosofia quer salvar o infinito, dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência, que leva até o infinito acontecimentos ou conceitos consistentes, sob a ação de personagens conceituais. A ciência, ao contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: ela traça um plano de coordenadas somente indefinidas, que define sempre estados de coisas, funções ou proposições referenciais, sob a ação de observadores parciais. A arte quer criar um finito que restitua o infinito: traça um plano de composição que carregue por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas (Deleuze e Guattari, 2001 p. 253).

Os conceitos são traços intensivos, variações, enquanto as funções científicas são extensivas, são variáveis independentes. O conceito “é um incorporeal, embora se encarne ou se efetue nos corpos. Mas, justamente, não se confunde com o estado de coisas no qual se efetua” (Deleuze e Guattari, 2001 p. 33). As proposições científicas dependem de observadores parciais extrínsecos, definíveis de acordo com eixos de referência, enquanto os conceitos filosóficos fazem uso de personagens conceituais intrínsecas que se infiltram em planos de consistência. Esse plano de consistência ou imanência pode ser definido como um conjunto de conceitos que não se ajustam como um quebra-cabeças, pois não podem ser justapostos. Eles se entrecruzam, ressoam. É o plano que “compreende” todos os conceitos. Ele é um platô:

Os conceitos são agenciamentos concretos como configurações de uma máquina, mas o plano é a máquina abstrata cujos agenciamentos são as peças. Os conceitos são acontecimentos, mas o plano é o horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais: não o horizonte relativo que funciona como um limite, muda com um observador e engloba estados de coisas observáveis, mas o horizonte absoluto, independente de todo observador, e que torna o acontecimento como conceito independente de um estado de coisas visível em que ele se efetuará (Deleuze e Guattari, 2001 p. 52).

A arte, por outro lado, cujo território reside nos perceptos e afetos, não “pensa menos” que a filosofia. A primeira diferença entre elas, no entanto, reside no fato de que os personagens conceituais da filosofia são potências de conceitos, enquanto as figuras estéticas da arte são “potências de perceptos e afectos” (pp. 87-88). Os conceitos, os perceptos e afetos se entrecruzam o tempo todo, num rizoma. Só não podem ser reduzidos a functivos científicos sem terem sua potência esvaziada por relações de poder que surgem das seleções dos atuais, que consistem no estado de coisas tido como “real”. A ciência renuncia ao infinito, à velocidade, para ganhar “uma referência capaz de atualizar o virtual” (p. 154). É uma desaceleração, e é por desaceleração que a matéria se atualiza, da mesma forma que o faz o pensamento científico “capaz de penetrá-la por proposições” (p. 154).

O problema de se adotar um limite determinante consiste no fato de que “todo limite é ilusório, e toda determinação é negação, se a determinação não está numa relação imediata com o indeterminado” (p. 156). Assim, ao renunciar ao indeterminado, renuncia-se às inúmeras conexões que “pode o corpo”, como diria Spinoza.

Quando passamos do estado de coisas para a “coisa” mesma, vemos que uma coisa se relaciona sempre, ao mesmo tempo, a muitos eixos, segundo variáveis que são funções umas das outras, mesmo se a unidade interna permanece indeterminada. Mas, quando a coisa passa, ela mesma, por mudanças de coordenadas, ela se torna, falando propriamente, um “corpo”, e a função não toma por referência o limite e a variável, mas antes um invariante e um grupo de transformações [...] A diferença entre o corpo e o estado das coisas (ou da coisa) diz respeito a individuações do corpo, que procede por uma cascata de atualizações (Deleuze e Guattari, 2001 p.159).

Partindo dessas diferenciações, podemos buscar pontos de consonância entre as proposições propriamente científicas e a análise que tem como base a representação ou a interpretação. Pensar que coisa diz a palavra, propondo que a coisa está lá e que a palavra é seu par representativo é uma maneira de estabelecer proposições a partir de atualizações já fixadas em relações de poder, e, portanto, esvaziadas de potência. Os filósofos ainda discorrem que “[d]e todos os

movimentos, mesmo finitos, do pensamento, a forma da reconhecimento é certamente a que vai o menos longe, a mais pobre e a mais infantil” (2001 p. 181).

A arte não é reconhecimento ou representação, se partirmos destas considerações. Ela é um bloco de sensações, um composto de perceptos e afetos. “Os afectos são precisamente [os] devires não humanos do homem, como os perceptos são as paisagens não humanas da natureza” (p. 120), são formados por saturações, são espaços, motivos, paisagens. “Saturar cada átomo”, como disse Virginia Woolf (1999 p. 230). Sobre essa questão,

André Dhôtel soube colocar seus personagens em estranhos devires-vegetais; tornar-se árvore ou tornar-se áster: não é, diz ele, que um se transforme no outro, mas algo passa de um ao outro. Este algo só pode ser precisado como sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se as coisas, animais e pessoas tivessem atingido, em cada caso este ponto que precede imediatamente sua diferenciação natural (Deleuze e Guattari, 2001 p. 224-5).

Não seriam essas zonas de indiscernibilidade aquelas mesmas que Prendick apreende nas criações de Moureau, ou aquela face estranha das crianças da Ilha de Itaparica, presenciada por alguns dos moradores que visitaram Santinho? Ou ainda o novo rabo do lagarto que se diferencia de si mesmo, assim como seu sorriso, ato que se pensava humano? Não seriam essas zonas de indiscernibilidade algo que se dá no próprio caos?

O caos, como concebido aqui, é um emaranhado de acontecimentos que muda a todo instante, ele é a própria indiscernibilidade, que acaba, também se manifestando, ainda que de maneira limitada, nas três formas de pensamento, de acordo com Deleuze e Guattari:

Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções. Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou sensação; a função, função de sensação ou conceito. E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda indeterminado ou desconhecido (2001, p. 255).

Como dizem os filósofos acerca de um poema de Lawrence, as pessoas fabricam guarda-sóis para se abrigar e embaixo desses guarda-sóis constroem suas convenções, suas normas, suas morais, suas opiniões. O que o artista faz é abrir “uma fenda no guarda-sol, rasga[r] até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda” (p. 261). O problema é que sempre vêm os “consertadores” de guarda-sóis (ou guarda-caos), que não suportam os buracos, que lutam contra o caos e não permitem a perspectiva de novas atualizações. Aí a importância da arte para a vida: criar buracos nos guarda-sóis, criar máquinas que permitam que virtuais passem, dando vazão aos processos. A arte assim é a própria vida, assim como a vida pode devir obra de arte, pela operação nietzschiana da vontade de potência.

Não há “coisa-em-si”, nos diz Nietzsche (2001). Tampouco há qualquer instância metafísica, platônica, ideal. O caos traz o acaso e esse acaso pode parecer demasiado vazio para os que se acostumam a pensar nos fins, no depois, no que vai acontecer num porvir. A perspectiva de que não há nada, nenhum sentido oculto, pode ser desesperadora. Por outro lado, pode sugerir a adoção de uma responsabilidade ética para a vida, além da possibilidade de refletir eticamente este acaso.

Encontramos aqui uma bifurcação importante: com o prognóstico de que não há verdade oculta nem instância metafísica, podemos assumir posturas distintas e é disso que trata *o maior dos pesos*, um dos mais potentes aforismos nietzschianos (2001 p. 230). “E se” essa vida como você a está vivendo e já viveu, você viverá de novo incontáveis e infinitas vezes, exatamente da mesma forma? Um niilista passivo poderia responder que estaria perdido, que sua vida já é um inferno, que o passado não é suportável e que não há esperança de futuro (veja que ele é escravo de Cronos, só consegue entender o tempo como uma linha espacial). Mas que postura assumir diante deste dilema para que o destino do eterno retorno não seja insuportável? Continuar vivendo da forma que se vive, escrevendo da forma como se se escreve, analisando da forma como se analisa,

dentro das estruturas negativas? Domesticado pelos mecanismos de controle, “seguro” embaixo do guarda-caos? Remeter sempre a um passado, a um teatro psicanalítico, ao sofrimento da falta?

Como viver eticamente no devir da experiência, se a vida como está organizada nos parece insuportável?

Uma possibilidade seria incidir nas frestas dos dispositivos de poder e ampliá-las, explodir *potestas*, destruir pelas engrenagens as construções de dominância, pois são elas que tornam insuportável a responsabilidade do maior dos pesos. Só assim é possível que a potência de vida irrompa nos buracos do guarda-caos.

Este guarda-caos corresponde às territorializações das linhas duras ou molares, que nos dizem o que somos desde que nascemos. Mas há outros tipos de linhas, que se estendem também pelas narrativas:

Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura (Deleuze e Guattari, 1996a p. 18).

“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”, Deleuze e Guattari (2001 p. 113) escreveram. Os territórios não são apenas espaços, mas perceptos, conjuntos de percepções e sensações. Formam junções interespecíficas com outros territórios. Mas podem, também, ter muros concretos, segmentaridade estanca. O *cogito*, neste caso, é uma espécie de muro. O mundo se organiza sobre um “eu penso” porque está pressuposto, nesta afirmação, que ele assim se organize. A esse respeito, Nietzsche coloca que

quando se fala da superstição dos lógicos não deixo nunca de insistir num pequeno fato [...] de que um pensamento ocorre apenas quando quer e não quando “eu” quero, de modo que é falsear os fatos dizer que o sujeito “eu” é determinante na conjugação do verbo “pensar”. “Algo” pensa, porém não é o mesmo que o antigo e ilustre “eu”, para dizê-lo em termos suaves,

não é mais que uma hipótese, porém não, com certeza, uma certeza imediata. Já é demasiado dizer que algo pensa, pois esse algo contém uma interpretação do próprio processo (2001b p. 26).

“Eu penso” é uma territorialização, fixidez que aloca uma hierarquização de corpos. Quando dizemos “penso”, fazemo-lo a partir de uma relação de forças que se estabeleceu como território. O que significa fazer parte desse território? É saber que se é racional, enquanto outros corpos não o são? Ou é estabelecer um poder sobre outros corpos, de maneira a impedir que executem sua potência de agir?

O sujeito do *cogito* cartesiano não pensa; ele tem apenas a possibilidade de pensar e se mantém estúpido no seio dessa possibilidade. Falta-lhe a forma do determinável; não uma especificidade, não uma forma específica informando uma matéria, não uma memória informando um presente, mas a forma pura e vazia do tempo. É a forma vazia do tempo que introduz, que constitui a Diferença no pensamento, a partir da qual ele pensa, como diferença do indeterminado e da determinação (Deleuze, 2006 p. 382).

O próprio *cogito* se constitui num estrato. Os estratos e territórios são formados por conjuntos de linhas molares ou duras. Essas linhas, no entanto, se entrecruzam com linhas maleáveis e linhas de fuga, formando uma tessitura entre os tipos de cortes que fazemos no caos para sobreviver. Essa cartografia é fluida, e o movimento é impulsionado pelo desejo. As linhas podem ser divididas, de acordo com Deleuze e Guattari (1996b), em três tipos ou conjuntos: linhas de segmentaridade dura ou molar; linhas de segmentaridade maleável ou flexível e linhas de fuga ou de ruptura.

Os autores ainda explicam que as linhas de segmentaridade dura ou molar correspondem à sequência de segmentos onde tudo parece contável ou previsto:

[N]ão apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto, os sentimentos como relacionamentos entre pessoas são segmentarizados, de um modo que não é feito para perturbar nem para dispersar, mas ao contrário para garantir e controlar a identidade de cada instância, incluindo-se aí a identidade pessoal (1996b p. 73).

Nossas identidades, dentro das linhas molares, são definidas por esses segmentos. E não é que se escolhe (ou é escolhido para si) colocar uma aliança no dedo, ter um relacionamento como todos os outros, uma estrutura familiar, uma certidão de nascimento, um CPF, um sexo, um gênero, uma carreira? Define-se a identidade pelos segmentos do estrato: sou casada/solteira; professora/desempregada etc. Espera-se sempre o que vem depois, “[t]em-se um porvir, não um devir” (p. 73). As linhas duras são também o significado e o significante, as “escolhas” binárias, a separação entre mente/corpo, bom/mau, ciência/ficção, belo/feio, rico/pobre, sujeito/objeto, ordeiro/baderneiro e até mesmo o par opressor/oprimido.

Desta forma, representam também o controle, o enquadramento. Evitam que qualquer coisa que fuja ao que está instituído seja efetuada e, para tanto, não admite variação, diferença que escape dos pares dicotômicos. Divide tudo pela lógica binária dos cortes. De um lado, a constante majoritária, aquilo que define o padrão. Do outro lado, seus “opostos”. E então nosso pensamento territorializado nos conceitos binários está treinado a pensar: “então essa tal linha molar é ruim”. Não é ruim: ela serve para estruturar a vida, pobre vida humana que não apreende o caos. Nela, “pode existir muito amor”. Não é boa ou ruim, ela serve de estrutura. No entanto, devemos questionar cada segmento dela para criar estratégias de ação: este segmento serve para alguma coisa? Serve para quem? Por que foi formado? Como são as relações de força envolvidas por ele? Ele permite que eu me movimente, deseje, tenha afetos alegres? E os outros seres? E se fosse diferente?

Estas questões podem nos levar a traçar, mesmo que sem perceber, linhas maleáveis ou flexíveis, que correspondem a microfissuras nos estratos formados pelas linhas molares. É a partir dessas linhas flexíveis que se questiona o padrão estabelecido como norma. Têm potencial de desterritorialização, mas permanecem próximas das linhas molares. A temporalidade aqui se define como “um presente cuja própria forma é de um algo que já aconteceu, já passado, por mais próximo que se esteja dele” (p. 75). São micromovimentos, micropolíticas, impulsos da

imanência de um rizoma, em vez dos grandes cortes transcendentais da estrutura arbórea das linhas molares. No rizoma não existe um eixo ou uma constante normativa como na estrutura arbórea.

Nessas linhas flexíveis, os relacionamentos, as classes, os sexos, as pessoas e os sentimentos são vistos de uma forma bem distinta das linhas molares: são as possibilidades que escapam da linha, realidades que se constroem em detrimento do modelo de controle que predetermina origens e finalidades. Origens e fins são também princípios de controle, cortes e pausas na imagem para que se tenha estabilidade (ou “razão”). As linhas maleáveis não se fixam em princípios e fins, mas são processos, criam novas relações. No entanto, por não se encaixarem no sistema binário, os territórios conquistados por essas linhas estão sempre sendo englobados pelas linhas molares. São estratificados ou sobrecodificados a todo tempo, e talvez se deixem estratificar porque por vezes é necessário se colocar em função da constante majoritária para sobreviver. São os movimentos de desterritorialização e reterritorialização:

Os movimentos de desterritorialização não são separáveis dos territórios que se abrem sobre um alhures, e os processos de reterritorialização não são separáveis da terra que restitui territórios. São dois componentes, o território e a terra, com duas zonas de indiscernibilidade, a desterritorialização (do território à terra) e a reterritorialização (da terra ao território). Não se pode dizer qual é primeiro (Deleuze e Guattari, 2001, p. 113).

Acontece que neste processo de reterritorialização outras linhas já se formaram, outros processos estão em devir, novas desterritorializações se processam.

As linhas de fuga, por sua vez, correspondem a um escape absoluto dos estratos, uma ruptura. Ela é real, mesmo se traçada no mesmo lugar. Quanto à temporalidade, ela “é irremissível, porque faz com que o passado tenha deixado de existir” (p. 79). Explode as séries segmentares, não necessita delas. É uma desterritorialização ou desestratificação que não se deixa sobrecodificar:

[n]em mesmo há forma – nada além de uma pura linha abstrata. É porque não temos mais nada a esconder que não podemos mais

ser apreendidos. Devir imperceptível, ter desfeito o amor para ser capaz de amar. Ter desfeito seu próprio eu para estar enfim sozinho, e encontrar o verdadeiro duplo no outro extremo da linha. Passageiro clandestino de uma viagem imóvel (1996b p. 76).

Nas linhas de fuga, a forma dos acontecimentos se volatiliza com o passado (e também com a concepção cronológica de tempo), a pura experimentação do devir toma lugar. Ao contrário do que se possa imaginar, são extremamente ativas e criativas, são inventadas e reinventadas no seu traçado. “Pode-se enfim falar aí “literalmente”, de qualquer coisa, talo de erva, catástrofe ou sensação, em uma aceitação tranquila de que nada pode mais valer outra coisa” (Deleuze e Guattari, 1996b p. 77).

Os desejos confinados nos estratos (conjunto de linhas molares que se agrupam formando uma sedimentação) podem ser libertados pelas linhas de fuga, que por sua vez se criam a partir de uma explosão ou rachadura no estrato. Neste tipo de linha não há mais identidade nem identificação, pois a identidade se dá no fundamento:

O fundamento é a operação do *logos* ou da razão suficiente. Em seu primeiro sentido, o fundamento é o Mesmo ou o Idêntico. Ele possui identidade suprema, aquela que supostamente pertence à Ideia [...]. Num segundo sentido, uma vez instaurado o mundo da representação, o fundamento não se define mais pelo idêntico. O idêntico tornou-se caráter interno da própria representação, assim como a semelhança tornou-se sua relação exterior com a coisa. [...] Fundar, com efeito, é sempre dobrar, encurvar, recurvar – organizar a ordem das estações, dos anos e dos dias (Deleuze, 2006 p. 381).

Desvencilhada da Ideia de fundamento, a linha de fuga é liberta também da representação, da metafísica (pois se traça como construção imanente) e do significante; constrói-se como múltiplo, a-significante. As linhas se traçam também entre as relações, os acontecimentos e as narrativas, tornando-os mais ou menos intensos e afetando os corpos envolvidos de acordo com essa intensidade, numa constante movimentação de desejo e de produção de realidades.

A leitura intensiva por linhas de fuga permite-nos construir novos agenciamentos de desejo; ler por experimentação, não pela interpretação que se

estrutura numa hermenêutica da suspeita e busca por verdades originais (no sentido de origem). Para tanto, é necessário desvencilhar o desejo da conotação de “falta” que lhe foi atribuída pela tradição metafísica.

De acordo com Spinoza (2009), “[o] desejo é a própria essência do homem, enquanto esta é concebida como determinada, em virtude de uma dada afecção qualquer de si própria, a agir de alguma maneira” (p. 140). O filósofo segue, dizendo que

por afecção da essência humana compreendemos qualquer estado dessa essência, quer seja inato ou adquirido, quer seja apenas concebido pelo atributo do pensamento ou apenas pelo da extensão, quer, enfim, esteja referido, ao mesmo tempo, a ambos os atributos. Compreendo aqui, pelo nome de desejo todos os esforços, todos os impulsos, apetites e volições do homem, que variam de acordo com seu variável estado e que, não raramente, são a tal ponto opostos entre si que o homem é arrastado para todos os lados e não sabe para onde se dirigir (Spinoza, 2009 p. 141).

O desejo não é fruto de uma doutrina finalista, oriunda daquela tradição (das causas primeiras e, analogamente, dos fins), pois “a natureza não tem nenhum fim que lhe tenha sido prefixado, e todas as causas finais não passam de ficções humanas” (p. 44). A doutrina finalista, portanto, advém da ideia de que o apetite (ou a consciência do desejo) surge de algo que falta, quando o desejo não diz respeito à falta, mas pode ser causa adequada e, portanto, um afeto potencializador. Por causa adequada Spinoza entende aquela cujo efeito pode ser distinguido clara e distintamente por ela mesma; e causa inadequada ou parcial, aquela cujo efeito não pode ser compreendido por ela só (p. 98). Os afetos são as “afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (p. 98). Os afetos tristes correspondem àqueles que diminuem a potência de agir do corpo, e os afetos alegres são aqueles que a aumentam.

No Abecedário, Deleuze (1988-1989) diz que se fala usualmente do desejo como algo abstrato porque se extrai um objeto que é supostamente o “objeto do desejo”, algo a ser alcançado (nos termos de Spinoza, um afeto do qual não somos

a causa adequada, ou seja, projetamos o desejo para fora, tornando o “objeto” causa inadequada do desejo). Assim, se mantivermos a crença no desejo como afeto do qual não somos a causa adequada, ele permanecerá insatisfeito, pois será sempre projetado para fora (desejo como falta, desejo metafísico). O desejo como falta é uma construção do capitalismo, assim como a produção de corpos neuróticos, sempre sedentos de algo a ser alcançado num porvir que nunca chega. No entanto, na concepção que adoto aqui o desejo é uma produção de agenciamento, um conjunto. E isso é muito concreto. Pela experimentação, ou seja, pela composição com outros corpos, é que produzimos desejo. Deseja-se em (ou dentro de) um conjunto, de uma composição de corpos. O desejo é uma produção, é a construção de um agenciamento, um conjunto, uma região (paisagem, atmosfera, percepto). Para que haja um acontecimento, é preciso uma diferença de potencial, por onde possa passar algo, um raio, um curso d’água.

Deleuze (1988-1989) expõe a simetria dos afetos tristes com as relações de poder, com as linhas duras traçadas pelas estruturas de dominação e territorialização. As teorias de interpretação, que procuram dizer uma “verdade” por trás de um suposto aparente, são também dispositivos que não cessam de territorializar e estabelecer relações de poder. Os adeptos das perspectivas da representação e verossimilhança vão dizer que certa narrativa não se utiliza de imagens “realistas” dos objetos para imitá-los (mas eles se esqueceram de pensar se ela é mesmo uma imitação, ou se ela é também um mundo), então só pode estar falando por meio de metáforas ou alegorias. Busco, sempre que possível, escapar a essas instâncias que tomam a verdade e o mundo como dados a serem “desvendados” pela teoria ou “imitados” pela arte. A pesquisa guiada por este escape é, por si só, uma linha de fuga, pois se esboça numa concepção que rejeita o sedentarismo das teorias da interpretação.

Entendo por sedentária aquela pesquisa que toma como verdade instâncias territorializadoras, ou seja, que estratificam aquilo que chamam “objeto” atribuindo a ele uma série de afecções, de forma a torná-lo causa inadequada dessas afecções. E também que se supõem dominar um algo “que o objeto quis

dizer”, sem ao menos ouvir o que ele disse. São estruturas preestabelecidas para encaixar “objetos”, de forma que eles não possam dizer que não fazem parte deste território.

Por outro lado, entendo como pesquisa nômade aquela que escapa dessas instâncias e desacredita que haja um sujeito e um objeto, ao mesmo tempo em que especifica seu lugar de fala, que é antes um agenciamento e, sempre que disponível, o lugar de fala daquilo que ela fala (que não é um objeto); além de compreender que os acontecimentos se dão num agenciamento, numa combinação de corpos, de maneira que o efeito pode ser completamente distinto se a combinação ou o percepto forem diferentes. A pesquisa que busco delinear aqui é nômade, seus conceitos se intercalam e conectam rizomaticamente, apesar do formato tese forçar uma tal linearidade. Como linearizar o rizoma? Tive que fazer escolhas para “ordenar” as coisas, mas elas poderiam perfeitamente se conectar de maneira diferente.

Além disso, concordo com Rosi Braidotti (2002 p. 9) quando ela afirma que não apoia a ideia do pensador crítico como um árbitro moral ou juiz - ou padre, nos termos de Deleuze. Nada poderia ser mais distante da minha compreensão da tarefa do crítico do que uma implantação de protocolos de razão institucional. Espero que o que pareça se direcionar a uma perda de porções de coerência por se afastar de uma significância lugar-comum da academia possa ser compensado pela intensidade do esforço de quebrar esquemas binários e pontos de vista moralistas que agem em função de uma tradição que não dá conta das epistemorfozes da contemporaneidade. Mesmo que o leitor desta tese não considerar que sucedi nesta tarefa, é importante que entenda os motivos desta escolha heterodoxa.

linha de fuga

Primeiro Ato

1. Da ciência ficção além do gênero

[Quinteto: Chu, Suvin, Freedman, K. Dick e Russ]

Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. Mas são instrumentos que se mostram sem utilidade quando queremos usá-los em tarefas mais sutis que a mera ordenação externa. Grande parte da crítica não passa de uma aplicação ingênua e abusiva das nomenclaturas tradicionais.

(Octavio Paz)

O leitor desta tese poderia parar por aqui, ao julgar que talvez ela não tenha começado muito bem, porque já no título do primeiro capítulo parece haver uma desconstrução de algo que parecia, talvez, fixo. Caro leitor, esclareço que é uma escolha ponderada por meses – talvez anos, nem lembro mais – assim como a escolha da escrita, por vezes em primeira pessoa do singular, por outras em primeira pessoa do plural. No decorrer da tese – isto é, caso você decida continuar, mesmo que as questões citadas neste preâmbulo possam ter-lhe causado certo desconforto ou incômodo, por se tratar de um trabalho acadêmico, supostamente impessoal – esclarecerei os motivos destas escolhas. Espero que, mesmo correndo o risco de que o leitor discorde delas, elas sejam suficientemente esclarecidas para proporcionar ao menos a compreensão. Mas deixemos a metalinguagem em outra dimensão, pelo menos por enquanto.

Antes de especificar os possíveis significados para o título, é necessário que se esclareça a escolha por ciência ficção em detrimento do popularmente difundido em português “ficção científica”. Não é meu objetivo renomear algo que já está nomeado, apesar de por vezes tal ocorrência ser necessária como escolha política. Minha escolha, no entanto, não deixa de ser política, apesar de não ser uma tentativa de renomear algo já definido, mesmo porque o que já está supostamente definido (ficção científica) é o que não ultrapassa uma tradição criada por um grupo de pessoas e difundida *ad nauseam* de forma a reproduzir um

estado de coisas que se convencionou nomear como tal, mas que não é consensual, como especificarei mais tarde. Além disso, ainda que minha opção fosse pela manutenção de uma tradição, seria mais interessante que o nome fosse alterado, porque ele advém de uma má tradução do termo em inglês *science fiction*.

Como em um primeiro momento a pergunta central desta tese recaiu sobre os aspectos que fazem com que uma obra fosse ciência ficcional, para poder detectá-los em obras não classificadas como ciência ficção, o levantamento de definições e teorias acerca da ciência ficção tornou-se imprescindível, de maneira que buscarei, no presente ponto, problematizar algumas dessas teorias e definições e, por fim, levantar novas questões, responsáveis inclusive pela metamorfose da pergunta inicial. Essa transmutação entra em consonância com a citação inicial do capítulo (Paz, 2014 p. 23).

Dado o caráter por vezes incisivo e por vezes fluido das propostas de definição e leitura elaboradas pelos estudiosos da ciência ficção, algumas metamorfoses metalinguísticas tornaram-se necessárias no processo de pesquisa e escrita.

Deparei-me com uma série de discussões e definições para a ciência ficção que acabaram por trazer à tona aspectos que ultrapassam tentativas de generalização. Desta forma, o objetivo inicial da pesquisa, que consistia em buscar aspectos ciência-ficcionais em obras não classificadas genericamente como tal, foi consideravelmente abrangido em um primeiro momento, para, por fim, sofrer uma mudança de perspectiva.

Um dos autores brasileiros mais conhecidos que se envolveu com esta temática, André Carneiro, propôs inclusive a utilização do termo em inglês. Sua obra teórica sobre o tema, de 1967, é intitulada “Introdução aos estudos da *science fiction*”. O autor questiona o termo:

Eu estava empenhado (como estou até hoje) em escrever literatura de qualidade. Quase não percebia que a temática da maioria dos meus contos se enquadrava dentro daquela maldita e absolutamente inadequada denominação de *ficção científica*. (Carneiro, 2014 p. 17).

Apesar de não optar, aqui, pela manutenção do termo em inglês como *Carneiro*, acredito que o termo *science fiction* perde muito da sua potência numa tradução que altera a categoria morfológica das palavras que o compõem. Desta forma, minha opção pelo termo *ciência ficção*, que será abreviado, muitas vezes, como CF⁷, em detrimento do difundido *ficção científica*, é uma escolha deliberada e bastante ponderada. Sobre a definição do termo em inglês, Seo-Young Chu discorre:

Significativamente, CF não é chamada nem "ficção científica", nem "ciência ficcional" expressões em que um substantivo é modificado por um adjetivo, mas "ciência ficção", uma expressão que violentamente coloca lado a lado dois substantivos heterogêneos, deixando os dois termos não modificados (Chu, 2010 pp. 157-158)⁸.

O termo em inglês corresponde dois substantivos heterogêneos não modificados (*science* e *fiction*), de forma que a adjetivação do termo adotada em português, que manteve o substantivo "ficção" e transformou o substantivo "ciência" em um adjetivo, é responsável por um esvaziamento da potência do termo *science fiction*. Opto então pela tradução "ciência ficção". Contudo, quando for falar de algum aspecto que constitua a ciência ficção naquele momento, chamá-lo-ei de aspecto ciência ficcional, pois corresponde a uma qualidade relacionada à ciência ficção.

Voltemos à problemática do título, que pode inclusive suscitar uma leitura ambígua. É preciso, no entanto, esclarecer que essa ambiguidade é deliberada. Na Língua Portuguesa, usamos a mesma palavra para designar duas coisas bem distintas: gênero e gênero. No entanto, apesar de corresponder a um mesmo significante para dois significados bastante diferentes, talvez essas duas "coisas" tenham algum ponto de conexão. É sobre esse ponto de conexão que tratarei neste capítulo, pois ele será essencial para que se apreendam alguns dos deslocamentos e desconstruções nas discussões que proporei no decorrer da tese. Sei que

⁷ Da mesma forma que *science fiction* é usualmente abreviado como SF (apesar de que SF pode servir também como abreviação de *speculative fiction*).

⁸ Este e outros trechos de obras em inglês ou francês, cujas traduções ao português são inexistentes ou me foram inacessíveis, serão traduzidos livremente por mim no decorrer da tese.

entramos mais uma vez no campo da metalinguagem e isto acontecerá com frequência no decorrer desta leitura, porque as dimensões deste texto, assim como as dimensões dos objetos que serão tratados na sequência, estão interligadas e vez ou outra a transparência das interposições entre elas serão inevitáveis.

A ciência ficção foi tradicionalmente entendida como um gênero – ou subgênero da literatura fantástica – cujos objetos de representação são hipotéticos, normalmente relacionados ao futuro ou a alguma tecnologia possível ou imaginada que remete à ideia de especulação científica. Quando nos questionamos sobre o que faz com que uma obra seja ciência ficcional, normalmente nos deparamos com a ideia de alguma temática recorrente nas narrativas (como robôs, descobertas tecnológicas ou *aliens*) ou ainda com a presença de explicações científicas para questões presentes nas narrativas. O conceito de ciência, contudo, é muito mais complexo do que o que é arraigado em grande parte dos espaços como agenciamento de poder, cujas bases foram entremeadas com um regime de verdade fixado na apropriação da teoria tradicional filosófica por um “pensamento” corporativo. Como se a ciência passasse a existir em função do mercado e ao mesmo tempo ditar as verdades universais e alegadamente apolíticas⁹, quando, na verdade, excluem de sua perspectiva *epistemologias* que diferem daquilo que pode servir como ferramenta de manutenção das relações de poder e enaltecendo, em especial, aquelas que estabelecem poderes disciplinares ou de controle.

Proponho a seguir o mapeamento e problematização de algumas definições de CF.

O termo *science fiction* é comumente atribuído a Hugo Gernsback, o fundador da revista *Amazing Stories*. Alega-se que Gernsback teria cunhado o termo *scientifiction* em 1926, para caracterizar o tipo de narrativa que sua revista publicava. Em 1929, teria sugerido a troca de *scientifiction* por *science fiction*. De acordo com Patrick Parrinder (1980), o termo permaneceu por muitos anos ligado

⁹ O texto “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, de Max Horkheimer (1983), é uma crítica bastante potente a esta banalização do conhecimento “científico” e ao processo de apolitização da ciência.

apenas às narrativas publicadas em magazines do tipo e às antologias que republicavam essas histórias. Foi na década de 1950 que esse rótulo passou a ser utilizado para classificar romances. Gernsback propôs que Jules Verne, Edgar Allan Poe e H.G. Wells foram os precursores da ciência ficção:

Scientifiction não é uma coisa nova neste planeta. Enquanto Edgar Allan Poe foi o primeiro a conceber a ideia de uma história científica, há suspeitas de que havia outros autores de *scientifiction* antes dele. Talvez eles não fossem figuras tão proeminentes na literatura e talvez eles não escrevessem o que chamamos hoje de *scientifiction* (Gernsback, 1927 p. 195).

O autor fornece, então, o que ele mesmo considerou como a primeira definição para seu *novo* termo: “por *scientifiction* eu quero dizer o tipo de história de Jules Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe – um romance encantador entremeado com fatos científicos e visão profética” (p. 3).

Ao ler os editoriais de *Amazing Stories*, podemos ser atravessados pela sensação de que Gernsback foi o precursor da CF como um “movimento” e o primeiro a esboçar uma definição comum para as narrativas correspondentes. No entanto, como aponta Parrinder (1980), há traços de que Gernsback possa ter se apropriado de narrativas construídas quase um século antes da sua proeminência como fundador da CF. Parrinder remete a um texto de 1851: *A little earnest book upon a great old subject*, de William Wilson, no qual o autor já utiliza inclusive o termo *Science-Fiction*:

[Thomas] Campbell diz que ‘Ficção na poesia não é o oposto de *verdade*, mas sua delicada e encantadora similitude’. Agora isso se aplica especialmente à *Science-Fiction*, tecida com uma agradável história que pode ser ao mesmo tempo poética e *verdadeira* – circulando, assim, um conhecimento da Poética da Ciência vestida no traje de Poética da Vida (Parrinder, 1980 p. 2).

Não podemos afirmar que Gernsback tenha tido acesso ao tratado de Wilson, mas é inegável a coincidência do nome e a similitude da definição, no que concerne ao fato de que enunciados científicos poderiam ser amalgamados a uma narrativa ficcional, tornando a narrativa próxima de uma “verdade”. No entanto, o tratado de Wilson, 76 anos antes do editorial da *Amazing Stories*, parece trazer ao

campo da ciência ficção esclarecimentos mais lúcidos e menos excludentes do que os propostos por Gernsback, além de aludir a uma “poética da ciência”, uma região de indiscernibilidade entre essas duas maneiras de pensar (ciência e arte), como diria Deleuze.

A definição de Wilson, apesar da data em que foi publicada, tem um teor que poderia ser considerado mais atemporal que a de Gernsback, apesar de, como assinala Parrinder (1980 p. 3), o fato de colocar uma ‘poética da ciência’ como algo separado da ‘poética da vida’ já ser antiquado em 1851, quando a revolução industrial havia atingido o ponto em que a tecnociência estava mudando o estilo de vida de forma avassaladora. Ou seja, vida e tecnologia haviam se tornado híbridas. Se considerarmos, no entanto, o termo tecnociência de forma mais ampla, não há como dizer que haja qualquer separação cronológica entre esta e a vida humana, pois uma foi sempre ligada à outra. A escrita, as ferramentas de caça, a construção habitacional e de aparatos de auxílio ao trabalho, bem como qualquer outro invento ou aparato forjado pelas mãos humanas poderiam ser considerados parte disso que chamamos tecnociência. Desta forma, a chamada poética da ciência sempre foi amalgamada de forma líquida à poética da vida.

Acredito que, ao ler a História da CF, assim como ler qualquer História, é necessário que se disponha de um olhar consciente de que apesar de aquela narrativa histórica ter sido construída e propagada da maneira como foi, ela não é a única possível. Ao optar por aceitar uma narrativa em detrimento de outras possíveis, o leitor/pesquisador acaba acatando as consequências dessa opção. Em outras palavras: há narrativas cunhadas como História (com agá maiúsculo) que se propagam com pouco questionamento quando, ao pensarmos sobre suas estruturas, em especial no que concerne às vozes narrativas, percebemos que carregam intenções (mesmo que não sejam intenções autorais) que parecem desviar a atenção – seja do público leitor, seja do meio acadêmico – de determinadas questões que podem desmontar o que está sendo construído como única possibilidade. Dadas essas questões, um questionamento é importante: qual História da CF que queremos contar?

O que se formou em torno da CF foi uma espécie de subcânone. E, antes que seja colocado que a CF é uma literatura que foi, por muito tempo, relegada à margem das perspectivas dos estudos literários que optam pela seleção de um cânone, quero deixar claro que tenho ciência disso, e que exatamente por isso a formação de um subcânone dentro da CF acaba sendo responsável pela ‘alocação’ de obras à margem da margem. Isto é, para firmar um campo de estudo – erroneamente considerado novo, como é o caso da CF – cria-se um subcânone e passa-se a adotar os mesmos parâmetros excludentes da perspectiva criticada, repetindo os modelos de seleção. Lógico que a escolha de determinadas obras ou a determinação do que pode emergir de comum entre elas pode ser útil para a escolha dos objetos de estudo no meio acadêmico, mas devemos analisar detidamente quais foram os pressupostos utilizados para essa seleção. Curiosamente, no caso do cânone da CF contado sob a perspectiva de Gernsback e seus atuais seguidores, há a triste tendência de se desconsiderar autoras mulheres e de colocar em evidência narrativas cujas personagens femininas ‘funcionam’ como objetos de satisfação aos personagens masculinos. Os autores destacados no meio são quase todos do sexo masculino, apesar de felizmente hoje em dia alguns críticos que seguem a mesma perspectiva considerarem Mary Shelley como a *mãe da CF*, pois sua obra *Frankenstein* foi publicada antes mesmo do nascimento de Jules Verne, que por sua vez foi considerado por Gernsback o *pai da CF*.

O mais curioso e pouco difundido é que muitas mulheres, mesmo antes da década de 1970 - que seria *grosso modo* a década da afirmação do movimento feminista - publicavam narrativas ciência-ficcionais sob pseudônimos masculinos, para terem suas narrativas aceitas para publicação. Sua condição como autoras mulheres foi, no entanto, invisível. Um exemplo disso é Gerturde Barrows Bennett (1883-1948), que escrevia narrativas ciência-ficcionais sob o pseudônimo de Francis Stevens. Bennett tem uma série de obras questionadoras, classificadas sob o eixo temático da distopia. Alice Sheldon, que publicava sob o pseudônimo de James Tiptree Jr. também teve uma produção significativa de CF. Hoje há inclusive um prêmio de CF cunhado com seu pseudônimo exclusivamente para

obras escritas por mulheres. Uma autora que, por sua vez, teve coragem de enfrentar a barreira do gênero e publicar com seu nome oficial foi Claire Winger Harris. A autora recebeu de Gernsback o tipo de declaração que provou o sexismo e predileção pela narrativa de CF ‘masculinista’. Gernsback organizou um concurso na revista *Amazing Stories* em 1926, do qual Harris participou com o conto *The fate of the Poseidonia*. O conto ficou em terceiro lugar no concurso, dando a Harris o “privilégio”¹⁰ de ser a primeira mulher a ter uma narrativa publicada na revista (o conto foi publicado em 1927). Sobre este fato, Gernsback comentou:

O terceiro prêmio ter sido ganho por uma mulher foi uma das surpresas do concurso, pois, via de regra, mulheres não são boas escritoras de *scientifiction*, porque sua educação e tendências gerais em termos científicos são normalmente limitadas. Mas a exceção, como de costume, prova a regra, a exceção, neste caso é extraordinariamente impressionante (GERNSBACK, 1927, p. 245).

A afirmação é claramente uma tentativa de manutenção do status dominante tido como certo e que não pode ser quebrado – e que quando é quebrado, é chamado de exceção, como o autor aponta. Ora, e todas as narrativas escritas por mulheres antes mesmo dessa época e que foram sumariamente ignoradas? E as outras narrativas escritas por mulheres e publicadas com pseudônimos masculinos? A afirmação de Gernsback acaba servindo como prova de que essa história da CF que acata esta perspectiva foi escrita, propagada e firmada como uma linha dura, e que, desta forma, acabou excluindo inúmeras narrativas, que ao contrário da afirmação de Gernsback, não eram ‘exceção’. À grande parte delas, infelizmente, nunca teremos acesso, porque nunca foram publicadas e, às vezes, mesmo publicadas, foram ignoradas e perdidas. Desta forma, é imprescindível que se escolha qual História se deseja contar, qual perspectiva se deseja assumir e quais afirmações se deseja propagar quando se pretende contar uma história aparentemente “já contada”. Gernsback ignora mesmo o monstro do Frankenstein, de Mary Shelley, quando elabora seu subcânone.

¹⁰ A palavra privilégio, aqui, tem função irônica.

Para percebermos como algumas obras ficam ainda à margem da margem, pensemos em outro exemplo: a narrativa que deu origem ao filme *Metropolis*, dirigido pelo austríaco Fritz Lang, em 1927. O filme, dirigido por um homem, faz parte do cânone cinematográfico do que se considera CF no audiovisual. No entanto, pouco se fala sobre a narrativa que deu origem ao filme, e pouca gente sabe que o filme é adaptação da obra literária homônima de Thea Gabriele von Harbou, que foi casada com Lang por alguns anos. Há inclusive quem atribua a autoria da narrativa ao próprio Lang (pois o roteiro do filme foi escrito em coautoria), sem perceber que desta forma reproduz as estruturas de poder patriarcais e propaga aquela mesma história excludente. Não parece à toa que sua narrativa acaba sendo esquecida pelos críticos e historiadores: ela consegue desterritorializar diferentes planos de relações de poder socialmente estabelecidos: está fora do “centro”; é mulher; sua protagonista é do sexo feminino; a narrativa propõe uma revolução, que por sua vez é agenciada pela personagem feminina. Parece-me que sua obra não é muito mencionada por uma tendência de continuar contando a mesma ‘História’, aquela que Gernsback ditou. Como assinala Parrinder, “ele [Gernsback] é, sem dúvidas, uma figura representativa, apesar da originalidade de sua contribuição para a histórica da CF foi por vezes gravemente superestimada” (p. 13).

Desta forma, devemos questionar toda a história escrita, inclusive as “fases” aparentemente tão bem delimitadas. Mesmo já havendo romances e narrativas publicadas em livros que poderiam ser classificadas como CF muito antes da fase da *magazine fiction* (narrativas escritas para revistas como a de Gernsback), críticos e acadêmicos geralmente classificam a CF através de fases bem definidas. Mas essas fases correspondem a uma espécie de formação de cânone, ou seja, são consideradas apenas as obras que seguem as estruturas e temáticas pospostas para a fase, cujos pressupostos seletivos são tão excludentes quanto os de Gernsback.

Voltemos ao suposto “gênero literário” de CF. Independentemente de quem tenha cunhado o termo, a CF pode assumir diversas facetas, o que permitiu que obtivesse uma avalanche de definições. Alguns dos autores esforçaram-se em

categorizar o termo de forma definitiva, mas tal tentativa acaba sendo desmantelada por outra, pois a ciência ficção é tão fluida que pode abranger aspectos que dificilmente poderiam ser delimitados com regras fixas. Talvez essa seja uma característica daquilo que existe previamente a sua nomenclatura: a impossibilidade de enquadrar o acontecimento em definições duras.

Robert Heinlein (Landon, 2003) foi um dos autores que procurou categorizar a CF a partir de uma definição dura. Ele se propôs a delimitar, em 1947, cinco preceitos que definiriam a narrativa de CF “pura” ou “íntegra”. Ao tentar estabelecer preceitos de pureza e integridade para algo tão metamórfico, Heinlein tenta estabelecer uma Ideia, em termos platônicos, do que seria a CF. A tentativa de propor uma Ideia de CF (que, de acordo com os preceitos platônicos, não seria outra coisa que não a CF), forja pressupostos de exclusão das inúmeras possibilidades imanentes à criação a apreciação ciência ficcional. O próprio Heinlein questiona seus preceitos tempos depois, ao assumir que, mesmo em suas obras literárias, dificilmente as cinco exigências coexistem.

No primeiro preceito, o autor dita que as condições narrativas devem ser, em algum aspecto, diferentes do aqui-e-agora, apesar de que esta diferença deva recair somente sobre uma invenção feita no curso da história. O autor parte do pressuposto de que o real neste instante cronológico é dado e idêntico sob todas as perspectivas, ou que sua perspectiva é que conta. Em outras palavras, o autor adota um locus de enunciação logocêntrico e etnocêntrico do momento corrente, criando um espaço abissal com relação a outras formas de conceber o mundo.

O segundo, terceiro e quarto preceitos de Heinlein correspondem, respectivamente, à proposição de que as novas condições devem ser uma parte essencial da história; ao fato de que o problema propriamente dito – a “trama” – deve ser um problema humano; e, por fim, esse problema humano deve ser um que tenha sido criado ou indispensavelmente afetado pelas novas condições.

Como quinto e último preceito, o autor propõe que nenhum fato estabelecido no mundo “real” deve ser violado, e, além disso, quando a história exige uma teoria contrária à teoria utilizada no presente, a nova história deve ser

apresentada de forma razoavelmente plausível e deve incluir e explicar fatos estabelecidos tão satisfatoriamente quanto a que o autor achou por bem alterar. Com esse último preceito, Heinlein reafirma sua posição etno e logocêntrica, pois considera que os “fatos estabelecidos” sob sua perspectiva são necessariamente os verdadeiros e únicos neste momento; bem como as explicações utilizadas para explicar as alterações executadas pelo autor da obra seriam estabelecidos a partir de uma única perspectiva.

Definir tão estritamente um suposto gênero entra em consonância com a sequência de proposições logocêntricas que se estabelecem hoje na concepção de “ciência” tida como verdade definidora de todas as coisas nos agenciamentos de poder. Esta questão promove o apagamento de outras possibilidades, aquelas que se formam por meio de outras epistemologias. Estas, por sua vez, acabam não sendo consideradas “científicas”, não por não terem suficiente embasamento para tal, mas por não utilizarem os mesmos sistemas de pensamento.

Ademais, mesmo se o foco da narrativa recair em uma teoria específica, vigente como enunciação gregária no tempo-espço de produção da obra, então essa obra seria quicá ciência-ficcional apenas na época do autor, pois um “fato” pode ser questionado, trazendo à luz novas teorias que por vezes desconstroem o que estava estabelecido como verdade. Ou seja, em outro momento, se a teoria utilizada por um autor hipotético (que escrevesse uma obra ciência ficcional nos termos de Heinlein) para embasar sua obra for refutada, a narrativa deixaria de ser ciência-ficcional. Ela seria ciência ficcional apenas aos leitores contemporâneos à obra ou aos que se debruçassem sobre o contexto de produção da obra, fazendo uma análise dos “fatos” contemporâneos ao autor e relacionando-os à narrativa.

Com relação especificamente ao foco desta pesquisa, se ciência ficção consistisse em uma série de regras fixas, como proposto por Heinlein, aquela pergunta que orienta a tese e que se relaciona com os perceptos desenvolvidos no *Prelúdi(c)o* se afastaria completamente do ciência ficcional. Isso porque um dos questionamentos centrais que surgiu no decorrer da leitura das narrativas em questão foi precisamente a crítica às perspectivas etnocêntricas e logocêntricas,

bem como aos espaços abissais que formam a noção de alteridade a partir dessas perspectivas criticadas.

Todavia, há outras definições de CF que poderiam contemplar um pouco mais proximamente a questões que guiaram esta tese.

No *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*, o verbete *science fiction* se caracteriza como

um gênero (de literatura, filme etc) no qual a configuração difere do nosso mundo (ex.: pelo invento de novas tecnologias, pelo contato com alienígenas, por ter uma História diferente etc), e no qual a diferença é baseada em extrapolações feitas por uma ou mais mudanças ou suposições; portanto, o gênero no qual a diferença é explicada (explícita ou implicitamente) em termos científicos ou racionais, em oposição ao sobrenatural (Prucher, 2007 p. 171).

A citação acima fornece uma definição um pouco mais abrangente que a de Heinlein, mas, da mesma forma que esta, estabelece a afirmação do logocentrismo a partir da narrativa, por se fixar na tradição racionalista cartesiana.

Há outra definição semelhante à de Heinlein no sentido de que se estabelece de maneira normativa: a ciência ficção corresponderia ao gênero narrativo que contivesse como aspecto essencial um desenvolvimento tecnocientífico explicável pela ciência existente no mundo tido como “real” (essa é uma definição recorrente em fóruns e clubes de leitura). O problema desta definição é que, além de limitar consideravelmente o escopo da ciência ficção, parte do pressuposto de que a ciência é uma só e consensual. Quando, na verdade, nossos sistemas “científicos” contemporâneos derivam da episteme clássica e de uma série de alterações significativas não só nos métodos, mas na própria maneira de se conceber o universo.

Para os gregos antigos, a episteme era definida como a espécie de conhecimento que se propunha, a partir de critérios rigorosos, a explicação verdadeira para o estado de coisas, em outras palavras, era o conhecimento em estado puro. A garantia de validade deste conhecimento deveria ser absoluta, e para tanto era necessário conhecer o fundamento primeiro, de forma a evitar a deriva e a relatividade do objeto. Desta forma, a episteme se estabelece

historicamente como um o ponto de partida para o conhecimento supostamente imparcial. A palavra latina correspondente era a palavra *scientia*, que originou o verbete ciência.

O saber da episteme deveria ser atemporal, ou seja, um conhecimento universal que não aceitaria pontos de vista, pois esses carregariam os enunciados para o campo da mera opinião. Desta forma, qualquer ser cognoscente em qualquer época não teria como questionar um saber epistêmico, dado que este deveria ser universal e imutável, nunca circunstancial.

A forma de se estabelecer um conhecimento científico que fizesse parte da episteme era através da demonstração, ou seja, da prova real por meio de procedimentos racionais que demonstrassem de maneira inequívoca a verdade daquele saber. Para ser considerado epistêmico, um saber deveria ser necessário e demonstrável. A episteme se estabelece, assim, em oposição aos mitos, à doxa (mera opinião) e à poesia.

Para Platão (1965), a doxa correspondia ao juízo subjetivo das coisas, a uma noção parcial, com base nos dados presentes. Sendo parcial, não poderia servir de referência ética. A episteme na *República* é tratada como conhecimento da realidade das coisas no plano das Ideias (cada ideia é única e imutável no respectivo conceito). A episteme para Platão não poderia ser traçada a partir do mundo sensível, pois os sensíveis existem fora da realidade das Ideias, são denominados por elas, representando uma espécie de simulacro ou cópia imperfeita.

Aristóteles abrange esta perspectiva quando propõe que há diversos graus de conhecimento (ou “hábitos pelos quais se pode aprender a verdade”: sensação, memória, experiência, arte e ciência), mas que a verdadeira episteme é a “ciência das causas primeiras; teórica, por excelência; eminentemente livre; divina” (1984 p. 13). A verdadeira episteme, para Aristóteles, era a filosofia, considerada ainda como possuidora da ciência universal. Critica a posição de Platão, que na esteira de Sócrates havia proposto que o universal existia em outras realidades que não as sensíveis (Ideia).

Aristóteles, ao hierarquizar a episteme, lembra que:

a chamada filosofia é por todos concebida como tendo por objeto as causas primeiras e os princípios; de maneira que [...] o empírico parece mais sábio que o ente que unicamente possui uma sensação qualquer, o perito mais do que os empíricos, o mestre de obras mais do que o operário, e as ciências teóricas mais que as práticas (1984 p. 13).

O filósofo traça uma linha potente entre a episteme e a poética, passando pelas construções míticas, quando alega que “também quem ama os mitos é, de certa maneira, filósofo, porque o mito resulta do maravilhoso” (p. 14). Propõe também que o que impulsiona os homens a filosofar é a admiração. A metafísica aristotélica parte daí para a exposição da Teoria das Causas dos filósofos pré-socráticos, aludindo a Hesíodo e ao mito do Caos: “antes de tudo foi o Caos, depois a terra dos grandes seios, e o amor que a todos os imortais supera” (p. 19).

A episteme pré-socrática é também problematizada na metafísica aristotélica, pois desconsiderava o princípio do movimento e estabelecia elementos como primordiais arbitrariamente (p. 27); e a platônica é também questionada por propor que os sensíveis eram apenas um reflexo ruim do mundo das Ideias. O argumento utilizado na crítica é que não é possível conhecer os sensíveis apenas pela intelecção, como seria o caso de uma Ideia de sensível, mas pela sensação (p. 35). A noção aristotélica de episteme, no entanto, permanece relacionada às causas e marcadamente separada da prática:

É pois com direito que a filosofia é também chamada a ciência da verdade: o fim da [ciência] especulativa é, com efeito, a verdade, e o da [ciência] prática, a ação; porque, se os práticos consideram o como, não consideram o eterno, mas o relativo e o presente. E nós não conhecemos o verdadeiro sem [conhecer] a causa (Aristóteles, 1984 pp. 39-40).

Além dessas considerações feitas na obra metafísica, Aristóteles (1984b) também elabora uma teoria da poética, cujas bases, que entravam em consonância com as elaborações da metafísica, são utilizadas por críticos literários até a contemporaneidade. No entanto, mais de trezentos anos depois das considerações de Aristóteles na *Poética*, Ovídio (2003) escreve as *Metamorfoses*, obra que recupera

a tradição épica, ao mesmo tempo em que inova no gênero tanto em termos de conteúdo quanto de forma. Em conteúdo, diferencia-se do ditado por Aristóteles por narrar ações múltiplas (o gênero épico se caracterizava pela narração de uma ação única e grandiosa). Ovídio narra a “história do mundo”, por meio da recuperação de inúmeros mitos de transformação, normalmente guiados pelos afetos e pelo desejo. O que está em jogo não são mais as origens e os fins, mas os processos. Com relação à forma, o poeta lança mão de recursos metalinguísticos, na medida em que seu poema se transforma no decorrer da narrativa, aludindo a modelos trágicos, cômicos e elegíacos, transformando a própria noção de gênero fixo. É um questionamento daquelas hierarquias de gênero da poética e dos próprios mitos de origem que estavam em consonância com a noção de episteme como ciência das causas primeiras. Poderíamos supor, em um primeiro momento, que a partir das *Metamorfoses* de Ovídio as noções de gênero fixo, de *mimesis* como representação e de episteme como ciência das causas primeiras poderiam ser desmanteladas, sendo hoje concebível apenas se relacionadas ao contexto histórico clássico. Mas o que acontece é que não se absorve a noção de processo, e a ciência (canônica) permanece com foco nos princípios e fins.

Parece que até hoje, mesmo que se observe as mudanças nos saberes e na maneira de se conceber as coisas ainda mantêm-se aqueles pilares clássicos como verdade, até para defender argumentos que mesmo os clássicos chamariam de falaciosos.

Apenas a título de ilustração, levanto uma situação hipotética, porém corriqueira. Atribui-se em determinado momento a um alimento qualquer, por exemplo, o ovo, a adjetivação de “saudável” (parece ser esse adjetivo um grande definidor moral de coisas boas ou ruins). Um grupo de pesquisa de uma universidade conceituada qualquer realiza pesquisas com relação a um dos componentes do ovo (componentes esses que fazem parte apenas de uma maneira de se conceber esse ovo de forma parcelar). Descubrem que esse tal componente prejudica o organismo humano de determinada forma, em casos particulares, sem considerar os demais aspectos ou “ações” do ovo sobre o organismo. Publicam

então esta pesquisa. A publicidade sobre a referida pesquisa reverberaria de forma totalizadora alegando que ovo faz mal à saúde. Outro grupo de pesquisa, “a pedido” da indústria produtora de ovos, realiza novos testes com relação à ação de outro componente do ovo e os resultados da pesquisa apontam para uma ação positiva deste outro componente no organismo humano. O que chegará ao público, então, é que o ovo é saudável, devemos comer ovos porque ovos fazem bem à saúde. Isso até outro estudo apontar o contrário. A aceitação do alimento como bom ou como ruim se efetiva de tal forma que naquele momento é como se aquela fosse a verdade com “Vê maiúsculo” que define aquele assunto (e o mesmo ocorre com café, chocolate, cerveja, glúten, chá e até brócolis, isso porque só falamos de pesquisas relacionadas a alimentos). O que quer dizer isso? Que, mesmo a ciência sendo outra, ainda concebemos aquelas linhas definidoras da episteme como conhecimento universal e inquestionável (talvez Aristóteles gargalhasse das ciências parcelares contemporâneas como definidoras da verdade universal).

A crítica aqui não recai sobre o método científico propriamente dito, mas sobre o fato de ter seu funcionamento agindo em prol da indústria e do capital. Além da publicidade, da acriticidade com que se recebem as ‘notícias’ e da crença de que a ciência é impreterivelmente imparcial e exata e, portanto, dita a verdade do mundo. Para compreender um suposto estado de coisas acaba-se por parcelá-lo, de maneira a ignorar suas conexões e o questionamento acerca de suas repercussões em outros espaços. Por vezes, o colonialismo epistemológico das ciências parcelares contemporâneas age sub-repticiamente e saqueia o conhecimento produzido por epistemologias não-hegemônicas ao mesmo tempo em que constrói um discurso despotencializante que propaga a ideia de que a epistemologia saqueada não tem *valor científico*. Desta forma, o que se divulga para o público leigo é o conhecimento desenvolvido a partir do método científico, mas não se divulga que aquele conhecimento já era desenvolvido por um grupo à margem da tradição epistemológica etnocêntrica.

O exemplo acima foi trazido para ilustrar como essas linhas atravessam séculos e definem a forma como construímos e concebemos nossa maneira de existir e nossa concepção de verdade e de ciência, mesmo que sejam incompatíveis com essas construções contemporâneas. E por que essas, e não outras linhas foram as que atravessaram milênios? Os filósofos, cientistas e até poetas ou artistas que conhecemos, estudamos e discutimos eram (ou são) os únicos produzindo conhecimento e arte? Por que as concepções cartesianas são tão propagadas no senso comum – e mesmo nos currículos escolares e nas pesquisas científicas – em detrimento, por exemplo, das concepções de Spinoza ou ainda de outras tradições epistemológicas? O que será que define esse cânone de verdades, se já compreendemos que a episteme e a arte são metamórficas? Não pretendo, aqui, responder a essas perguntas de maneira definitiva, mas propor algumas saídas, de maneira a levantar questionamentos sobre o que temos concebido como verdade e quiçá escapar dessas concepções.

Gilles Deleuze propôs que há dois tipos de noções científicas, as primeiras são as “exatas por natureza, quantitativas, equacionais, e que não têm sentido senão por sua exatidão: estas, um filósofo ou um escritor só podem utilizá-las por metáfora, o que é muito ruim, porque elas pertencem à ciência exata” (1992 p. 42). O outro tipo corresponde àquelas “fundamentalmente inexatas e, no entanto, absolutamente rigorosas, das quais os cientistas não podem prescindir, e que pertencem ao mesmo tempo aos cientistas, aos filósofos e aos artistas” (p. 42).

Mantivemos diacronicamente, como linha definidora da verdade em algumas culturas, o mito da origem (a ciência das coisas primeiras), mas, de maneira geral, não acreditamos mais nos mitos. A quem interessa manter essa linha definidora que se estende por campos diferentes (incluindo os estudos literários) e que hierarquiza a partir de noções binárias? Qual a função dessa hierarquia? Astrid Sayegh, a partir do método intuitivo bergsoniano, discorre que, na contemporaneidade,

[o] progresso rápido e decisivo da ciência fez do mundo um colossal mecanismo onde causas e efeitos encadeiam-se de forma fatal. A liberdade nada mais é que uma ilusão subjetiva, e o

pensamento é apenas um lampejo que ilumina este implacável saber universal (Sayegh, 1998 p. 16).

A quem interessa propor que os saberes são universais? Veyne (1984) dialoga com as ideias de Michel Foucault ao propor que a literatura (no caso a clássica, ainda que não recebesse o título “literatura” na época) não reside inteiramente em seu conteúdo, mas que o autor “estabelece com eles [interlocutores] uma certa relação onde ele próprio, poeta, a quem os mitos se revelam, ocupa uma posição dominante” (p. 30). As verdades se estabelecem, então, a partir de relações de poder (na ciência, na filosofia, na arte) e isso tem relação direta com aquela linha que determina socialmente o que é verdade hoje e com a cisão tão intensa entre a filosofia, a ciência e a arte que se concebe na contemporaneidade. Isso porque a linha da verdade hierarquiza também esses três campos, de forma a instituir posições absolutamente separadas e distintas a cada um deles nas sociedades (em especial à arte):

O que está em questão é o que rege os enunciados e a forma como estes se regem entre si para constituir um conjunto de proposições aceitáveis cientificamente e, conseqüentemente, susceptíveis de serem verificadas ou infirmadas por procedimentos científicos. Em suma, problema de regime, de política do enunciado científico. Neste nível não se trata de saber qual é o poder que age do exterior sobre a ciência, mas que efeitos de poder circulam entre os enunciados científicos; qual é seu regime interior de poder; como e por que em certos momentos ele se modifica de forma global (Foucault, 1979 p. 4).

As relações de poder no interior da ciência, no entanto, não definem se um enunciado é ou não verdadeiro. Contudo, é necessário que façamos um deslocamento na maneira de pensar para compreender por que é importante pensar sobre essas relações. Nas palavras de Foucault,

o problema não é de se fazer a partilha entre o que num discurso releva da cientificidade e da verdade e o que relevaria de outra coisa; mas de ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos (1979 p. 7).

Com relação à ficção, Veyne elabora que

[u]m mundo não poderia ser fictício por si mesmo, mas somente conforme se acredite nele ou não; entre uma realidade e uma ficção a diferença não é objetiva, não está na coisa mesma, mas em nós, conforme subjetivamente nela, vejamos ou não, uma ficção: o objeto não é jamais inacreditável em si mesmo e seu distanciamento em relação “à” realidade não poderia chocar-nos pois nem mesmo o percebemos, uma vez que todas as verdades são analógicas (Veyne, 1984 pp. 31-32).

Os programas de verdade se fixam a partir de estruturas que estabelecem relações de poder, relacionando-se aí com a noção foucaultiana (1979) de dispositivo.

Desta forma, assumir a ciência ficção como um gênero narrativo que tem uma explicação passível dentro do desenvolvimento científico presente é uma forma de propor que há apenas uma maneira de se conceber o universo, apenas uma epistemologia e é ela que definiria a ciência ficção. Além do etnocentrismo e logocentrismo de tal definição, se considerarmos que mesmo essa epistemologia da tradição “ocidental” se metamorfoseou diacronicamente, uma obra classificada como ciência ficção em determinado contexto de leitura não poderia ser classificada como ciência ficção em outro.

É comum ler comentários em clubes de leitura e blogs de leitores relacionando a ideia de que o assunto da CF não existe de forma direta na perspectiva mundana porque diz respeito a uma especulação relacionada ao futuro, como se as narrativas classificadas como CF tivessem o papel de prever avanços tecnológicos, guerras e novas condições de vida, bem como deveriam ter como configuração uma sociedade no futuro. Talvez esses leitores tenham sido influenciados por uma das afirmações de Campbell (Carotti, 2011 p. 87), da segunda geração de magazines, quando foi editor da *Astounding Magazine*: “o objetivo da ciência ficção é prever as possíveis tendências do futuro”. Simone Carotti ainda aponta para a visão bastante limitada sugerida por Campbell, que indica um conjunto de “possíveis tendências” que ele defendia como ideais de mundo, mas que tinham cunho ideológico forte (em prol do capitalismo, de maneira acrítica, sem questionar as consequências desta postura).

No entanto, Phillip K. Dick, autor de *Do androids dream of electric sheep?*, livro que inspirou o filme *Blade Runner*, propõe em *My definition of Science Fiction*¹¹ (1981, 1995) que a CF não pode ser definida como uma história ambientada no futuro, pois essa definição desconsideraria grande parte das narrativas. Ao propor que a CF não é sobre um futuro proposto nem sobre uma tecnologia avançada, K. Dick define então o que é necessário para que uma narrativa possa ser chamada de CF:

Temos um mundo ficcional; este é o primeiro passo: uma sociedade que não existe de fato, mas que é baseada na nossa sociedade conhecida – isto é, nossa sociedade conhecida serve como um ponto de partida para isso, a sociedade avança para fora da nossa de alguma forma, talvez ortogonalmente, como ocorre com contos ou romances de mundos alternativos. [...] [o deslocamento] deve ser suficiente para trazer à tona eventos que não poderiam ocorrer na nossa sociedade – nem em nenhuma outra sociedade, do presente ou do passado. Deve haver uma ideia coerente envolvida nesse deslocamento, isto é, o deslocamento deve ser conceitual, não simplesmente trivial ou bizarro – esta é a essência da ciência ficção, o deslocamento conceitual (Dick, 1995 p. 99).

O deslocamento conceitual proposto por K. Dick aproxima a CF da filosofia, cujo principal foco, de acordo com Deleuze e Guattari (2001), é a criação de conceitos. A CF seria, desta forma, um ponto de conexão entre a filosofia, a ciência e a arte, como um bulbo em um rizoma, o qual não se consegue definir de que planta faz parte, pois conecta as raízes que crescem horizontalmente.

Da mesma forma que K. Dick, diversos autores consagrados que fazem parte de uma espécie de cânone interno da CF, a maioria de Língua Inglesa, fornecem suas próprias definições para o conceito. O título de um artigo de Joanna Russ faz emergir um conceito bastante potente: *Speculations: The Subjunctivity of Science Fiction* (1995). Na primeira leitura do título, o leitor pode se indagar se não há um erro de digitação, imaginando que a palavra deveria ser “subjatividade” ao invés de “subjuntividade”. Ao relacionar o título com o artigo e fazer uma leitura

¹¹ "My Definition of Science Fiction" foi publicado pela primeira vez em *Just: SF*, Vol. 1, No. 1 (1981), editado por John Betancourt.

mais detida, torna-se claro que “subjuntividade” não está impresso no título à toa. O subjuntivo é o modo verbal que na maioria das línguas que o comportam diz respeito a possibilidades, desejos, algo que não é direto, indicado, indicativo. Quando nos perguntamos “e se...?” normalmente usamos o verbo conjugado no modo subjuntivo. No decorrer do artigo, Russ propõe que a CF é um *discurso* cujo assunto não existe de forma direta na perspectiva mundana.

A autora ainda alega que, na CF, um protagonista “deslocado” é um padrão comum, ou seja, ele se encontra em um lugar estranho ou em um mundo alheio. De forma que somos (leitores) levados a um mundo estranho e nunca retornamos dele. Em outras palavras, é comum também a presença de um leitor deslocado.

Outros autores que elaboraram definições interessantes e bastante difundidas foram Darko Suvin (1979), Carl Freedman (2000), Seo-young Chu (2010).

Chu parte da redução do conceito de *mimesis*, propondo algo próximo da ideia aristotélica de que “poesia é imitação”: para a autora, a *mimesis* é a transposição de uma suposta realidade para o plano narrativo, o que ela também chama de representação.

Para definir a CF, Chu primeiramente se pergunta sobre o que significa algo se esquivar da representação; o que faz com que alguns referentes sejam menos suscetíveis do que outros à representação; e, finalmente, o que é preciso para um referente *esquivo* tornar-se disponível à representação. Na busca por esses referentes no mundo tido como *conhecido*, a autora estabelece sua ideia de ciência ficção como a possibilidade de representação dos referentes que não são passíveis de serem ficcionalizados por meio da representação mundana ou realista.

O que torna uma narrativa ciência ficcional não corresponde, de acordo com Chu, aos estereótipos que para uma parcela significativa de pesquisadores e leitores definem o que torna uma narrativa ciência ficcional ou não, a saber: robôs, andróides, distopias, viagens no tempo etc. Apesar de esses motivos serem recorrentes em narrativas ciência-ficcionais, para a autora eles não são condição

necessária nem suficiente para que uma obra seja assim classificada, pois são motivos presentes na narrativa e não no referente.

Outro grande salto que a autora propõe na definição do que torna uma obra ciência ficcional é uma ideia pouco intuitiva e, talvez por este motivo, também mais interessante. O que pode ser, em um primeiro momento, um paradigma, acaba por ser esmiuçado: a autora propõe que a ciência ficção é atributo indispensável para a *mimesis* (cuja definição é a citada acima, próxima da *mimesis* aristotélica). Os objetos que a ciência ficção procura representar, para Chu, são absolutamente reais, apesar de por vezes não serem palpáveis.

Um dos principais autores que dedica sua pesquisa aos *Science Fiction Studies*, Darko Suvin, desenvolveu quicá um dos mais completos estudos sobre o tema, o livro *Metamorphoses of Science Fiction* (1979). Suvin classifica a CF como um “gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença de estranhamento e cognição e cujo principal recurso formal é um quadro imaginativo alternativo à ambientação empírica do autor” (Suvin, 1979 p. 8). Ora, se a CF é um gênero literário, como pode ter suas características definidas pelo processo de estranhamento e cognição, acontecimentos mais relacionados à apreciação da obra por serem diferentes de acordo com o contexto de leitura e não do que é inerente a ela? A pergunta advém do fato de que as leituras de determinada obra são sempre múltiplas, dependendo dos programas de verdade, das narrativas prévias e das culturas que o leitor ou apreciador tiver contato. O que é reconhecível como verdade para alguém pode não ser para outrem, provocando, no segundo caso, estranhamento. E o que é estranho para determinado leitor pode não ser, necessariamente, para outro. Desta forma, a ideia de gênero com essa definição parece se dismantelar. O autor elabora:

[A Ciência Ficção] deve ser definida como uma narrativa determinada pelo dispositivo literário hegemônico e/ou *dramatis personae* que (1) são radicalmente ou, pelo menos, significativamente diferentes de tempos, espaços e personagens da ficção “mimética” ou “naturalista”, mas (2) são, todavia,– na medida em que a CF se diferencia de outros gêneros “fantásticos”, isto é, conjuntos de narrativas ficcionais sem validação empírica,– simultaneamente percebidos como não impossíveis dentro das

normas cognitivas (cosmológicas e antropológicas) da época do autor. [...] CF é, então, um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e interação de estranhamento e cognição, e cujo principal dispositivo formal é uma configuração alternativa à ambientação empírica do autor. (Suvín, 1979 pp. 4, 7-8).

Suvín também revigora o conceito de *novum* criado por Ernst Bloch (2005) em sua obra *O princípio esperança*, para determinar o tipo de novidade necessária ao sonho diurno ou utopia concreta, o que, de acordo com Suvín, estaria presente na CF.

Chu, ao invés de propor, como Suvín, que a CF corresponderia a um discurso não-mimético que alcança o efeito de estranhamento cognitivo através de uma configuração imaginativa, propõe que a ciência ficção é um discurso mimético cujos objetos de representação são não-imaginários¹² e, ainda assim, cognitivamente estranhos. O conceito-chave para a autora é, desta forma, *referentes cognitivamente estranhos*. No que, então, os referentes cognitivamente estranhos se diferenciam da ideia de estranhamento cognitivo de Suvín?

Para Suvín, o estranhamento, que diferencia a CF da ficção realista, é determinado por uma ambientação ou por personagens que se afastam radicalmente ou parcialmente de espaços e personagens da ficção “naturalista” ou “realista”; e o que diferencia a CF da fantasia ou dos contos de fadas é uma ambientação empírica não impossível se comparada à ambientação empírica do contexto de produção. Para Chu, o estranhamento está precisamente nos objetos representados e não no texto propriamente dito. O texto potencializaria o referente estranhamente cognitivo através de recursos estéticos, o que a autora chama de “poética da ciência ficção”.

Carl Freedman também propõe alguns deslocamentos na teoria de Suvín. Para o autor, a ciência ficção é determinada pela *dialética* entre estranhamento e cognição. Estranhamento, neste caso, refere-se à criação de um mundo ficcional que não toma como certas as ideias que definem nosso mundo tido como “real”,

¹² A autora especifica que não-imaginários são os aspectos que se diferenciam da fantasia, que por sua vez se estabelece como representação estética de objetos imaginários.

propondo, desta forma, uma interrogação acerca destas certezas. Mas Freedman relaciona essa interrogação com a teoria crítica, de modo a dar materialidade à definição. A “porção crítica”, de acordo com o autor, diz respeito ao que ele chama de operação cognitiva, que permite que o texto ciência-ficcional se relacione de forma racional com seu mundo imaginário, bem como este mundo imaginário realize conexões e desconexões com nosso mundo “empírico”. Freedman ainda propõe uma linha gradual nessa dialética entre cognição e estranhamento: se a dialética estiver achatada na “ponta” da mera cognição, o resultado é a ficção realista ou mundana; e se a dialética estiver achatada no estranhamento, o resultado é a fantasia, que aparenta “estranhar”, mas de forma teoricamente ilegítima.

O interessante na teoria de Freedman é que ela desconstrói a ideia de CF como um gênero conciso ao estabelecer uma gradação acerca do que torna uma obra mais ou menos ciência ficcional: é o que ele chama de *tendência ciência ficção*.

Assim como Chu, Freedman acredita que a ciência ficção é uma condição para a representação, e que

provavelmente não haja nenhum texto que corresponda a uma incorporação perfeita e pura de ciência ficção (quer dizer, nenhum texto no qual ciência ficção seja a única tendência genérica operativa), mas não há também texto algum no qual a tendência ciência-ficção seja inteiramente ausente. De fato, pode-se argumentar que esta tendência é a condição prévia para a constituição da ficcionalidade – e mesmo da representação – em si. Pois a construção de um mundo alternativo é a própria definição de ficção: devido ao caráter de representação como um processo não-transparente que envolve necessariamente não somente semelhança mas *diferença* entre a representação e o “referente” dela, um grau irreduzível de alteridade e estranhamento certamente ocorre mesmo no caso da ficção mais “realista” que se possa imaginar (Freedman, 2000 pp. 20-21).

A convergência entre as propostas de Suvin, Freedman e Chu está na dialética entre estranhamento e cognição. No entanto, enquanto Suvin propõe que essa dialética é o que constitui o gênero, Freedman propõe que não é um gênero, mas uma tendência genérica que está presente, em menor ou maior magnitude, em qualquer obra. Chu propõe ainda um degrau na proposta de Freedman:

Eu localizo esta dialética [entre estranhamento e cognição] não no aparato formal de um dado texto de CF, mas no objeto que este texto procura representar com precisão. Enquanto Freedman caracteriza a representação como um processo *não-transparente* que necessariamente envolve dessemelhança entre o referente e o texto representacional, eu caracterizo representação como um processo *transparente* que envolve necessariamente mais semelhança do que dessemelhança entre o referente e o texto representacional (Chu, 2010 p. 5).

Os “objetos que o texto procura representar com precisão” correspondem ao que traz ao texto a tendência ciência ficção no ponto de vista de Chu, e são o que a autora cunha como *referentes estranhamente cognitivos*, que, assim como propõe Freedman com relação ao estranhamento, sofrem uma gradação se imaginarmos extremos hipotéticos: objetos totalmente cognoscíveis e objetos completamente incognoscíveis. A diferença na tentativa de representação desses objetos é uma diferença hipotética em grau: de um lado, referentes completamente acessíveis à cognição; e do outro, referentes completamente estranhos. A autora explica:

Uma extremidade do espectro é povoada por objetos concretos altamente suscetíveis à compreensão e passíveis de representação. Estes incluem pincéis, folhas de carvalho, moedas, flores de maçã, amêndoas e lápis. [...] Realismo e naturalismo são extremamente capazes de representar esses objetos. A outra extremidade do espectro é ocupada por referentes quase desconhecidos, referentes que quase desafiam a linguagem e compreensão humana. Estes incluem o futuro infinitamente remoto, o passado infinitamente remoto, e o que quer que exista do outro lado da morte. Relatos miméticos destes referentes não existem em lugar nenhum – nem mesmo na ciência ficção (Chu, 2010 p. 6).

Ao desenvolver sua conceituação espectral do estranhamento, a autora alega que a CF não corresponde a nenhuma das duas extremidades do espectro (elementos cognoscíveis de um lado, e incognoscíveis do outro), mas a rica e complexa zona central:

Nem totalmente cognoscíveis nem totalmente desconhecidos, tais referentes estranhamente cognitivos abrangem o sublime (p.ex. espaço sideral), entidades virtuais (ciberespaço), realidades imperceptíveis ao cérebro humano (a quarta dimensão), questões cujos contextos históricos ainda não foram plenamente realizados

(direitos dos robôs), e eventos tão avassaladores que escapam da experiência imediata (trauma de guerra). [...] a CF se distingue por sua capacidade de realizar o trabalho imensamente complexo necessário para tornar os referentes estranhamente cognitivos disponíveis tanto para representação quanto para compreensão (Chu, 2010 p. 10).

Ao contrário do que poderia ser sugerido em um primeiro momento, a CF não corresponderia, então, ao oposto de realismo ou ainda a um “subgênero” da literatura fantástica, porque ela seria, como sugerem Chu e Freedman, uma condição para a representação: toda narrativa é ciência ficcional em algum grau. Isto ocorre porque toda “realidade” é também estranhamente cognitiva em algum grau. Portanto, para Chu,

o que a maioria das pessoas chama de “realismo” – o que alguns críticos chamam de “ficção mundana” – é, na verdade, uma variedade de ciência ficção “fraca” ou de baixa intensidade, aquela que exige relativamente pouca energia para realizar sua tarefa representacional, na medida em que seus referentes (por exemplo, bolas de softbol) são facilmente suscetíveis à representação. Por outro lado, o que a maioria das pessoas chama de *science fiction*¹³ é na verdade uma variedade de alta intensidade de realismo, que requer níveis astronômicos de energia para realizar sua tarefa representacional, na medida em que seus referentes (por exemplo, ciberespaço) intrincadamente desafiam a representação direta (Chu, 2010 p. 7).

A especificação espectral de Chu, no entanto, não leva em consideração que um deslocamento espacial ou diacrônico explicita diferenças culturais. Diferentes culturas têm perspectivas distintas sobre o que são objetos concretos e o que são objetos desconhecidos. Assim, Chu considera apenas um ponto de vista, a perspectiva do seu locus de enunciação. Ao propor que este é o ponto de vista central, todas as outras perspectivas de compreensão do mundo são marginalizadas e descartadas como possibilidades, o que corresponde ao pensamento abissal, conceito de Boaventura de Sousa Santos:

¹³ Optei por deixar o termo sem tradução aqui porque a tradução que optei por usar (ciência ficção) não corresponde com a forma popularizada em Português, logo, não teria sentido dizer “o que a maioria das pessoas chama de ciência ficção”.

[O pensamento abissal] consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo “deste lado da linha” e o universo “do outro lado da linha”. A divisão é tal que “o outro lado da linha” desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. [...] A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. [...] o pensamento pós-abissal tem como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento (Santos, 2007 pp. 3-25).

Para sair da perspectiva abissal, proponho uma breve alteração na especificação das extremidades do espectro proposta por Chu: uma das extremidades diz respeito majoritariamente aos objetos concretos ou que fazem parte de um programa de verdade ou dispositivo de saber estabelecido em dada cultura como real. Na outra extremidade do espectro, qualquer referente que escape à perspectiva dos programas de verdade de determinada cultura, ou melhor, que não faça parte dos seus agenciamentos de poder.

Agenciamentos de poder correspondem ao segmento de expressão de um dispositivo; são os conjuntos de transformações incorporais atribuídas aos corpos em dada sociedade. Um agenciamento de poder diz respeito, de certa forma, a territorializações dos programas de verdade através de instituições, por exemplo: agenciamento judiciário, agenciamento familiar, agenciamento médico etc. É um conceito tangencial ao de dispositivo para Foucault. Por outro lado, os agenciamentos podem corresponder a desterritorializações ou formações desterritorializantes a partir de afetos, como, por exemplo, devires-minoritários. Já o agenciamento coletivo de enunciação diz respeito às expressões correspondentes dos agenciamentos maquínicos e a forma com que elas afetam os corpos. Não se trata portanto de uma relação significado-significante ou de um conjunto de relações materiais e seus signos correspondentes.

O que importa no momento é a relação desses conceitos elencados nos parágrafos anteriores com a variação entre o que é e o que não é considerado cognoscível, a partir de diferentes programas de verdade e diferentes

agenciamentos coletivos de enunciação. Essa variação corresponde ao que chamo de “paralaxe do estranhamento”. Saímos aqui de uma perspectiva que propõe classificar dado texto ou referente em um ponto do espectro (o que seria propor a literatura como *potestas* ou poder institucional, pois estabelece *a priori* que o mundo “cognoscível” é consensual) para uma perspectiva da literatura como *potentia*, ou seja, como potencial ativo no mundo do leitor, como produção de realidade. O processo de leitura ou apreciação tem o potencial de construir novos agenciamentos que se diferenciam daqueles estabelecidos como verdade no próprio mundo tido como “real”. Esses agenciamentos poderiam ser chamados, em um primeiro momento, de “estranhamentos”, pela diferença de potencial que produzem, no encontro com a obra, entre o mundo conhecido pelo leitor imanente [e não leitor implícito (transcendental e ideal), como propõe Suvin] e o novo programa de verdade produzido no processo de leitura.

1.1. Breve cartografia da paralaxe do estranhamento

[Ária]

Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas é sem um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro. Tal como a criação poética, a experiência do poema se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história.

(Octavio Paz)

Apesar da epígrafe acima falar da experiência poética, Octavio Paz (2014) esclarece que “um quadro, uma escultura, uma dança são, a sua maneira, poemas” (p. 26). Isso porque o poema não se reduz à forma nem deve ser classificado por ela. Um soneto, diz Paz, “não é um poema, e sim uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia” (p. 22). Mesmo a prosa pode ser tocada pela poesia, e, neste contexto, “sua experiência se dá na história, é história e, ao mesmo tempo, nega a história” (p. 33), não obstante tal momento (da experiência) ser ignorado pelos críticos que se preocupam apenas com o contexto de produção da obra.

No princípio do ponto “Da ciência ficção além do gênero”, foram colocadas em evidência algumas definições de CF que se diferenciam das definições tradicionais, pois não tratam necessariamente de aspectos formais presentes no texto (e aqui se conectam com a descrição de Paz), mas dos afetos produzidos pelo encontro com a obra, ou seja, o que se produz como efeito no encontro com a obra (mesmo que um aspecto formal seja parte do agenciamento). Isso quer dizer que, ao falar de estranhamento e cognição, os autores referem-se a acontecimentos no processo de criação ou de apreciação, pois a obra, por si só, como um objeto, não produz estranhamento ou cognição, ela precisa de um plano de imanência. Quem estabelece essa relação é, em um primeiro momento, o autor, e, em um segundo momento, um leitor ou apreciador (que não é implícito ou ideal, mas ele mesmo imanente).

Se falarmos especificamente sobre as propostas de definição da CF de acordo com o efeito de estranhamento cognitivo e *sense of wonder*¹⁴, devemos situá-la no processo de apreciação da obra, ou seja, no processo de encontro entre dois ou mais corpos (corpo que lê e corpo narrativo ou artístico e o percepto envolvido), e não no processo de composição ou contexto de produção. Ora, se o “estranhamento cognitivo” e o *sense of wonder* são efeitos que ocorrem no encontro do corpo de um leitor ou apreciador com o corpo da obra, eles não estão presentes na narrativa “fixa”, aquela que está no papel. Isso significa que podem se manifestar em uma leitura e não se manifestar em outra, dependendo do que é familiar ao leitor ou não.

Chu propõe que o aparato formal e os referentes da arte podem mudar de contexto para contexto. A autora sugere também que esse aparato pode mudar de época para época: “da mesma forma que o grau no qual um referente desafia a representação pode estar sujeito a flutuações, o continuum de referentes e o continuum de modos de representação podem mudar ao longo do tempo” (2010 p. 8). Este desafio à representação corresponderia à porção estranha do referente. Desta forma, um “objeto” que provoca estranhamento em determinada época pode não causar em outra. No entanto, Chu parte do pressuposto de que o afeto (estranhamento) está presente em uma imagem que se tem da ideia do referente, o que restringe sua conceituação ao que Spinoza (2009) chama de ideia inadequada, pertencente ao conhecimento do primeiro gênero (ou conhecimento imaginário), que toma como base noções universais.

Considero, ao contrário do que propõe Chu, que estranhamento é, como qualquer outro afeto, resultado de um agenciamento, de um encontro entre corpos em determinado percepto (ambientação). Assim, proponho a **paralaxe diacrônica do estranhamento** como a variação de composição de um corpo “leitor” com o

¹⁴ *SENSE OF WONDER* é um estado emocional e cognitivo correspondente ao momento em que o leitor se confronta com um novo contexto ou informações desconhecidas. Segue a definição de acordo com o *Brave new words: The oxford Dictionary of Science Fiction* (Prucher, 2007): “*sn.* a feeling of awakening or awe triggered by an expansion of one’s awareness of what is possible or by confrontation with the vastness of space and time, as brought on by reading science fiction”.

O termo não será traduzido ao português aqui pois considero que as traduções possíveis trazem sentidos diferentes do que o termo sugere em inglês. Normalmente encontramos-lo traduzido como “maravilhamento”.

corpo narrativo em determinado contexto e a composição do corpo do leitor com o corpo narrativo em outro contexto, de maneira que em um contexto o estranhamento pode ocorrer em um grau e, em outro, pode ocorrer em um grau maior ou menor (ou não ocorrer).

Além da paralaxe diacrônica, o estranhamento pode flutuar relativamente às culturas em que o agenciamento ocorrer, mesmo que as culturas sejam sincrônicas. Ademais, o que pode ser estranho com relação a determinado programa de verdade (quando não faz parte dos seus agenciamentos coletivos de enunciação), não será necessariamente para outro, mesmo que esses programas de verdade coexistam em um mesmo tempo e um mesmo espaço: esta é a **paralaxe sincrônica do estranhamento**.

Um exemplo da paralaxe diacrônica é a leitura que um leitor hipotético faria hoje do ciberespaço em relação à leitura que outro leitor faria na década de 1980. O livro *Neuromancer*, de William Gibson (2008) foi inclusive a obra responsável pela propagação do termo ciberespaço, que no final da década de 1990 acabou se tornando quase sinônimo de Internet. Ou seja, apesar de a Internet ter surgido na época da guerra fria (ARPANet¹⁵), foi apenas a partir de 1993 que ela abrangeu um público civil, graças à criação da World Wide Web (WWW), por Tim Berners-Lee (CERN, 2013). O ciberespaço proposto por Gibson em sua obra publicada em 1984 poderia ser considerado, então, a representação de um referente absolutamente estranho para uma parcela significativa de leitores da época: uma realidade virtual.

Após a popularização da Internet, contudo, a realidade virtual¹⁶ tornou-se parte integrante da vida de grande parte das pessoas, passando ser relacionada ao ciberespaço gibsoniano no momento de leitura, de maneira que o encontro com a obra passou a produzir mais cognição do que estranhamento, diminuindo, desta forma, o caráter estranhamente cognitivo do processo de leitura desta obra. Ou seja, uma parcela significativa de indivíduos que tenha conhecimento da

¹⁵ Advanced Research Projects Agency Network.

¹⁶ Virtual aqui tem o sentido popularizado, não a conceituação bergsoniana da qual faço uso em outros momentos da tese.

existência da Internet, ao ler *Neuromancer*, provavelmente relacionará o ciberespaço presente na obra à Internet (mesmo que a partir de um procedimento alegórico), que é atualmente um referente de baixo estranhamento cognitivo, dada a naturalidade que assumiu no cotidiano da maioria das pessoas; enquanto um indivíduo que tenha lido *Neuromancer* na década de 1980 provavelmente relacionaria o ciberespaço a uma ideia de realidade virtual com alto grau de estranhamento, por não ter um “objeto” popular como referente para relacionar à representação (representação, aqui, nos termos de Chu). Assim, a realidade virtual já foi um referente capaz de produzir alto grau de estranhamento cognitivo que perdeu, diacronicamente, parte de sua intensidade.

A paralaxe sincrônica do estranhamento diz respeito aos diferentes graus de estranhamento produzidos pelos encontros de leitores diferentes com uma narrativa, quando esta for lida pela perspectiva de programas de verdade de culturas distintas ou até mesmo programas de verdade concomitantes em uma mesma cultura. Tomemos como exemplo a personagem Estraven da obra *A mão esquerda da escuridão*, de Ursula K. Le Guin (2008). Estraven é ume¹⁷ habitante do planeta Gethen que não tem sexo biológico nem gênero definidos. Há diversas possibilidades de leitura para Estraven, como para qualquer elemento da obra, mas suponhamos uma leitura dessa personagem relacionando-a a um referente do “mundo real”: um indivíduo intersexual. Agora suponhamos que duas pessoas diferentes leiam a obra de Le Guin ao mesmo tempo: a primeira nunca pensou na intersexualidade, nunca conviveu com um indivíduo intersexual e sua cultura é baseada na ideia binária de sexo e gênero. A segunda tem um programa de verdade mais maleável com relação a essas questões. Para o primeiro indivíduo, a intersexualidade é um referente estranhamente cognitivo em grau altíssimo.

Mesmo se Estraven não fizesse parte de uma cultura extraterrestre, mesmo se fosse humano, o leitor provavelmente ainda obteria esse efeito de estranhamento ao se compor com a obra, pois a intersexualidade não faz parte dos

¹⁷ Em decorrência da ausência de definição de sexo e gênero da personagem, o artigo indefinido não pode ser colocado no masculino ou no feminino. Utilizei aqui “ume” como uma forma de adequar a linguagem à indeterminação de gênero.

seus programas de verdade, ele ignora isso como possibilidade antes desta experiência de leitura. Isso se passa porque seus programas de verdade relacionados a sexo e gênero são fixados na ideia de homem/mulher; masculino/feminino.

Além do sexo como um “dato biológico”, como considerado “natural” pelos agenciamentos de poder de diversos espaços, se pensarmos em gênero como um processo de subjetivação, teríamos um grau ainda mais elevado de estranhamento por parte do primeiro leitor hipotético. Isso porque o binarismo de gênero é tão incrustado nos programas de verdade (corroborados inclusive por dispositivos de poder, como a medicina), que um indivíduo não-binário ou *genderqueer* é completamente incompreendido ou ainda territorializado pelos dispositivos psicanalíticos como “disfórico”. A classificação da transexualidade como um transtorno da identidade sexual (“transexualismo”, CID 10 F 64.0) é um fator de marginalização daqueles que não se identificam com o sexo que lhes foi designado ao nascer e com a estrutura social estabelecida como “normal”. É a própria ciência como agenciamento de poder para cortar as linhas de existência do singular, colocando-o sob as rédeas do controle institucional.

Esse processo de estranhamento no que concerne a gênero e a sexo (e também à sexualidade) tem uma genealogia bem definida por Michel Foucault (1988) em *A história da sexualidade*. Para formar um dispositivo (ou programa de verdade), essas definições foram construídas de forma a parecer uma referência segura e fixa, como se fossem baseadas apenas em dados biológicos e naturais. Mas nem a partir dos dados biológicos a concepção binária de sexo se mantém, pois o que falar dos indivíduos que não correspondem a essas características “fisiológicas” nem mesmo ao nascimento, como é o caso de intersexuais?

Para manter este dispositivo que estabelece historicamente uma série de relações de poder (por exemplo, papéis sociais masculinos e papéis sociais femininos, responsáveis pela naturalização da estrutura social patriarcal), os indivíduos intersexuais tiveram sua existência podada pela patologização da sua diferença. Logo, se não for homem nem mulher (tanto em termos biológicos

quanto em termos de processo de subjetivação ou identificação) numa sociedade construída com base em valores binários, não é ninguém. Ou melhor, é um indivíduo portador de uma síndrome (no caso dos intersexuais) ou de um transtorno mental (no caso dos transexuais), que passa a ser tratado como um doente e, no caso dos primeiros, normalmente criados a partir dos estereótipos formatados genealogicamente para um dos gêneros estabelecidos como verdade na linguagem gregária.

No caso da obra de Le Guin, a existência do intersexual, ainda que na perspectiva de um narrador “terráqueo” (Genly Ai), pode ser um fator transformador do mundo do leitor que tem como verdade a construção binária homem/mulher. Esse estranhamento não é causado pelo fato de Estraven ser uma personagem “de outro planeta”, como um leitor ou crítico de CF poderia sugerir, mas pelo estremecimento nos programas de verdade do leitor (que pareciam tão fixos) provocado pela existência intersexual de Estraven.

Para compreender como o referente estranhamente cognitivo não está “preso” ao que é usualmente classificado como ciência ficção (no caso em questão, extraterrestres), tomemos como exemplo outra personagem, de uma obra fílmica muito mais “presa” ao mundo que chamamos real. Dirigido por Lucía Puenzo (2007), o filme de produção argentina/espanhola/francesa XXY apresenta a personagem Alex, uma pessoa que nasceu com o que, de acordo com a medicina tradicional, se chamaria de anomalia ou síndrome. Não se especifica se ela é “portadora da síndrome de Klinefelter”, apesar do nome do filme assim sugerir. Mas isso não importa para o contexto desta tese porque a intenção aqui é precisamente considerar a personagem além dos dados genéticos que a definiriam a partir de uma ciência supostamente isenta de relações de poder. Como sabemos, essa ciência forma um dispositivo que fortalece a estrutura de saberes estabelecida de maneira a manter os “corpos dóceis”, que não questionam e que aceitam a marginalização da diferença.

O que importa aqui é que Alex não tem sexo definido, tem características biológicas tanto do que chamamos convencionalmente de sexo feminino quanto

do que chamamos de sexo masculino. No entanto, é criada como mulher, dentro dos estereótipos de gênero que se pressupõem culturalmente tanto para o gênero, quanto para o sexo. Para tanto, ela tem que se submeter desde bebê a um tratamento radical com hormônios para suprimir suas características masculinas. A escolha dos pais é baseada na intenção de evitar o sofrimento da criança (que não é homem nem mulher) numa cultura que se fixa em um programa de verdade binário no que diz respeito a gênero e sexo (e que, na maioria das vezes, utiliza sexo e gênero como sinônimos). No entanto, quando Alex chega à adolescência, começa a questionar a escolha que os pais fizeram. Passa a se indagar sobre qual o problema de ser intersexual, por que isso é tratado como uma síndrome? Até que ela decide parar de fazer tratamento e viver sua singularidade.

Quando um espectador/leitor, que desconhece a intersexualidade como possibilidade de existência por estar inicialmente fixado nos programas de verdade binários, se depara com a personagem Alex, que é mais “realista” do que a extraterrestre Estraven, pode obter, no agenciamento, quase a mesma intensidade do que esta de estranhamento como afeto.

Ou seja, o estranhamento não vem de invenções fantásticas ou imaginárias, necessariamente. Pode se manifestar em alto grau até em uma obra considerada “realista”. A paralaxe sincrônica do estranhamento, neste caso, se daria no encontro de um segundo leitor/espectador hipotético, com a obra de Le Guin ou com o filme de Puenzo. Imaginemos que este indivíduo tenha uma perspectiva diferente com relação a sexo e gênero, que entenda essas questões de forma mais fluida, menos estereotipada e menos binária, bem como questione a ideia de que qualquer característica que se diferencia de um padrão determinado socialmente como “normal” seja considerada anomalia. Para este indivíduo, a singularidade de Estraven e de Alex em suas indefinições de sexo e gênero é um dado corriqueiro, faz parte dos seus programas de verdade ou ao menos não é interdita como possibilidade de existência. Desta forma, o efeito do encontro com as obras, que era de estranhamento em alta intensidade no primeiro indivíduo, será de baixa intensidade no segundo.

Logo, o estranhamento no processo de apreciação de uma obra é circunstancial de forma diacrônica ou sincrônica, além de se manifestar inclusive no encontro com obras que são normalmente classificadas como realistas.

Há ainda outro tipo de variação sincrônica. Não é incomum encontrar ensaios críticos nos quais há a proposição de que determinado elemento de determinada obra diga respeito necessariamente a um referente fixo. Tomemos como exemplo *A Metamorfose* de Kafka (2001). Há quem proponha uma leitura psicanalítica da obra, alegando que o inseto no qual Gregor Samsa se metamorfoseou diz respeito a um plano onírico que representaria, talvez, conteúdos reprimidos na infância: “Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo, seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real” (Todorov, 2004 p. 181). Mas há quem proponha uma leitura alegórica, ao dizer que a metamorfose de Samsa diz respeito ao limite de sobrevivência em um sistema econômico burocrático ao extremo, que soterrava o indivíduo. Susan Sontag desenvolve uma crítica a essas leituras interpretativas:

A obra de Kafka [...] tem sido submetida a uma violação em massa por nada menos de três legiões de intérpretes. Os que lêem Kafka como uma alegoria social vêem em sua obra estudos de situações sobre a frustração e a loucura da moderna burocracia, resultando em definitivo no Estado totalitário. Os que lêem Kafka como uma alegoria psicanalítica, enxergam desesperadas revelações do medo do pai, suas ansiedades de castração, a sensação de sua própria impotência, a escravidão aos seus sonhos. Os que lêem Kafka como uma alegoria religiosa explicam que em *O Castelo* Kafka tenta chegar ao céu, que Joseph Kafka, em *O Processo*, está sendo julgado pela inexorável e misteriosa justiça de Deus (Sontag, 1987 p. 17).

Contudo, além dessas leituras interpretativas (que buscam uma verdade supostamente escondida nas linhas do livro), há ainda a possibilidade de considerar a metamorfose no seu aspecto literal: Gregor Samsa efetivamente acorda transformado em um inseto inaudito. O grande problema aqui não é a proposição de leituras diversas para uma mesma obra, mas a afirmação por parte de alguns críticos de que há uma “verdade” a ser desvendada por meio da interpretação.

Ora, no momento em que o autor libertou a narrativa, o que importa são os afetos produzidos em cada leitura, em cada agenciamento realizado por múltiplos leitores. E isso não significa desconsiderar o processo de criação, mesmo porque a experiência não é necessariamente concomitante com a intenção autoral, tampouco a lógica interpretativa “desvenda” a proposta do autor. O autor cria um percepto e esse percepto é um conjunto de sensações e percepções, uma atmosfera. Mas essa atmosfera, mesmo se “sentida” de forma semelhante, é entendida a partir de leituras diferentes. Isso não é mero relativismo, mas a contextualização imanente da leitura (não a partir da proposição de que deva existir um “leitor ideal” ou implícito).

A ideia de forçar uma possibilidade de leitura em detrimento de outras corresponde à proposição de que há um leitor que “faz certo” e um leitor que “faz errado”. Esta pressuposição é responsável por um processo de exclusão e de desconsideração das possibilidades inerentes aos processos cognitivos, culturais e subjetivos de cada leitor, além de servir apenas para estabelecer um lugar de poder dominante dos que leem “certo” e desconsiderar as inúmeras outras possibilidades de leitura. Ademais, a perspectiva de um leitor ideal é, se considerarmos a perspectiva de filosofia prática adotada nesta tese, um tipo de “conhecimento imaginário”, nos termos de Spinoza. Em outras palavras, é uma leitura que propõe uma ideia da imagem de um leitor, a partir de uma noção universal, além de despejar no livro (ou filme, ou quadro) a causa do afeto produzido, afeto esse que se dá nos encontros entre os corpos.

Esta pequena digressão é necessária para se compreender a outra forma de flutuação sincrônica do estranhamento, que se dá em leituras diferentes de uma mesma obra, mas não pelo fato de os programas de verdade ou das culturas diferirem substancialmente como no exemplo da intersexualidade, mas porque as formas de ler uma mesma obra são distintas.

No caso da metamorfose, então, uma leitura psicanalítica é possível, mas o estranhamento neste caso se limitaria à ideia freudiana de *unheimlich*, que é muito diferente do referente estranhamente cognitivo porque o *unheimlich* estaria

limitado a uma análise de Samsa a partir de algum conteúdo reprimido que vem à tona, produzindo estranhamento.

Se compreendida como alegoria de um sistema político-econômico, o sistema é o referente, não a metamorfose. O sistema é normalmente conhecido do leitor, então dificilmente se produz como um referente estranhamente cognitivo de caráter forte, em decorrência do procedimento alegórico, que sobrepõe o plano narrativo ao plano considerado pelo leitor ou crítico como “real”.

Se pensada literalmente, a metamorfose passa a ser o irresistível devir-animal ou a inexorável animalidade do homem, o que provoca, hoje, estranhamento em alto grau para grande parte das culturas, se pensarmos na forma de vida que se direciona para uma ideia de “civilização” higiênica e afastada do ambiente animal: até os animais de estimação são tratados como humanos, se considerarmos, provisoriamente, que o próprio do humano é o extremo do higienismo e de aspectos culturais “civilizados” (aqueles derivados das criações humanas).

Desta forma, há pelo menos três possibilidades de leitura para *A Metamorfose*, sendo que a última delas, apesar de ser a mais literal, poderia ser considerada a que provoca maior estranhamento, ao lembrar-nos do *animal que logo somos*.

Torna-se possível, compreendendo essas flutuações do estranhamento dentro da proposta que se desenlaça aqui, apreender distintas possibilidades de leitura de uma mesma obra, observando os diferentes graus em que os possíveis referentes são estranhamente cognitivos ou ainda a recusa de um referente, no caso de uma leitura literal. Então, mesmo se pensarmos em referentes mais “reais”, temos que considerar que esses referentes podem ter seu caráter de “real” flutuante de acordo com diferentes programas de verdade; bem como considerar que uma mesma obra pode dizer respeito a referentes distintos, dependendo de leituras distintas em decorrência da época em que a obra foi apreciada ou do contexto cultural de apreciação da obra (os programas de verdade que fazem parte do *background* do leitor). Destarte, proponho que o estranhamento não é inerente

necessariamente à obra propriamente dita, mas se dá no encontro do corpo leitor com o corpo narrativo.

Poder-se-ia indagar, que, se a proposta está no campo dos estudos literários, por que, então, escrever uma análise, ou falar a alguém sobre uma narrativa apreciada, se ela será apenas mais uma entre tantas possíveis? A resposta a esta indagação é bastante simples: o intercâmbio de perceptos acerca das diferentes narrativas resultantes nos processos de leitura promove uma infundável rede de possibilidades que enriquece cada narrativa resultante através de um novo devir, que permite o vislumbre de novos modos de existência. Ou seja, ao expor uma experiência de leitura, expressamos nossa narrativa resultante através de uma nova narrativa que passamos para o papel. O leitor desta experiência de leitura, caso tiver lido a narrativa que fez parte deste processo – a estória presente no papel ou na tela –, já terá ao menos sua primeira leitura resultante, que, ao entrar em contato com nosso percepto acerca da narrativa de referência, mesmo se discordar dele, obterá novos elementos para a transformação da narrativa, ou seja, formação de outra narrativa resultante. O constante processo de transformação proporciona um movimento de devir à(s) narrativa(s), uma construção permanente, tornando os significados inexpressáveis através dos pressupostos iniciais. O resultado deste constante devir no plano da ação pode ser até a conseqüente desbanalização ou desfamiliarização dos pressupostos e valores historicamente construídos que tenham, por sua vez, relação com os significados dessas narrativas resultantes. É o papel (trans)formador da leitura ou apreciação artística, em detrimento do suposto papel de “representação”¹⁸ das realidades existentes proposto por outras formas de leitura. Esta desbanalização pode ser denotada em outra dimensão, correspondente à mudança ou especificação do que era antes generalizado.

A intenção maior deste ponto foi definir o que entendo por paralaxe sincrônica e diacrônica do estranhamento e demonstrar como a proposta de supor

¹⁸ É necessário explicitar aqui que entendo “representação” de maneira diferente do que entendo “representatividade”. A representatividade é quase oposta à representação, na medida em que traz à luz, por meio das obras, possibilidades de existência que escapam aos dispositivos falocêntricos. Uma crítica à representação não se estende, desta forma, à representatividade.

um leitor implícito ou ideal corresponde à manutenção dos dispositivos de poder falocêntricos. Desta forma, procuro ter enaltecido a importância de compreender a obra no ato imanente de leitura.

1.2. De Cronos a Aion: (des)espaços, (des)tempos

A ciência ficção é comumente relacionada, se pensada a partir dos seus aspectos espaço-temporais, com algumas teorias e conceitos como utopia e distopia. Neste ponto proponho uma genealogia das formas espaciais e temporais construídas após mutações do sistema capitalista, de acordo com Michel Foucault (2009) e Gilles Deleuze (1992), bem como uma espécie de cartografia das linhas que compõem essas instâncias espaço-temporais e algumas possibilidades de desconstruí-las, quando necessário. Em seguida, um levantamento sobre as teorias da utopia, definições de distopia e heterotopia e, por último, uma proposta de linha de fuga a essas instâncias a partir das heterocronias.

Quando o mundo se torna inabitável na superfície, uma colônia de sobreviventes passa a viver no subsolo de Paris. Recusando essa condição de sobrevivência, um cientista começa a fazer experimentos com cobaias humanas para tentar materializar no presente a duração da memória da cobaia. A polícia deste acampamento subterrâneo, uma sociedade de controle no seu nível mais elaborado, fiscaliza inclusive os sonhos dos refugiados. Através desta estratégia, seleciona a principal cobaia: um homem cuja memória de um momento específico da infância era tão vívida que poderia deixar de ser onírica e se materializar como realidade no presente. Isso se passa no filme francês *La Jetée* (Marker, 1962), curta que serviu de inspiração para *Os 12 macacos* (Gilliam, 1995). O curta pode ser visto como um convite para questionarmos nossa obsessão pela convenção que criamos de tempo cronológico; assim como as noções tão estanques de passado, presente e futuro, de sonho e de utopia.

Primeiro movimento: sociedades disciplinares, sociedades de controle e a possibilidade de criação de outras formas de existir.

[dueto: Deleuze e Foucault]

Michel Foucault (2009) constatou que, devido às alterações sociais dos séculos antecedentes, cujas sociedades eram organizadas a partir da soberania, no final do século XVIII até a metade do século XX os sistemas passaram a se sustentar por um modelo diferente, que ele nomeou como Sociedade Disciplinar. O autor propõe que a disciplina se estabelece a partir de formas de controle social, pela colocação dos indivíduos em instituições fechadas e muradas, nas quais a vigilância e o panoptismo¹⁹ consistiam no *modus operandi* de manutenção das relações de força. O objetivo de tais espaços era a composição de uma forma de produção com efeito superior à soma das partes. A característica essencial dessas sociedades era a distribuição dos indivíduos nesses espaços de confinamento, tornando-os capazes de desempenhar funções diferentes segundo o objetivo específico que deles se exigia. Além de retomar a ideia de heterotopias como espaços de confinamento, Foucault elabora, apropriando-se da nomenclatura proposta por Jeremy Bentham para a arquitetura carcerária, o conceito de panóptico.

A intenção do poder disciplinar era a criação de corpos dóceis, que não questionassem, ou seja, ideais para o novo modelo econômico. Mas, para que se atingisse esse “ideal” de corpos dóceis, os espaços de confinamento deveriam ser aptos a observar esses corpos; ter a certeza de que a disciplina estivesse sendo individualmente internalizada nesses indivíduos, de forma a moldá-los da maneira “correta”, como se fossem submetidos a um cânon, espécie de vara utilizada para corrigir o crescimento incorreto do tronco de arbustos e árvores. Desta forma, o panóptico surge como a ideia “utópica” (notemos que utopia, aqui,

¹⁹ O Conceito de panóptico é pego de empréstimo, por Foucault, e por ele reelaborado em *Vigiar e Punir*, do texto de Jeremy Bentham “O Panóptico”, de 1785, no qual se define um tipo de construção arquitetônica em que o “poder” (potestas) se materializaria na lógica do controle, da disciplina e no domínio dos corpos.

é relativizada, já que o ideal do panóptico é utópico apenas sob a perspectiva dos que objetivam a manutenção das relações de poder institucionalizadas) de instituição de confinamento perfeitamente disciplinar, pois torna os indivíduos “corpos dóceis”, menos capazes de transgredir, pois os corpos confinados nunca têm certeza se estão ou não sendo observados; e mesmo que transgredissem, estariam sujeitos a penalidades que serviriam como “corretivos” à atitude transgressora.

No entanto, uma série de mudanças na contemporaneidade permitiu que esses meios de confinamento se desfizessem ou se moldassem em novos modelos. Surge o que Deleuze chama de Sociedade de Controle, que funciona por meio do controle contínuo e de comunicação instantânea. O tempo cronológico e seu “presente inexistente” são regidos pelo signo da falta e, conseqüentemente, da necessidade de supri-la através do consumo. Os tempos subjetivos ou durações, nos termos bergsonianos (2006), não têm espaço numa sociedade que se equilibra sobre o pilar do utilitarismo. Portanto, a criação e o acontecimento também não têm espaço.

Desta forma, as sociedades disciplinares, apoiadas em instituições de confinamento, têm sido substituídas, desde a Segunda Guerra Mundial, por um novo modelo baseado no descentralizado, na comunicação instantânea e no controle do que pode acontecer no futuro por meio de profilaxias e antecipações. O conto *Minority Report*, de 1956 (Dick, 2002), parece ter sido uma espécie de compreensão prévia do tipo de sociedade que parecia se instalar, ainda que extrapolando as possibilidades tecnológicas da época.

Os espaços de confinamento das sociedades disciplinares (escolas, hospitais, hospícios, prisões, fábricas) entram em crise e são paulatinamente substituídas ou reorganizadas em novos modelos. A tendência, de acordo com Foucault, seria a interiorização da disciplina de tal forma que as instituições sociais modernas produziram indivíduos muito mais modularizáveis. Essa transição para a sociedade de controle envolve uma subjetividade que não está fixa no indivíduo, já que esse não pertence a nenhuma identidade, mas ao mesmo tempo

pertence a todas.

Segundo Deleuze, Foucault analisou bem o projeto ideal dos meios de confinamento, que propunha concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deveria ser superior à soma das forças elementares (Deleuze, 1992 p. 219). O filósofo afirma também que Foucault tinha consciência da brevidade deste modelo, e previu que essas instituições entrariam em crise. "Controle" é o nome que Burroughs propõe designar o novo monstro e que Foucault reconhece como nosso futuro próximo (p. 220).

Enquanto nas sociedades disciplinares os meios de confinamento eram independentes e as linguagens comuns a eles eram analógicas, os diferentes modos de controle do novo modelo são inseparáveis. Os primeiros funcionavam como moldes, enquanto esses funcionam como modulações, como moldagens autodeformantes. Um exemplo dado pelo autor é a substituição das fábricas pelas empresas:

a fábrica era um corpo que levava suas forças internas a um ponto de equilíbrio, o mais alto possível para a produção, o mais baixo possível para os salários, mas numa sociedade de controle a empresa substituiu a fábrica (...). Sem dúvida a fábrica já conhecia o sistema de prêmios, mas a empresa se esforça mais profundamente em impor uma modulação para cada salário, num estado de perpétua metaestabilidade, que passa por desafios, concursos e colóquios extremamente cômicos (Deleuze, 1992 p. 222).

Na fábrica, o patrão vigiava cada elemento da massa, assim como os sindicatos mobilizavam uma massa de resistência, enquanto a empresa introduz uma rivalidade inexorável entre os trabalhadores como "motivação", o que acaba por contrapor os indivíduos entre si.

A necessidade de assumir identidades múltiplas a cada espaço torna também os corpos fragmentados, nomeados por Deleuze de "divíduos". O mesmo processo se passa em outras instâncias, como a escola disciplinar sendo substituída pela formação permanente, e o controle contínuo substituindo os exames finais. Deleuze alega ainda que essa é uma das características que permite

que as escolas sejam entregues às empresas. Tal ocorrência é muito perceptível hoje: apesar de as escolas terem uma direção pedagógica, têm também uma direção corporativa, que é a instância que normalmente dá a palavra final nas decisões. O foco parece ter deixado de ser a educação e passado a ser a administração com seus “concursos cômicos”.

Outra diferença marcante é que nas sociedades disciplinares havia um constante recomeço a cada instituição de confinamento, enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada: a empresa, a formação, o serviço são os estados metaestáveis e coexistentes de mesma modulação, como que de um deformador universal (p. 222). No entanto, ao mesmo tempo em que a vida se fixa em processos, propaga-se a ideia de finalidade, para que se mantenha a eterna falta e frustração como meio de incentivar a manutenção dessas estruturas e exacerbar a “necessidade” pelo consumo.

Com relação aos indivíduos, nas sociedades disciplinares eles eram “compostos” por dois polos (a assinatura que os classificava como indivíduos e o número de matrícula que indicava sua posição na massa), o que representava o poder ao mesmo tempo individualizante e massificante dessas sociedades; o que caracteriza o indivíduo nas sociedades de controle, por outro lado, não é um número ou assinatura, mas uma cifra, uma senha, cujo “valor” pode ser facilmente transposto a dados estatísticos:

A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa/indivíduo. Os indivíduos tornaram-se individuais, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos” (Deleuze, 1992 p. 223).

A partir desta constatação, Deleuze faz uma relação entre a sociedade de determinada época e o tipo de máquina que lhe corresponde:

É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las. As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento

máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e o ativo a pirataria e a introdução de vírus (p. 224).

O autor esclarece que essa é antes uma mutação do capitalismo que uma evolução tecnológica, já que o capitalismo do século XIX focava na concentração com intuito de produzir e de ter (propriedade). Hoje, o capitalismo não é mais dirigido à produção, mas ao produto, à venda e ao mercado:

Por isso ele é essencialmente dispersivo, e a fábrica cedeu lugar à empresa. A família, a escola, o exército, a fábrica não são mais espaços analógicos distintos que convergem para um proprietário, Estado ou potência privada, mas são agora figuras cifradas, deformáveis e transformáveis, de uma mesma empresa que só tem gerentes (p. 224).

Com relação às massas, essas agora são controladas pelo marketing, que é um instrumento que impõe um controle de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que “a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua” (p. 224). No entanto, este controle, que deslocou o homem do confinamento à dívida, manteve a característica essencial do capitalismo: a extrema miséria da maior parte da humanidade. O incentivo ao pensamento de dentro para fora (o que é melhor para *mim*) serve como método de controle da máquina capitalista e se opõe ao “pensamento de esquerda”, que de acordo com Deleuze é um pensar pelas bordas, é uma questão de percepção. O discurso utilizado para a manutenção dessa condição (pensamento de dentro para fora) consiste na defesa ferrenha das ideias que beneficiam exclusivamente esse território historicamente privilegiado, partindo da pressuposição de que se ocupa essa posição por mérito individual ou familiar:

O que é não ser de esquerda? Não ser de esquerda é como um endereço postal. Parte-se primeiro de si próprio, depois vem a rua em que se está, depois a cidade, o país, os outros países e, assim, cada vez mais longe. Começa-se por si mesmo e, na medida em que se é privilegiado, em que se vive em um país rico, costuma-se pensar em como fazer para que esta situação perdure (Deleuze, 1988-1989).

A manutenção desta postura é um mecanismo das sociedades de controle para que os “divíduos” não enxerguem as questões que apenas aparentemente não lhes dizem respeito, que são “problemas alheios”. Assim, as periferias das grandes cidades são como espaços invisíveis para os que se mantêm nesta linha de “pensamento”. Na perspectiva dos detentores do privilégio, seus moradores lá vivem por mérito pessoal.

A percepção e a intuição são também podadas pela sociedade de controle, pois representam o perigo de se escapar das linhas duras que estabelecem posições bem determinadas de cada “divíduo”, pois essas linhas são fixas no cronológico: no presente inexistente e em um porvir que nunca chega:

Não há necessidade de ficção científica para se conceber um mecanismo de controle que dê, a cada instante, a posição de um elemento em espaço aberto, animal numa reserva, homem na empresa (coleira eletrônica). Félix Guattari imaginou uma cidade onde cada um pudesse deixar seu apartamento, sua rua, seu bairro, graças a um cartão eletrônico (dividual) que abriria as barreiras; mas o cartão poderia também ser recusado em tal dia, ou entre tal e tal hora; o que conta não é a barreira, mas o computador que detecta a posição de cada um (Deleuze, 1992 p. 225).

A ideia de Guattari é corporificada na narrativa de Ignácio de Loyola Brandão, *Não verás país nenhum* (2007), que se passa em uma cidade de São Paulo hipotética hiperpopulosa e com barreiras com função de catracas para selecionar os indivíduos que poderiam ou não entrar em cada espaço, aí a narrativa considerada como distópica pode ser percebida quicá como realista.

Outras características importantes das Sociedades de Controle se desenrolam no regime das escolas e universidades. Além do controle contínuo e da presença das empresas em todos os níveis da escolaridade, há propostas de abandono paulatino do fomento à pesquisa crítica na Universidade, além de um deslocamento dos interesses das instituições para cursos focados no utilitarismo e no mercado corporativo, o que inclui a desconsideração da maioria dos cursos de humanas como produtores de conhecimento.

Há também, nas sociedades de controle, a ideia de antecipação que opera especialmente no campo da medicina, que dita hoje uma série de “verdades”.

Como marca questões relacionadas à condição humana, passa a ser também modelo de controle, da mesma forma que os hospitais e hospícios serviam como modelo disciplinar:

[A] nova medicina "sem médico nem doente", que resgata doentes potenciais e sujeitos a risco, o que de modo algum demonstra um progresso em direção à individuação, como se diz, mas substitui o corpo individual ou numérico pela cifra de uma matéria "dividual" a ser controlada. (Deleuze, 1992 p. 226).

Os 'divíduos' vivem em busca de suprir uma falta (desejo como compreendido pelas teorias metafísicas) e são, portanto, consumidores em potencial. São guiados por cifras que servem como meio de manter o foco nos objetos a serem consumidos e impedir que se enxergue o que acontece do lado de fora.

O que se pode fazer para deixar de ser uma cifra? Como recuperar o tempo do acontecimento que permite que se produzam novas realidades e que se escape da moral que estipula as relações de forças entre os corpos?

Deleuze e Guattari (2010) propuseram, no seu primeiro livro juntos (*O Anti-Édipo*), que a psicanálise ortodoxa serviu como um projeto auxiliar na fabricação de sujeitos neuróticos, sempre em busca de algo que não pode ser suprido. A concepção do complexo de Édipo se estabelece como estrutura formadora de realidades a partir de um inconsciente que regride ao passado e que se torna fixo no agenciamento de poder familiar burguês. Contudo, de acordo com os autores, o inconsciente é, na verdade, produtor, de maneira que reduzi-lo a essas instâncias é o mesmo que territorializá-lo deliberadamente no espaço destinado aos neuróticos. Eles propõem, a partir da concepção de um inconsciente produtivo, que o desejo não se constitui pela falta. Não falta nada ao desejo, pois ele é produtor de realidade. A concepção do desejo como falta advém da repressão e recalque do próprio desejo, a partir dos agenciamentos de poder e controle.

O desejo como produtor de realidade é o que permite que se perceba a teia do controle e se trace linhas para fora dela, criando novas possibilidades de existir. Passar a enxergar o desejo como produção de realidade e não como falta

proporciona a amplificação do campo de ação e da concepção de modos de vida que não são presos às linhas duras dos dispositivos que exigem que sejamos sempre passivos ou reativos. A produção de realidade a partir de agenciamentos maquínicos, por outro lado, exige que se tome uma postura ativa e criativa em todas as instâncias da vida, sem doar ao corpo o utilitarismo proposto pelos dispositivos de poder e controle.

Segundo movimento: Utopias, distopias, heterotopias.

[Quarteto: Mumford, Colombo, Bloch, Harvey. Contraponto: Foucault]

A utopia é uma das formas que os adeptos das teorias metafísicas (nos termos derridianos) encontraram como escape ou reconstrução dos moldes a partir dos quais a sociedade se construiu. Há, no entanto, um debate constante acerca das definições de utopia. Apesar de as teorias diferirem entre si por proporem ideias semelhantes com objetivos opostos - por um lado, algo inatingível, uma criação mental ou escape da realidade; por outro, uma realidade desejável e possível - elas sustentam um ponto comum: a substituição de aspectos displicentes de determinada conjuntura concreta existente por elementos que tornem as circunstâncias ideais no *futuro*. Tal troca das circunstâncias e situações correntes pode ser vista tanto como evasão, já que a nova configuração pode ser quimérica, quanto como expectativa de algo praticável.

Empregando a classificação de Mumford (2007), pode-se diferenciá-las como utopias de escape e utopias de reconstrução: aquela caracterizada pela fuga do presente insatisfatório, como uma heterotopia onde se pode abrigar e fugir da realidade, já que se acredita que a realidade é imutável; enquanto esta propõe um escape possível no futuro, através da reconstrução do mundo real ao efetivar no plano palpável o que se propõe na construção utópica. Para que tal ação seja possível, torna-se necessário mudar as atitudes mentais dos indivíduos, além de seus hábitos e valores.

O termo surgiu em *Utopia* de Thomas Morus (1516), uma sociedade narrativa organizada racionalmente, com propriedade comum de bens e trabalho dividido igualitariamente. A sociedade era localizada em uma ilha, onde o interesse comum e a harmonia de valores corroboravam a eliminação de quaisquer conflitos, o que resultava na consequente paz “universal”. No entanto, o próprio Morus especificou essa visão da utopia como algo inatingível, além de declarar que a vida daquela república seria ineficaz e impossível. Afirmando isso, o autor demonstra que apesar de Utopia ter uma série de valores que se desejaria

obter em uma sociedade, nem tudo o que se propõe é possível ou consensual, e isso a limitaria ao imaginário, ou melhor, à ilha de Utopia. Seria, desta forma, uma utopia de escape.

Em contraposição a esse pensamento de utopia de escape, diversos teóricos propõem reflexões mais voltadas à reconstrução. Arrigo Colombo (2008) pressupõe a utopia como projeto e processo de libertação da humanidade através da construção de uma sociedade de justiça. Servindo-se de uma abordagem histórica, rememora alguns dos teóricos utopistas, como Ernst Bloch, voltado para o materialismo histórico-dialético: formula o conceito de utopia concreta, baseada num futuro possível e idealizado por homens que almejam um momento preciso onde as ideias de igualdade, de dignidade humana, de fraternidade e de liberdade sejam possíveis.

Bloch (2005) caracteriza o sonho diurno em contraste ao sonho noturno: “os sonhos diurnos são sempre orientados para o futuro, ao passo que os sonhos noturnos têm uma relação privilegiada com o passado, tendo a função de liberar as imagens de desejo comprimidas [sic] no subconsciente” (p. 25).

Esta contraposição entre os sonhos diurnos e os sonhos noturnos determina que enquanto os sonhos noturnos voltam-se ao passado, assim como a ideia de estranho (Freud), os sonhos diurnos pressupõem a visão da construção de um futuro possível. Tomando por base a conceituação inicial de utopia, por Morus, e a ressignificação dela, por Bloch, Arrigo Colombo estabelece uma terceira relação, sugerindo a utopia como esperança e certeza confiante que conforta no atormentado caminho da existência e da história, que impele ao engajamento.

Já David Harvey, em *Utopismo Dialético* (2004), postula a necessidade de se pensar a partir da construção de um utopismo espaço-temporal. O autor analisa distintos conceitos de utopia e elenca como problema a não correlação entre o espaço e o tempo nas formulações desses conceitos. Estipula como solução alcançar essa conceituação partindo da literatura, que esboça de maneira relevante uma relação entre o espaço e o tempo na constituição da utopia.

Há ainda a definição de utopia proposta por Foucault na introdução de sua

conferência sobre as heterotopias:

As utopias são os posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, as utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irrealis (Foucault, 2009 pp. 114-115).

As utopias poderiam, como o estranhamento (cf. ponto 1.1), sofrer uma espécie de paralaxe, sendo, desta forma, caracterizadas como utopias sob uma perspectiva e como utopia invertida em outro. Isto porque o conceito de utopia é logo e etnocêntrico, se pensarmos que ele propõe uma configuração homogênea não apenas em termos econômicos, mas identitários e subjetivos, sendo, portanto, um conceito de herança colonialista. Um exemplo de relativização da utopia pode ser desenvolvido se percebermos formas distintas de leitura da sociedade de *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley (1979): se a leitura tiver foco nas intenções do personagem Mustapha Mond, um dos líderes globais, no “topo da pirâmide” social, aquela sociedade poderia ser considerada a realização de uma utopia, pois há a divisão de trabalho a partir de um funcionamento “pacífico”, visto que os indivíduos passam por uma espécie de lavagem cerebral por *sleeplearning* para se sentirem confortáveis na sua posição desde a infância. Já para o personagem Helmholtz Watson, que apesar de fazer parte da casta superior, sustenta uma crítica filosófica aos rumos que a sociedade incorporou, o modelo deixa de ser utópico e passa a ser distópico, o que prova a necessidade de se pensar sobre as perspectivas distintas e questionar em que se baseou a formação daquela “utopia”. Foi em princípios morais estabelecidos por meio de relações desiguais de poder? Ou ainda, foi fundada em relações de poder e dominação? Ela fecha as possibilidades de ação, bloqueia o existir artístico imanente, as multiplicidades?

Ernst Bloch (2005), propõe que

[o] real é processo e processo é a mediação vastamente ramificada entre o presente, o passado pendente e sobretudo o futuro possível. No seu *front* processual, todo real passa a ser o possível, e todo o possível é primeiramente parcial-condicional, sendo ele o

determinado que ainda não está completo ou concluído. Todavia, neste ponto, deve-se distinguir entre o cognitiva ou objetivamente possível e o possível-real, sendo este o único relevante para o presente contexto (pp. 194-195).

A partir dessa determinação do cognitivamente possível e do possível real, Bloch alega que a utopia deve ser criada nesse espaço privilegiado do possível-real. Ele ainda discorre sobre as especificidades das três instâncias possíveis:

Objetivamente possível é tudo aquilo cuja ocorrência pode ser cientificamente esperada, ou que pelo menos não pode ser excluída com base no mero *conhecimento* parcial e suas condições dadas. *Realmente* possível, em contrapartida, é tudo aquilo cujas condições ainda não estão integralmente reunidas na esfera do *próprio objeto*, seja porque elas ainda estão amadurecendo, seja sobretudo porque novas condições – ainda que mediadas pelas existentes – concorrem para a ocorrência de um novo real. O ser em movimento, que vai se modificando, que pode ser modificado, assim como se apresenta em termos dialético-materiais, tem esse poder-vir-a-ser inconcluso, esse ainda-não-estar-concluído tanto na sua base quanto no seu horizonte. De modo que a partir daí pode ser afirmado que o realmente possível da *novidade suficientemente mediada*, ou seja, *mediada em termos dialético-materialistas*, confere à fantasia utópica o seu *segundo correlato*, o correlato concreto situado fora de um mero fermentar, de uma mera efervescência no círculo interior da consciência (2005 p. 195 – grifos do autor).

A novidade suficientemente mediada, de acordo com Bloch, corresponde à Ideia de *novum*, um conceito guiado pelos princípios dialético-materialistas, com foco na práxis. Esse conceito foi adotado por Suvin (1979) na sua caracterização de estranhamento cognitivo (cf. ponto 1) como a necessidade de uma novidade em termos de mudança social. Esse *novum* corresponde à formulação de um juízo a respeito dos sonhos utópicos com base nessa realidade do processo, no lugar de uma faticidade absolutizada e reificada que rebaixa o sonho utópico à mera ilusão.

Bloch alega que o saber não pode assumir a forma contemplativa, pois o saber meramente contemplativo se refere às coisas passadas e concluídas (p. 196). No entanto, apesar da proposta ativa, o autor propõe um voltar-se para o futuro (sem esquecer o passado), e essa noção é focada, à maneira de outros filósofos desta corrente, no próprio estabelecimento do tempo cronológico como única

maneira de se compreender o tempo. Se por um lado Bloch propõe que o *novum* se dá naquelas categorias do *possível-real* sobre as quais se constrói determinada utopia concreta, por outro ele toma como certa uma questão meramente convencional como um dado e desconsidera todas as epistemologias oriundas de heranças culturais e sistemas de pensamento distintos do seu. Ou seja, ele se funda no pensamento abissal, pois outros sistemas de pensamento não têm voz na elaboração da sua proposta de projeto de sociedade.

Mesmo dentro dos preceitos de um código epistemológico, as verdades concebidas como dados podem ser questionadas. Logo, o que Bloch propõe como *realmente possível*, com base em noções científicas, pode ser desconstruído dentro dos seus próprios preceitos epistemológicos, pois suas ideias são todas centradas na ideia de tempo cronológico, em especial no passado e em um porvir, desconsiderando que o presente, no tempo cronológico, não existe: quando tomamos consciência de que o ponteiro do segundo marcou um instante, este instante já é passado.

Bloch diz em determinado momento que o viver em devir é passivo, e por isso o foco deve ser no futuro (2005 p. 13). Contudo, essa colocação é baseada numa concepção bastante reduzida (e redutora) de devir, focada na noção binária de que ou se é ativo ou contemplativo. O devir não diz respeito à aceitação flácida e acrítica de qualquer dado, a deixar-se levar pelo que Bloch chama de *quietismo contemplativo* (p. 196). Ao contrário, a perspectiva do devir é extremamente ativa, na medida em que propõe a criação constante do real a partir da atualização dos virtuais oriundos dos agenciamentos elaborados pelas transformações. Quando Bloch critica Bergson alegando que o novo em sua teoria serve apenas de oposição abstrata à mera repetição (p. 199), ele toma como ponto de partida sua própria noção redutora de devir, fixada na noção dual de sua tradição epistêmica e na sua noção fixa de passado, presente e futuro como definidores de toda e qualquer possibilidade de compreensão do tempo.

Ao contrário, a conceituação de Bergson não se fixa, à maneira de Bloch, nos preceitos de uma utopia concreta, que por sua vez é idealizada em um futuro que

nunca chegará, por mais que se trabalhe num presente para que ele chegue, e que propõe que uns poucos detêm a sabedoria da *episteme* verdadeira, que é supostamente melhor para todos e determina o caminho que o mundo deve tomar.

Categorizar que uma teoria do devir é fixada na ideia de novidade capitalista, como faz Bloch, é desconsiderar o próprio devir como potência que cria linhas de fuga para minar as forças disciplinares e de controle. Uma teoria focada numa imagem utópica (ainda que concreta em termos de possibilidade) que se propõe a se constituir como a verdade última de todos os povos corresponde à tentativa de estabelecer um novo sistema disciplinar no lugar do que se mostra como fenômeno na atualidade (em termos de tempo presente). Isto porque desconsidera completamente que existem outras *epistemologias*, epistemologias não eurocêntricas, que mostram outras possibilidades de compreender o mundo que não são focadas nas ideias de finalidade.

A utopia (mesmo supostamente concreta) apaga os virtuais, relegando ao futuro uma única possibilidade universal. É uma recusa absoluta às multiplicidades.

Além das utopias, há ainda duas instâncias espaço-temporais que se relacionam frequentemente com os espaços literários, em especial nas obras chamadas ciência ficcionais: as heterotopias e as distopias.

Em *Outros espaços*, Michel Foucault (2009) conceitua as heterotopias como espaços reais que são formados na própria fundação da sociedade, espaços nos quais representações e relações de força de todos os outros espaços reais dessa dada cultura podem ser encontrados. Este tipo de lugar está fora de todos os lugares e, paradoxalmente, opõe-se às utopias. Entre as utopias e heterotopias poderá existir uma experiência mista, que pode ser comparada ao espelho:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar

que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. (Foucault, 2009 p. 415).

Assim como o espelho, a heterotopia é o lugar – ou não-lugar – onde o indivíduo se encontra sabendo do seu não-pertencimento à sociedade. Para esclarecer de forma mais palpável o que significam e onde se encontram as heterotopias, Foucault estabelece seis princípios, como seguem.

O primeiro princípio é o de que não há nenhuma cultura no mundo que deixe de criar as suas heterotopias. Contudo, elas podem assumir formas diversas. Pode-se classificá-las em dois grandes grupos: as heterotopias de crise, reservadas a indivíduos que estão, em relação à sociedade e ao ambiente humano que ocupam, numa situação de crise. A tendência dessas heterotopias é paulatinamente desaparecer. Por exemplo, para os meninos, o serviço militar certamente desempenhou um papel, as primeiras manifestações de virilidade sexual a ter lugar "em outro lugar" além da família. Para as meninas, a "lua de mel", que pressupunha uma heterotopia onde o rito da defloração tomaria espaço, num espaço sem marcadores geográficos, de passagem. Eram espaços que marcavam os valores morais definidores das relações de poder de determinada sociedade. Mas estas heterotopias de crise tendem a desaparecer e ser substituídas pelo que se poderia chamar de heterotopias de desvio: aquelas para as quais é "enviado" um indivíduo com comportamento desviante em relação ao exigido socialmente. Podem ser exemplificadas por clínicas psiquiátricas, prisões e asilos.

O segundo princípio consiste no fato de que uma sociedade, à medida que sua história se desenvolve, pode atribuir a uma heterotopia existente uma função diferente da original. Uma heterotopia pode obter, em uma sociedade, significados muito distintos. O exemplo citado por Foucault é a heterotopia do cemitério, que é, certamente, um lugar estranho em comparação com outros espaços culturais, no entanto é conectado com o conjunto de todos os locais da cidade ou da sociedade, pois cada morador vai visitar naquele espaço os seus entes falecidos. O cemitério sempre existiu na cultura ocidental, mas passou por grandes mudanças. Curiosamente, quando a civilização se tornou, *grosso modo*, "ateia" é que a cultura

ocidental inaugurou o que poderia ser chamado de “culto aos mortos”. Foucault explica que, quando a maioria acreditava na ressurreição do corpo e imortalidade da alma, os restos mortais não tinham importância fundamental. Mas no momento em que se passa a questionar a existência de uma alma imortal, o corpo passa a ter uma importância maior: é o único traço restante de nossa existência no mundo. Neste momento (ao final do século XVIII e início do século XIX), os cemitérios são legados às regiões exteriores das cidades. Na correlação com a individualização da morte e à apropriação burguesa do cemitério, nasce a obsessão da morte como uma “doença”. Passa-se a acreditar que são os mortos que trazem doenças, e a proximidade do cemitério com as casas passa a ser considerada responsável pela propagação desses males. Os cemitérios deixam de ser algo sagrado no coração das cidades e passam a ser uma outra cidade, onde descansam os restos mortais desta cidade.

No terceiro princípio, Foucault estabelece que a heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, muitas vezes incompatíveis. Um exemplo é o que acontece no cinema, onde há uma sala em forma de paralelogramo, no fundo da qual, numa tela bidimensional, projetam-se imagens aparentemente tridimensionais.

O quarto princípio implica que, na maior parte dos casos, as heterotopias estão ligadas a pequenas parcelas do tempo, que poderiam ser chamadas de heterocronias, e o auge funcional de uma dada heterotopia só é alcançado quando há uma ruptura do homem com a sua tradição temporal. As heterotopias e heterocronias se organizam de uma forma complexa, podendo englobar as que propõem um tempo infinito ou uma acumulação de tempo (exemplo: museus e bibliotecas) e as que, em contraposição, têm como foco o espaço, onde o tempo é fútil e passageiro (exemplos: shows, festas, viagens turísticas).

O quinto princípio especifica que as heterotopias pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas quanto penetráveis. Geralmente, uma heterotopia não é acessível tal qual um lugar público. A entrada pode ser obrigatória, o que é exemplificável pela heterotopia das prisões ou

quartéis, mas há também as heterotopias que, ainda que à primeira vista pareçam ser abertas, servem de forma velada a exclusões. Todos podem entrar, mas essa é apenas uma ilusão, pensa-se que se está lá, mas o fato de se ter entrado significa que se foi excluído.

Sexto princípio: as heterotopias têm também uma função específica ligada ao espaço que sobra: uma função que se desdobra em dois polos extremos. O seu papel pode ser criar um espaço ilusório que espelhe todos os outros espaços reais, expondo-os como ainda mais ilusórios, ou então o de criar um espaço outro, real, tão perfeito, meticuloso e organizado em desconformidade com os nossos espaços desarrumados e mal construídos. Essas seriam as heterotopias não de ilusão, mas de compensação.

As heterotopias são, afinal, espaços que representam uma reprodução das relações de forças que existem em determinada sociedade, podendo mudar de função diacronicamente.

Já as distopias poderiam ser vistas como o inverso da utopia. Os dicionários comuns caracterizam apenas a distopia médica, referente à situação anômala de algum órgão. A distopia literária, no entanto, estabelece uma relação de oposição à utopia, podendo ser a própria utopia vista sob outra perspectiva ou a realização às avessas dos objetivos afirmados por uma apropriação totalitária, por um plano ditatorial ou por uma guerra. De acordo com o *Oxford Dictionary of Science Fiction* (Prucher, 2007), distopia é uma sociedade imaginada ou estado de coisas no qual as condições são extremamente ruins e que normalmente são resultado da continuação de alguma tendência ou algum extremo. Levando em consideração os conceitos de criação literária utópica, que objetivam a elaboração de sociedades perfeitas, a distópica poderia ser considerada o contraponto, a negação da utópica, podendo se manifestar de formas diferentes.

Uma das formas corresponde ao desenvolvimento de determinada sociedade seguindo modelos sob alguma perspectiva utópicos, mas trazendo resultados opostos aos esperados. Um exemplo desse tipo de distopia seria a sociedade de 1984, de George Orwell (2009), governada pelo pretenso socialismo

totalitário que sustenta a imagem controladora do *Big Brother* e repleta de indivíduos incapazes de fornecer uma perspectiva crítica sobre sua experiência.

A segunda forma de distopia se dá através do desenvolvimento tecnocientífico exacerbado e/ou do crescimento urbano desordenado, originando espaços hiperlotados de indivíduos que – em sua maioria – convivem hostil e precariamente sem qualquer ou com quase nenhum indício de intenção de mudança, ficando presos a sua condição, às linhas molares nas quais estão inseridos.

O terceiro tipo de distopia compõe as narrativas pós-apocalípticas, sociedades pós-guerra ou ainda sociedades após alguma catástrofe ambiental de proporções descomuns.

As sociedades das narrativas distópicas, por um lado, estabelecem laços intrínsecos com as sociedades reais e seus paradigmas relacionados às formas de governo, ao desenvolvimento tecnológico e influência destes na formação e caracterização das comunidades e seus indivíduos. Por outro lado, são muitas vezes compostas por seres estranhos, que escapam aos padrões que lhes são determinados como linhas molares e criam novas possibilidades de existência.

Contudo, se considerada como um espaço-tempo ou como um topos, a distopia se torna uma espécie de força generalizadora, que é o que ocorre quando o objetivo é classificatório, ou seja: dizer que a narrativa pertence a essa definição genérica. Considerar um evento qualquer uma distopia seria partir do pressuposto que ele é o contrário do ideal, ou, ao menos, que foge do esperado. O “ideal” ou esperado pode não ser o mesmo para cosmogonias ou epistemologias distintas.

Por acreditar que a distopia é antes um acontecimento, passível de ser reconhecido pela experiência, prefiro desgeneralizar suas atribuições. As obras não são, pois, distopias, mas narrativas nas quais as personagens *experienciam* distopias. Partindo da perspectiva das personagens, percebemos a relativização da distopia como experiência, ou seja, o que seria ideal ou utópico para uma personagem, não o é, necessariamente, para outra; assim como um acontecimento oposto ao ideal para a primeira, talvez não o fosse para a última. Ainda uma

mesma personagem tem distintos programas de verdade (Veyne, 1984) em lugar de uma verdade única, e cada um desses programas estipula o que é ideal em determinada circunstância. A distopia como uma generalização, da mesma forma que a utopia, territorializa todo espaço literário numa Ideia logocêntrica e impede sua fluidez para outros espaços, e, portanto, corrobora para a manutenção da exclusão das epistemologias que foram historicamente desconsideradas (e, por vezes, dizimadas), assim como exclui a experiência que escapa da submissão a Cronos.

Desta forma, apesar de haver uma tendência em se classificar obras inteiras sob o rótulo de “distopia”, se pensarmos nas linhas formadas pelos processos de subjetivação e devires das personagens, a distopia pode mudar de sentido. Em outras palavras, algo pode ser considerado distópico sob uma perspectiva e não ser em outra. Desta forma, quando optamos por chamar uma obra de “distópica”, é importante compreender que há sempre uma escolha de estruturas de relações de poder por trás desta afirmação. Por um lado, quando a distopia é assim considerada por um grupo hegemônico (ou majoritário, nos termos de Deleuze e Guattari), esta escolha tem o risco da manutenção de estruturas anacrônicas de poder. Por outro lado, quando a distopia diz respeito a grupos marginalizados historicamente, ela pode funcionar como uma linha de fuga capaz de dismantelar relações de força hegemônicas.

Se considerarmos a distopia em oposição à utopia, pressupomos que há um ideal utópico futuro que deveria guiar os estados de coisas, um *novum*, nos termos de Bloch (2005) ou de Suvin (1979), mas que é apropriado por um sistema oposto e se dismantela. No entanto, ao pressupormos que a distopia segue esses padrões, estamos assumindo um locus de enunciação etnocêntrico e logocêntrico, pois nesta perspectiva o ideal utópico é a verdade última e abrange todos os grupos (inclusive os que não tiveram voz nas determinações). Ignorando esses grupos, estamos pressupondo que suas verdades não devem ser consideradas. Eles passam a ser restritos a uma espécie de limbo, um território sem território: suas perspectivas são apagadas.

Este apagamento do pensamento do outro se coloca como a fundação (ou manutenção) das relações de poder e consequente territorialização do outro em um limitado escopo de ação. Mas quem é esse “outro” que pode trazer uma perspectiva diferente para circunstâncias que já estão aparentemente definidas?

Se abandonarmos a perspectiva do pensamento abissal, podemos compreender as especificidades dos saberes que foram historicamente silenciados e deixar passar abalos que afetam nossas próprias verdades. Com esta abordagem, podemos evitar a armadilha do mero relativismo ao mesmo tempo em que evitamos o esvanecimento de outras epistemologias. As experiências diferentes em um mesmo topos podem levar a concepções divergentes. O mundo se constrói a medida que o narramos.

O quase fim do mundo (Pepetela, 2008), apresenta as histórias de doze sobreviventes de uma arma de destruição em massa criada por um grupo de eugenistas chamado “Frente Nacionalista Europeia”. A intenção deste grupo era dizimar a humanidade e iniciar uma sociedade nova e “pura” para recolonizar o mundo. No entanto, o plano dos neonazistas não sai como o esperado e seu bunker é destruído no processo, resultando na morte de todos. Curiosamente, eles não haviam calculado a quantidade certa de armas no continente Africano, acreditando que havia pouca gente naquelas paragens. Doze pessoas sobrevivem na cidade fictícia de Calpe.

Após a hecatombe, a primeira pessoa a se manifestar na narrativa é Simba Ukolo, um médico. Preocupado com o destino da humanidade e do mundo, ele vive testando as águas dos rios e lagos à procura de microrganismos vivos, bem como buscando por animais nas savanas e florestas, na esperança de que se pudesse recolonizar o mundo com um ecossistema balanceado. Ele sugeria que os sobreviventes deveriam se reproduzir entre si o máximo possível para que a humanidade não fosse extinta. A situação corrente, para Ukolo, era a materialização de uma distopia. Considerando seu regime de verdade, advindo da medicina contemporânea, que busca a manutenção da vida como objetivo principal, ele estabelece uma relação de dominância no mundo pós-catástrofe ao

propor que as mulheres deveriam engravidar tanto quanto possível. Ele calcula quantos filhos cada mulher sobrevivente deveria ter para que o mundo pudesse ser recolonizado. Ukolo, ao propor esta tarefa para as mulheres, limita a potência de ação das personagens e as territorializa neste novo dispositivo de poder. Sua utopia, ou seja, recolonizar o mundo, passa a ser, para algumas mulheres, uma distopia. É a reterritorialização daquelas que acabavam de se desterritorializar de uma sociedade que limitava suas ações a partir do falocentrismo, a partir da utilização de uma ciência supostamente imparcial, mas que carrega consigo uma linha molar capaz de reduzir a potência de ação de determinado grupo a quase zero.

A pessoa que se sentiu mais afetada pela “proposta” de Ukolo foi Isis, uma historiadora somali. Na perspectiva dela, deixar-se apropriar pela responsabilidade de recolonizar o mundo seria o mesmo que reproduzir as estruturas de poder propagadas no mundo pré-catástrofe e a reconstrução de uma sociedade dominada por homens, precisamente o que ela lutava contra no mundo pré-catástrofe. A utopia de Ukolo correspondia à desconsideração da posição de Isis. O leitor poderia alegar que se trataria de um objetivo comum versus uma liberdade individual, mas tal suposição é desmantelada no momento em que se pensa que o “objetivo comum” proposto pelo médico corresponde à reterritorialização de todas as mulheres dentro das mesmas estruturas nas quais as mulheres foram confinadas historicamente nas sociedades “ocidentais” e a consequente limitação de sua potência de agir.

Jude, uma adolescente de dezesseis anos, aceita a proposta de Ukolo. No entanto, Ukolo se encontra em um dilema moral, considerando a idade de Jude. Ele se recusa a ter relações sexuais com ela e sugere que os demais homens sobreviventes também recusassem. Contudo, ela procura por outros homens sobreviventes como alternativa. Tenta se relacionar com Joseph Kiboro, um ladrão encontrado na prisão local.

Apesar da proposta de Ukolo não se apresentar como uma experiência distópica para Jude como era para Isis, a distopia na perspectiva dele, ou seja, a

dizimação da humanidade, não era exatamente uma experiência distópica para ela. Jude sempre sonhara em viajar pela Europa e antes da catástrofe fora impedida em decorrência da política de imigração europeia. Após a hecatombe, no entanto, seu sonho se torna possível, ela poderia ir para onde quisesse, pois não havia mais barreiras além da distância. Desta forma, considerando essas particularidades na narrativa, é possível compreender que o que é uma distopia para Ukolo, que detém um programa de verdade dominante na contemporaneidade, é na verdade uma utopia realizada para Jude e para os que finalmente poderiam ir para onde quisessem sem as barreiras políticas marcadas pela herança colonialista, pela xenofobia e pelo racismo.

O sul-africano Jan Dipenaar era um piloto de avião que ensinou aos demais sobreviventes que se mostraram interessados, a pilotar pequenas aeronaves. Quando viajavam pela Europa, a utopia de Jude se metamorfoseou em distopia: além dos monumentos históricos, não havia mais o *glamour* esperado. Uma reconceituação de valores torna-se necessária:

Agora o mundo parecia ser deles apenas, eram mais ricos que Cresus, todos os bens materiais a repartir por uns poucos. No entanto, de nada valia o ouro, os diamantes, os rubis, nem os euros ou os dólares, nada havia para comprar, tudo estava ali para ser consumido sem esforço. Estava como o naufrago numa ilha só com um coqueiro e uma arca de joias. Se a partir deles houvesse uma nova humanidade, essas riquezas ainda seriam consideradas riquezas? Uma boa questão. A nova humanidade era capaz de considerar joias uma folha seca de árvore rara ou o esvoaçar de uma pena de pavão. Quem poderia pressagiar os novos valores? (Pepetela, 2008 p. 30)

Haviam duas outras mulheres além de Isis e Jude: a cientista norte-americana Janet, que estudava o comportamento de gorilas e uma senhora idosa chamada Geny, praticante da religião dos “Paladinos da Coroa Sagrada”, um tipo de culto criado pelo grupo neonazista com o intuito de controlar a humanidade e tornar a tarefa de eliminá-la mais simples.

O principal objetivo do grupo neonazista era criar um *Admirável mundo novo* no estilo da sociedade de Huxley. Uma sociedade teoricamente perfeita, mas ao contrário da narrativa inglesa, não ocorreria num espaço cercado pelo “mundo

selvagem”. Eles contavam com a eliminação completa da humanidade por meio de uma arma de destruição em massa, como descrito em um documento encontrado pelos sobreviventes:

Sobre as armas do “Feixe Gama Alfa” é necessário dizer que não são bombas, no sentido convencional do termo, não provocam explosões. Lançam radiações, ou melhor, as armas desintegram-se em radiações que limpam à sua volta todo o território correspondente a um continente como o australiano. As armas desaparecem pois com os alvos. Claro que os dedos que as detonarem também desaparecerão. Por isso não nos incomodamos nada pelo facto de esses dedos serem negros, árabes ou ciganos, tudo dedos condenados a desaparecer, de qualquer modo, desde que sejam profetas sinceros, crentes nas virtudes da nossa fé (Pepetela, 2008 p. 348).

Os paladinos da coroa sagrada seriam os “dedos” responsáveis pela eliminação da humanidade. No entanto, eles não teriam consciência das consequências e dos objetivos reais por trás da sua crença. Eles seriam meros peões no tabuleiro do grupo neonazista, que acreditava ser uma raça superior. Esse era seu programa de verdade. Apesar de sua “verdade” ser absolutamente antiética, racista e xenófoba, eles têm também uma experiência distópica, ainda que não sentida *in loco*. A descoberta de seus objetivos pelos sobreviventes da hecatombe a partir de cartas e documentos com descrições do plano é suficiente para compreendermos que a sucessão de eventos tornou sua utopia em uma realidade distópica bidimensional. A primeira dimensão é a própria dizimação: erros nos cálculos resultaram na destruição do bunker onde estavam “protegidos”. A segunda dimensão é a sobrevivência de 12 pessoas na região dos grandes lagos na África, exatamente aqueles que eram o grupo-alvo do extermínio.

Para o grupo de sobreviventes, o topos pós-apocalíptico representou inicialmente um esboço do fim do mundo, mas por fim se torna um símbolo da quebra de barreiras e o surgimento de uma nova perspectiva para os que foram historicamente explorados, objetificados e cujas narrativas foram apagadas.

Podemos perceber, a partir da narrativa de Pepetela, a necessidade de parar de pressupor a distopia como uma força generalizante e posicioná-la no campo da experiência dos grupos historicamente violentados pela imposição da

epistemologia hegemônica, de forma a explicitar seus loci de enunciação, desconsiderados tanto pelas teorias tradicionais quanto pelas teorias críticas que mantêm suas bases no sistema de pensamento eurocêntrico.

Terceiro movimento: Heterocronias.

[Ária inspirada em trio: Bergson, Deleuze e Guattari]

As instâncias apresentadas nos dois primeiros movimentos servem como uma espécie de diagnóstico de como somos codificados e recodificados pelos dispositivos de poder e de saber, seja por meio do sistema vigente, seja por meio de teorias que, ainda que tentem criar saídas, repetem os modos de opressão e apagamento de qualquer grupo que se diferencie da perspectiva logocêntrica e etnocêntrica advinda da nossa tradição canônica de pensamento. No entanto, como podemos criar linhas de fuga a essas codificações e estratificações?

Se pensarmos nas noções de tempo que temos como verdade, percebemos que dificilmente se questiona a proposta de uma linha cronológica que define os acontecimentos relativamente a um espaço ou indivíduo. E essa noção, apesar de importante para a compreensão da forma como o mundo tem se organizado nos espaços hegemônicos, esmaga a possibilidade da percepção inerente às intensidades da experiência. As intensidades não seguem as convenções que criamos.

A criação artística, processo no qual se inclui a criação literária (considerando que inclui aqui, também, o processo de leitura como criação), tem por vezes a potência de partir de um plano de composição e criar outros perceptos e outras concepções de mundo que não podem ser explicadas por meio das noções sistemáticas que temos como verdades científicas. E isso não é o mesmo que criar narrativas a partir de um mundo imaginário, pura e simplesmente, mas de questionar determinados aspectos do mundo que temos estabelecidos diacronicamente como verdadeiros. Isso se dá a partir da produção de um estranhamento com relação ao próprio mundo (e não simplesmente por comparação entre um suposto mundo narrativo e um mundo tido como real), que nos parecia, em um primeiro momento, dado.

Henri Bergson (2005) questionou a convenção de tempo cronológico, por se tratar de um tempo esquemático e espacial a partir de uma figuração simbólica (linha cronológica disposta no espaço). De acordo com o filósofo, o tempo

cronológico é despregado da realidade, pois é abstrato e *não adere aos objetos*: é uma temporalidade impregnada de espaço. O tempo cronológico pressupõe que quando o ponteiro dos segundos avança, o segundo anterior deixa de existir. Ou seja, o segundo presente anula o passado. Desta forma, ao pensarmos no tempo, imaginamos uma série de ocorrências que se justapõem, como se estivessem dispostas no espaço, uma depois da outra. O tempo cronológico apaga a experiência “passada” conforme o tempo avança. Essa espacialização não dá conta da experiência, pois acabamos “enxergando” os estados de consciência que fazem parte da experiência como objetos que ocupam lugar em um espaço (a linha cronológica) e que quando uma experiência toma forma, a anterior deixa de existir.

Bergson cria então o conceito de duração (*durée*), que não diz respeito a esse tempo espacial (cronos²⁰), mas ao tempo dos acontecimentos (mais próximo ao Kairós grego). O filósofo diz que o tempo para a ciência empírica é abstrato: cada passo do ponteiro exclui o anterior. O espaço, nesse tempo cronológico, não conserva nenhum traço, nenhuma marca do que já passou. Cada passo do ponteiro é um presente único e independente. Mas a duração (*durée*) considera momentos precedentes em cada instante. Em vez de cada momento, ocorre o ato em sua plenitude. A duração é então o tempo qualitativo que corresponde à condensação dos momentos num único instante: “A duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (Bergson, 2006 p. 47).

Deleuze e Guattari ainda resgatam e reelaboram outra instância temporal, o Aion:

Mesmo quando os tempos são abstratamente iguais, a individuação de uma vida não é a mesma que a individuação do sujeito que a leva ou a suporta. E não é o mesmo Plano: plano de consistência ou de composição das hecceidades num caso, que só conhece velocidades e afectos; plano inteiramente outro das

²⁰ Para os gregos antigos havia pelo menos três aspectos diferentes que se completam formando a concepção de tempo, bem mais complexa do que a disseminada no senso comum contemporaneamente. Essa concepção é explicada pela mitologia: Kronos, Kairós e Aion.

formas, das substâncias e dos sujeitos, no outro caso. E não é o mesmo tempo, a mesma temporalidade. Aion, que é o tempo indefinido do acontecimento, a linha flutuante que só conhece velocidades, e ao mesmo tempo não pára de dividir o que acontece num já-aí e um ainda-não-aí, um tarde-demais e um cedo-demais simultâneos, um algo que ao mesmo tempo vai se passar e acaba de se passar. E Cronos, ao contrário, o tempo da medida, que fixa as coisas e as pessoas, desenvolve uma forma e determina um sujeito. Boulez distingue na música o tempo e o não-tempo, o "tempo pulsado" de uma música formal e funcional fundada em valores, o "tempo não pulsado" para uma música flutuante, flutuante e maquínica, que só tem velocidades ou diferenças de dinâmica. Em suma, a diferença não passa absolutamente entre o efêmero e o duradouro, nem mesmo entre o regular e o irregular, mas entre dois modos de individuação, dois modos de temporalidade (2012 p. 50).

Aion, o tempo indefinido do acontecimento, é absolutamente desconsiderado pelos que se curvam à perspectiva de Cronos, que estipula as medidas, escraviza e impede de perceber os processos, pois os que a ele se submetem passam a se importar apenas com princípios e fins, com origens, com genealogias e com o utilitário dentro de sua própria limitação. Todavia, o devir só é experienciável em Aion, quando o rosto deixa de ser sujeito, deixa de ser objeto e passa a ser multiplicidade.

As heterocronias são ligadas a pequenas parcelas do tempo, e como sugere Foucault, seu auge funcional só é alcançado quando há uma ruptura do homem com a sua tradição temporal. Considero aqui **heterocronia** não de acordo com sua concepção biológica, mas como um conceito análogo à concepção de heterotopia proposta por Michel Foucault, com a diferença de que, enquanto as heterotopias têm como função a adaptação dos corpos aos objetivos dos dispositivos de poder a partir de construções espaciais de confinamento, a heterocronia não propõe uma barreira espacial, mas temporal (no sentido de quebrar o tempo cronológico como forma de regulação da vida), que promove, ao contrário da heterotopia, o estranhamento dos processos cotidianos e consequente questionamento da posição de conforto e acomodação com relação à própria forma de conceber e construir o mundo. É uma espécie de revolução, mas que não se dá no plano da alteração da forma de organizar um espaço, mas antes na própria maneira de entender e

construir esse espaço. É um tempo fora do tempo, um Aion, a partir do qual a vida dentro dos pressupostos antes estabelecidos se torna impossível, pois deixa-se de viver num fluxo de absorção/reação e passa-se a viver em criação/ação, fora das linhas duras dos dispositivos fixos em Cronos.

Enquanto as utopias e distopias se estabelecem como dois polos de uma mesma linha de força molar e as heterotopias servem como microespaços dentro dessas linhas para que a molaridade se espelhe, de maneira representativa, seguindo as estruturas de poder, as heterocronias pressupõem uma pausa em cronos (que trabalha em função dessas estruturas), de maneira a efetivar a possibilidade de quebra das paredes e consequente fuga, ainda que haja aqueles que prefiram criar novas estruturas idênticas dentro da heterocronia. Ora, não são a cegueira escura do mundo de André Carneiro (2003) ou a branca do *Ensaio sobre a Cegueira*, de Saramago (1995), possíveis espaços de quebra e devir? Quando a visão volta, o mundo já não é mais o mesmo.

1.3. De ilhas continentais e oceânicas: *pouvoir* do estranho, *puissance* do inaudito

[Dueto: Todorov e Freud. Contraponto: Sontag, Spinoza e Deleuze]

As ilhas continentais são ilhas acidentais, ilhas derivadas: estão separadas de um continente, nasceram de uma desarticulação, de uma erosão, de uma fratura, sobrevivem pela absorção daquilo que as retinha. As ilhas oceânicas são ilhas originárias, essenciais: ora são constituídas de corais, apresentando-nos um verdadeiro organismo, ora surgem de erupções submarinas, trazendo ao ar livre um movimento vindo de baixo; algumas emergem lentamente, outras também desaparecem e retornam sem que haja tempo para anexá-las.

(Gilles Deleuze)

Nos pontos anteriores, propus uma problematização das teorias de CF, entre as quais as que trabalham os conceitos de estranhamento e cognição, seja em relação à narrativa (Suvin, 1979), seja em relação a determinado referente (Chu, 2010). Procurei também demonstrar como a ocorrência do estranhamento pode sofrer variações de intensidade relativamente ao contexto de apreciação, o que chamei de paralaxe do estranhamento.

Ao pensarmos nos conceitos de estranhamento e cognição, somos levados considerar uma interdisciplinaridade não apenas com a filosofia, mas também com teorias psicanalíticas, como é tradição entre os pesquisadores de literaturas que recebem a rubrica de fantásticas. O conceito de estranho como elaborado por Freud (1976) em sua leitura do conto *O homem da areia*, de E.T.A. Hoffmann (1817) é adotado como referência comum para análise das obras, bem como a *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov (2004).

Já o conceito de estranhamento foi conceituado de forma detida pelo formalista russo Viktor Chklovski, ao relacionar o evento à singularização. O autor propôs que a arte tem a função de causar *остранение* (*ostranenie*), à época um neologismo russo que foi traduzido ao português como estranhamento. A partir da leitura de uma nota do diário de Leon Tolstói, na qual o romancista faz uma consideração sobre a automatização da vida ou o “desenrolar inconsciente da

vida”, Chklovski (1971) coloca a arte em oposição a essa automatização que “engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (p. 44), ao propor que o papel daquela [arte] é de devolver a sensação de vida, “para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra” (p. 45):

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que já é “passado” não importa para a arte (Chklovski, 1971 p. 45).

Chklovski aproxima seu conceito de estranhamento à quebra da automatização da vida, ou à vida como arte, o que entra em consonância com a proposta nietzschiana de desvencilhar-se do niilismo passivo. Em outras palavras, deixar de ser um camelo, não obedecer ao *Dragão Tu Deves* (Nietzsche, 2011). Além disso, aproxima a noção de tempo do estranhamento à duração e ao Aion.

Os termos estranhamento e estranho são verbetes bastante utilizados – além da definição de Chklovski – e, portanto, carregados de sentidos e significações. Utilizando o vocabulário de Deleuze, poderíamos afirmar que são conceitos territorializados pelos agenciamentos de poder. Desta forma, esvaziar os termos dos significados já incrustados neles como agenciamentos de poder, ou seja, desterritorializá-los, tornar-se-ia uma tarefa não apenas árdua, mas próxima do impossível. O conceito de Chklovski para *estranhamento* se aproxima das teorias de Chu, Suvin e Freedman desenvolvidas nos pontos anteriores, mas o conceito de *estranho* se afasta da abordagem aqui trabalhada, como veremos a seguir. Desta forma, desenvolverei a ideia de inaudito em detrimento de estranho, para escapar às territorializações do termo. Antes, contudo, procuro traçar uma genealogia do estranho, para tornar possível a tarefa de explicitar em que pontos o inaudito se diferencia dele.

Tzvetan Todorov (2004) classifica o estranho como um subgênero do fantástico tangencial ao maravilhoso, mas que se afasta deste na medida em que “o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir:

logo, a um futuro; no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia, e daí, ao passado” (p. 49). A definição de Todorov se aproxima de um dos significados incrustados na palavra estranho e que corresponde ao principal motivo da escolha de outro termo: o contido no artigo *Das Unheimliche*²¹, de Sigmund Freud (1976). Esse texto, muito utilizado por teóricos e críticos literários, propõe a leitura do conto *O homem da areia* de E.T.A. Hoffmann sob uma perspectiva psicanalítica. O artigo corresponde a uma análise edipiana de Natanael, o protagonista do conto.

Natanael, a partir de uma troca de cartas com seu amigo Lothar e sua noiva Clara, expõe suas aflições, relacionadas a uma ocorrência traumática na infância. O narrador se intromete na estrutura epistolar e conta a história de Natanael sob um ponto de vista supostamente imparcial.

O advogado Coppelius é relacionado pelo protagonista à figura do Homem da Areia, uma lenda disciplinar (provavelmente relacionada à figura clássica de Morpheus) contada às crianças para que elas fossem dormir, caso contrário, teriam areia soprada em seus olhos pelo ser em questão, o que faria com que seus órgãos da visão caíssem e fossem levados embora. O conto progride com um suspense que promove dúvida no leitor se os fatos realmente acontecem da forma como são narrados ou se partem da imaginação aparentemente perturbada de Natanael e das intromissões do narrador. Quando, afastado da família para estudar, Natanael conhece um vendedor de barômetros, lupas e óculos, passa a se questionar se esse personagem, de nome Coppola, não seria o próprio advogado Coppelius, responsável por seus traumas infantis.

Não entrarei em maiores detalhes sobre o enredo da narrativa neste momento porque o intuito não é analisá-lo, mas problematizar o conceito de estranho (*Unheimlich*) proposto por Freud. O autor começa estabelecendo uma relação entre o estranho com o horror e com o medo:

²¹ Disponível para leitura online gratuita no projeto Gutenberg, em alemão:

<http://www.gutenberg.org/files/34222/34222-h/34222-h.htm>

Em português, presente nas Obras Completas, volume XVII – Uma neurose infantil e outros trabalhos.

O tema do 'estranho' [...] relaciona-se indubitavelmente com o que é assustador - com o que provoca medo e horror; certamente, também, a palavra nem sempre é usada num sentido claramente definível, de modo que tende a coincidir com aquilo que desperta o medo em geral. Ainda assim, podemos esperar que esteja presente um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso de um termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como 'estranhas' determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador (1976, p. 275-276).

Na sequência, Freud especifica que a relação desse sentimento de medo produzido na mente que se constitui como *unheimlich* é sempre algum conteúdo que foi reprimido no passado:

De início, abrem-se-nos dois rumos. Podemos descobrir que significado veio a ligar-se à palavra 'estranho' no decorrer da sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: *o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar* (1976, p. 277 – grifo meu).

A partir dessa ideia, o texto apresenta um levantamento linguístico sobre o significado de estranho em algumas línguas e, mais precisamente, no alemão. Freud propõe que há um duplo significado para o verbete *heimlich*, que o tornaria aparentemente ambíguo:

O que mais nos interessa [...] é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra 'heimlich' exibe um que é idêntico ao seu oposto, 'unheimlich'. Assim, o que é heimlich vem a ser unheimlich. Em geral, somos lembrados de que a palavra 'heimlich' não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. 'Unheimlich' é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de 'heimlich', e não do segundo. Por outro lado, percebemos que Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito do Unheimlich, para o qual certamente não estávamos preparados. Segundo Schelling, unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz (1976, p. 282).

Traçando um claro paralelo do discurso de Schelling com a ideia do inconsciente edipiano teatral e regressivo, Freud relaciona tudo o que é estranho – como diferente do padrão tido como familiar ou “normal” – a questões refeedas na infância – e portanto, também familiares – que geram, consequentemente, mecanismos de defesa predeterminados pela psicanálise. Ou seja, o estranho nunca é verdadeiramente novo, mas diz respeito ao ressurgimento dos traumas ou questões que foram, um dia, reprimidos e, portanto, parecem novos na medida em que não habitavam o plano da consciência. Ao estabelecer essa relação, dada a importância histórica de suas teorias, Freud logra marginalizar a diferença, bloqueando as linhas de fuga que permitiriam a movimentação das relações de poder, bem como reforça, na literatura, a noção de desejo como falta oriunda de um inconsciente reativo. Jacques Derrida sugere que só utilizemos os conceitos freudianos entre aspas, pois “eles pertencem todos, sem exceção alguma, à história da metafísica, isto é, ao sistema de repressão logocêntrica que se organizou para excluir ou abaixar” (Derrida, 1967 p. 180).

A normatização do estranho (e mesmo do inconsciente dentro de estruturas preestabelecidas e regressivas) por essas vias cria o que Deleuze chama de “linha molar” e forma um dispositivo capaz de propagar relações de dominância e de desconsideração dos loci de enunciação de *outrem*, pois reduz sua fala sempre às mesmas estruturas, formuladas a partir de um ponto de vista único e supostamente advindo de uma instância detentora de “superioridade racional”. Na análise do conto, essa postura se explicita também na restrição do conto de Hoffmann a esse tipo de discurso de dominância:

A conclusão da história deixa bastante claro que Coppola, o oculista, é realmente o advogado Copélio e também, portanto, o Homem da Areia. Não se trata aqui, portanto, de uma questão de incerteza intelectual: sabemos agora que não devemos estar observando o produto da imaginação de um louco, por trás da qual *nós, com a superioridade das mentes racionais*, estamos aptos a detectar a sensata verdade; e, ainda assim, esse conhecimento não diminui em nada a impressão de estranheza. A teoria da incerteza intelectual é, assim, incapaz de explicar aquela impressão (Freud, 1976 p. 288 – grifo meu).

Ao propor que se detém uma superioridade mental capaz de distinguir uma verdade a partir de um conteúdo obscuro para a definição do termo levando em consideração os acontecimentos pelos quais Natanael passa, territorializa-se o conceito de estranho na tradição metafísica de restrição de qualquer “outro” a limitados espaços de ação por não partirem do mesmo locus de enunciação. O recurso utilizado para estabelecer a relação de dominância e marginalização do outro é a suposição de que seres como os que detêm *a superioridade das mentes racionais* podem restringir o espaço de ação alheio a partir de estruturas pré-estabelecidas de sanidade e insanidade, além de pregar que essa suposição é advinda do discurso chamado “racional e científico”. Nesta esteira, tudo o que um indivíduo fala não é aquilo que ele fala, mas tem outro sentido escondido, que as mentes superiores têm a capacidade de desvendar a partir de uma leitura que confina os sentidos em estruturas preestabelecidas, como se todos os enunciados pudessem ser, sem exceção, reduzidos aos mesmos motivos e sentidos. É a ideia de que há uma Verdade escondida por detrás das ações e discursos e que apenas esses poucos indivíduos privilegiados são capazes de desvendar ou descobrir, ou seja, tirar a máscara ou o simulacro.

A estrutura mais comum de “descoberta da verdade” por meio dessa perspectiva que aparece na leitura que Freud faz do conto de Hoffmann é a redução do medo de perder os olhos ao medo da castração a partir do mito edipiano:

Sabemos, no entanto, pela experiência psicanalítica, que o medo de ferir ou perder os olhos é um dos mais terríveis temores das crianças. Muitos adultos conservam uma apreensão nesse aspecto, e nenhum outro dano físico é mais temido por esses adultos do que um ferimento nos olhos. Estamos acostumados, também, a dizer que estimamos uma coisa como a menina dos olhos. O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos ensinou-nos que a ansiedade em relação aos próprios olhos, o medo de ficar cego, é muitas vezes um substituto do temor de ser castrado (1976, p. 289).

Os temores do personagem Natanael são, desta forma, restringidos pela leitura de Freud ao medo da castração. A clivagem do personagem-sujeitado aí não é mais realizada pelos temores de Natanael, mas pela leitura do psicanalista

que o reduz a estruturas preestabelecidas. Deleuze critica essa postura da perspectiva analítica, quando denuncia que

mesmo que se fale à vontade, toda a máquina analítica é feita para suprimir as condições de uma verdadeira enunciação. O que quer que se diga é preso numa espécie de torniquete, de máquina interpretativa, de modo que o paciente nunca poderá ter acesso ao que ele tem realmente a dizer (Deleuze, 2004 pp. 199-200).

Além da redução da narrativa e da personagem à estrutura psicanalítica, o processo de estranhamento é traçado com os mesmos fundamentos, como se fosse mesmo um torniquete:

Poderíamos dizer que, num caso, o que fora reprimido é um determinado conteúdo ideativo, e, no outro, a sua realidade (material). Esta última frase, porém, estende o termo 'repressão' para além do seu legítimo significado. Seria mais correto levar em conta uma distinção psicológica que pode ser detectada aqui, e dizer que as crenças animistas das pessoas civilizadas estão num estado de haver sido (em maior ou menor medida) *superadas* (preferentemente a reprimidas). A nossa conclusão podia, então, afirmar-se assim: uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se (Freud, 1976, p. 309-310).

Além da problemática da redução de toda criação às mesmas estruturas, essa conclusão de Freud tem um segundo ponto que apresenta um problema com relação à própria concepção do outro. É criado um abismo entre um padrão proposto como ideal e o que se considera abjeto, ou, de acordo com o autor, "primitivo". O primitivismo proposto no texto tem clara conotação pejorativa, pois se trata de algum conteúdo que deveria ser superado pelos indivíduos considerados racionais. Ou seja, qualquer indício cultural ou maneira de pensar que se distinga desta proposta sutodenominada científica é posto no fundo do abismo que mantém à tona somente os conteúdos de ideação padronizadora. O suposto "outro" nunca tem voz, pois é territorializado a cada ato discursivo, seja através da classificação redutora de seu discurso na estrutura edipiana, seja na

classificação de seus processos de subjetivação como “animistas” e “primitivos”, palavras carregadas pelas estruturas de dominância.

Tudo é visto em função da instância alegadamente superior que se propõe a desvendar os mistérios e as narrativas reduzindo-as ao mesmo teatro familiar, impedindo o fluir dos desejos. Para essa instância, mesmo os desejos são reduzidos à ideia de vazio como falta. O desejo nessa perspectiva é sempre a ausência, ausência como falta, pois o foco recai na ideia de aquisição de uma satisfação inatingível.

Mas e se nos libertarmos dessa instância, os desejos continuam sendo o vazio como falta? Seriam essas estruturas “inatas” ou construídas? Se pensarmos que a noção de núcleo familiar é uma construção sócio-histórica burguesa (Engels, 1964), e a repressão da sexualidade uma construção vitoriana (Foucault, 1988), como poderia o complexo de Édipo, focado nesta noção de família e repressão, ser um dado inato do humano? O que dizer da própria arte, que se tornou objeto da máquina interpretativa?

Susan Sontag propõe questionamentos a esse tipo de projeto interpretativo:

O que implica a excessiva ênfase na idéia do conteúdo é o eterno projeto da interpretação, nunca consumado. E, vice-versa é o hábito de abordar a obra de arte para interpretá-la que reforça a ilusão de que algo chamado conteúdo de uma obra de arte realmente existe (1987 p. 13).

A quem interessa buscar por conteúdos, dizer que “X em realidade é — ou significa em realidade — A? Que Y é em realidade B? Que Z é de fato C?” (1987 p. 14). E a autora procura ainda mostrar como esse discurso interpretativo que é desenvolvido com uma falsa proposta de isenção e afastamento do objeto parece desconhecer a violência do seu próprio ato discursivo que agride e impede a fala do outro:

[O] zelo contemporâneo pelo projeto da interpretação é freqüentemente inspirado não pela piedade para com o texto problemático (que pode ocultar uma agressão), mas por uma agressividade aberta, um claro desprezo pelas aparências. O antigo estilo de interpretação era insistente, porém respeitoso; criava outro significado em cima do literal. O estilo moderno de

interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava "debaixo" do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro. As mais celebradas e influentes doutrinas modernas, as de Marx e Freud, em realidade são elaborados sistemas de hermenêutica, agressivas e ímpias teorias da interpretação. Todos os fenômenos que podem ser observados são classificados, segundo as próprias palavras de Freud, como *conteúdo manifesto*. Este conteúdo manifesto deve ser investigado e posto de lado a fim de se descobrir debaixo dele o sentido verdadeiro – o *conteúdo latente* (Sontag, 1987 p. 15).

Antes de esboçar uma possível saída a essa territorialização executada pelas teorias da interpretação, voltemos à classificação do estranho por Todorov (2004). O autor questiona: “porque a literatura fantástica não existe mais?” (p. 175). A suposição do autor de que “a Psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica” (p. 169) se fixa na aceitação da psicanálise como regime de verdade científico, que toma o tema do estranho “em termos indisfarçados”. Se a psicanálise foi capaz de acabar com o estranho ao classificá-lo em termos “científicos”, talvez seus adeptos na teoria literária não tenham consciência da própria violência epistemológica produzida por seu discurso.

Todorov (2004), ao tentar forjar um estudo científico, restrito aos estudos literários e supostamente apolítico, na medida em que trataria do tema de maneira imparcial, impregna em seu locus de enunciação uma posição política bem definida. Coloca no mesmo patamar, no capítulo “Temas do tu”, a necrofilia, o incesto e o homossexualismo (sic), verbete adotado graças à sua “angústia da influência”²² freudiana:

Mais além deste amor intenso mais “normal” pela mulher [na verdade um demônio], a literatura fantástica ilustra muitas transformações do desejo. A maior parte delas não pertence verdadeiramente ao sobrenatural, mas antes a um “estranho” social. O incesto constitui uma das variedades mais frequentes. [...] O homossexualismo é uma outra variedade (Todorov, 2004 p. 140).

Mais adiante, Todorov ainda completa dizendo que a literatura fantástica “dedica-se a descrever particularmente suas formas excessivas bem como suas

²² Termo “emprestado” de Harold Bloom, cujo uso entre aspas se faz em consonância com uma crítica que se estende como uma lâmina de dois gumes.

diferentes transformações ou, se quisermos, perversões” (p. 147). Como podemos ver, ao assumir como verdade o dispositivo psicanalítico, a leitura estrutural de Todorov nada tem de apolítica, ela serve, ao contrário, como meio de propagar um discurso de dominância à diferença (enclausurando-a). A partir disso, torna-se ele mesmo (o dispositivo) produtor de corpos dóceis e/ou neuróticos, desejantes sempre de algo que falta e, conseqüentemente, servindo bem aos propósitos de produção de consumidores eternamente à espera de algo a ser suprido.

O acontecimento do qual trato na tese não remete a regressões ao passado, tampouco é territorializável desta maneira por dispositivos de saber-poder (Foucault, 1979) a partir de um projeto interpretativo.

Mas como escapar a essas territorializações? A subversão dessa força totalizadora pode ser um modo de libertar a possibilidade do múltiplo a partir da compreensão das genealogias dos agenciamentos nos quais estamos mergulhados e que formam nossas intensões²³, para que possamos movimentar as forças estagnadas pelos aparelhos burocráticos e criar linhas de fuga. Linhas essas que não são apenas uma forma de fugir do que foi construído pelos dispositivos, mas de, a partir de um afastamento, compreender que podemos falar “em nome próprio”²⁴ e criar outros agenciamentos, não acoplados a essas forças clivadoras.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996a) propõem uma cartografia, em detrimento ao “decalque” edipiano, como alternativa às territorializações e relações de dominância estabelecidas pela tradição analítica:

Um mapa tem múltiplas entradas, contrariamente ao decalque que volta sempre "ao mesmo". Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida "competência". Ao contrário da psicanálise, da competência psicanalítica, que achata cada desejo e enunciado sobre um eixo genético ou uma estrutura sobrecodificante e que produz ao infinito monótonos decalques dos estágios sobre este eixo ou dos constituintes nesta estrutura, a esquizoanálise recusa toda idéia de fatalidade decalcada, seja qual for o nome que se lhe

²³ A grafia de intensão aqui está correta, não diz respeito à intencionalidade, mas à intensidade.

²⁴ Como já especificado anteriormente, “falar em nome próprio” não significa falar em nome de um indivíduo, mas o próprio indivíduo se desterritorializar de tal forma a permitir as intensidades criativas fluírem e se agenciarem na vida como arte. É nomear as potências impessoais que atravessam o corpo.

dê, divina, anagógica, histórica, econômica, estrutural, hereditária ou sintagmática. (Vê-se bem como Melanie Klein não compreende o problema de cartografia de uma de suas crianças pacientes, o pequeno Richard, e contenta-se em produzir decalques estereotipados — Édipo, o bom e o mau papai, a má e boa mamãe — enquanto que a criança tenta com desespero prosseguir uma performance que a psicanálise desconhece absolutamente.) As pulsões e objetos parciais não são nem estágios sobre o eixo genético, nem posições numa estrutura profunda, são opções políticas para problemas, entradas e saídas, impasses que a criança vive politicamente, quer dizer, com toda força de seu desejo (pp. 30-31).

A partir da leitura de Deleuze e Guattari, opto pela diferenciação etimológica para não ter o discurso que desenvolvo aqui confundido com a ideia de estranho freudiano e com o projeto interpretativo, visto que minha opção é pela leitura a partir do múltiplo e pela potência ética, estética e política da experimentação e, portanto, pela recusa à metafísica do projeto interpretativo.

Destarte, inaudito não corresponde ao estranho ou *unheimlich* freudiano, pois esse remete sempre ao familiar e ao conteúdo reprimido “que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz” (p. 282). Nada disso serve como conceituação na proposta aqui elaborada, pois a estruturação analítica na leitura literária age sub-repticiamente pela manutenção das estruturas de poder que territorializaram o próprio *estranho*, de forma a alocá-lo no fundo do abismo construído pelas linhas mesmas da estrutura. Sontag elabora sobre a continuidade da proposta interpretativa e suas consequências:

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. Como os gases expelidos pelo automóvel e pela indústria pesada que empestam a atmosfera das cidades, a efusão das interpretações da arte hoje envenena nossa sensibilidade. Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte (Sontag, 1987 p. 16).

Se por um lado o estranho foi reduzido a esse projeto da interpretação, o inaudito é um afeto suscitado por perceptos (conjuntos de percepções e sensações) que se agenciam como estranhamento sem remeter a supostos conteúdos reprimidos por um inconsciente regressivo ou corresponder a uma estrutura

hierárquica do que é “primitivo” ou “evoluído”. O inaudito é uma *produção* de agenciamento que passa a ser uma ação política, ética e estética. Apesar de se dar na superfície, é criação, é linha de fuga, é a própria quebra dos degraus da estrutura, como opção política pela multiplicidade.

Contudo, se o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto, por vir, e o estranho a um passado reprimido, uma pergunta poderia emergir: o inaudito não poderia então ser tratado como sinônimo de maravilhoso como elaborado por Todorov? A simples resposta “de forma alguma” pode parecer muito categórica e incisiva, no entanto é adequada à indagação.

Se inaudito não pode ser tratado como sinônimo de maravilhoso é porque não pode ser apreendido, como o termo de Todorov, à mera cronologia representativa de um porvir, apesar de não ser também regressivo. Pois não é, como o dispositivo analítico, escravo de Cronos, como se os acontecimentos estivessem justapostos no espaço de forma estática e deixassem de existir no momento seguinte. Ao retornar, seriam o estranho, se ainda não vindos, seriam o maravilhoso. Diferentemente, o inaudito manifesta em devir, não em um porvir. No tempo intensivo, não no cronológico. É criação, não representação em função de um real dado.

O inaudito flui. É uma criação, como toda narrativa. Flui para fora das bordas estabelecidas pelas forças estruturantes. É uma linha de fuga, que escapa à clivagem promovida pelos agenciamentos de poder.

Em *Cinco proposições sobre a Psicanálise*, há considerações que podem auxiliar na compreensão dessa mudança de perspectiva:

De fato, o que produz enunciados em cada um de nós, não se deve a nós enquanto sujeitos, mas a outra coisa, às multiplicidades, às massas, e às matilhas, aos povos e às tribos, aos agenciamentos coletivos que nos atravessam, que nos são interiores e que nós não conhecemos porque fazem parte do nosso próprio inconsciente. (Deleuze, 2004 p. 384).

Mesmo o inconsciente, para o filósofo, é concebido de maneira inteiramente diferente: não é regressivo, não retoma família, papai, mamãe, etc. É, de outra maneira, produtivo, desejante, criativo. Se nos deixarmos atravessar

constantemente pelos mesmos agenciamentos oriundos de dispositivos de poder, somos permanentemente territorializados nos mesmos espaços de fala, falamos pelos dispositivos que lá estão e impedimos a fluidez da experiência.

O inaudito é produtor de desejo. Ao contrário do que propõe a tradição interpretativa, o desejo, aqui, não corresponde à falta de um objeto ou ação. Não diz respeito ao impedimento da realização de algo que conduz à eterna falta e, portanto, ao sofrimento. O desejo é pleno, ele se dá na experiência, no encontro entre corpos, entre narrativas.

Na genealogia daquela concepção dominante de desejo como falta é importante ressaltar a perspectiva hegeliana. Para Hegel, o desejo é sempre desejo de alguma coisa, e esse é o ponto de partida para a constituição do sujeito a partir da concepção do outro. Em contrapartida a Hegel, opto por uma conceituação derivada de Spinoza, que propõe em sua *Ética* que “o desejo é a essência do homem”. Não tem nada a ver com falta, com projeção em um objeto ou indivíduo que se quer atingir para obter prazer. Desejo diz respeito a uma diferença de potencial, a um grau mais potente de existência e que se dá no intermeio desse processo, no devir.

Spinoza (2009) diz que estamos sempre em busca de um aumento da nossa potência de existir. Esse desejo não tem relação com a busca pelo prazer. O prazer como objetivo pode fazer o desejo cessar, porque usualmente diminui a potência dos corpos. Quando se deseja nos termos de Spinoza, o prazer é subordinado a esse desejo, e não o contrário.

Uma afecção ocorre quando um afeto atravessa um corpo. As afecções podem ser decorrentes de uma relação de poder (*potestas*), mas também podem corresponder a um aumento de potência (*potentia*). Deleuze utiliza os conceitos de Spinoza traduzidos ao francês como *pouvoir* e *puissance*. Há um problema na tradução desses conceitos para o português, pois recorrentemente ambos são traduzidos como poder, o que pode causar confusão. Utilizarei daqui para frente, os conceitos como (re)elaborados por Deleuze. Para o autor, o poder corresponde à ação de um corpo sobre outro, numa relação que faz com que o segundo corpo

tenha sua potência diminuída, pois o poder reduz sua capacidade de agir. Para que o poder (*potestas/pouvoir*) se territorialize, é necessário que haja um referente ou objeto a dominar. Já a potência (*potentia/puissance*), diz respeito a uma relação com o mundo todo, é um transbordamento.

Ao contrário da tradição platônica na qual se estabeleceu o projeto interpretativo, a passagem da existência para a essência, de acordo com Spinoza, não se dá a partir de uma estrutura preestabelecida, tampouco a essência é passível de ser reduzida a uns poucos elementos descritivos através dos quais se possa fazer a leitura de qualquer enunciação. Ao contrário disso, a essência é o próprio devir, é a travessia de fronteiras, a metamorfose. Quando bloqueamos esses processos através de estruturas preestabelecidas (por exemplo: o discurso que reduz tudo a papai, mamãe, Édipo e falo), somos atravessados por um afeto que diminui nossa potência. Isso porque fecha as saídas às possibilidades, impede o próprio devir porque tudo passa a ser considerado *em função* dessas estruturas e dos poderes suscitados por elas.

A proposta de Deleuze e Guattari em *O anti-Édipo* (2010) apresenta grandes cisões com relação a essas estruturas e poderes que desenvolvem, de acordo com os autores, um modo de vida fascista, dominado pelo poder. Viver de maneira cri(ativa) é uma saída a esse modo de vida que nos é designado pelos dispositivos. Em primeiro lugar, o inconsciente para Deleuze e Guattari é múltiplo, não fica restrito às estruturas familiares e orientado ao passado ou ao tempo cronológico. Em segundo lugar, o delírio é o delírio do mundo, das matilhas, dos desertos, das paisagens, e não o delírio de papai-e-mamãe. Por último, o inconsciente é uma máquina produtora de desejos, e não um teatro.

Nesta perspectiva, o inaudito é um afeto produtor de novos agenciamentos maquínicos, que transforma, e na medida em que só é possível a partir da movimentação do *conatus*, é ativo. Não é um acontecimento passivo que remete a estruturas preestabelecidas ou reprimidas, que atuam como afetos tristes, mas um acontecimento potente que altera a própria produção de realidade. Enquanto o estranho se movimenta dentro do teatro familiar edipiano, o inaudito é produtor

de mundos possíveis, atualização de virtuais. O primeiro atua em função de *pouvoir* (estruturas de poder), enquanto o último atua como produção, como *puissance* (potência de vida, possibilidade de criação de novos modos de existir).

Os saberes das estruturas de territorialização são entremeados de forças que funcionam como afetos que diminuem a potência de existir, pois, como disse Deleuze (1988-1989), o poder pode até ser alegre, mas é uma alegria triste. Não há potência (*puissance*) ruim, o que é ruim é o menor grau de potência: o poder (*pouvoir*). O poder é perverso por natureza, separa as pessoas que estão a ele submissas do que elas podem, representa a interdição das efetuações de potência.

Tanto o estranho quanto o maravilhoso são paixões tristes porque são presos às estruturas de saber-poder. Reduzem a potência de ação porque remetem a construções preestabelecidas, a partir de uma relações dialéticas entre o acontecimento aparentemente novo e um passado reprimido, no primeiro caso, e uma representação de um porvir que nunca chegará em função de um real dado, no segundo. Remetem a uma moral, a qual se relaciona sempre a existência a valores transcendentais.

O inaudito é alegre, pois corresponde a uma afecção que preenche uma potência, permite a criação de novas formas de existir, se dá na experimentação e no questionamento “do que é capaz um corpo”. É regido por uma ética, no sentido de se desarticular dos sistemas de julgamento moral “bom/mau” e substituí-los por diferenças qualitativas nos modos de existência. Isso não significa que ele tenha relação com felicidade (a palavra felicidade é outra instância que recebeu uma carga relacionada ao vazio como falta, pois é uma construção focada no futuro e, portanto, subordinada ao tempo cronológico). Alegria consiste em preencher potências, é o desejo como agenciamento, não é algo que se almeja no futuro, é a pura efetuação do desejo como potência. E isso nada tem de submissão ao prazer, pois o prazer pode ser considerado um esvaziamento da potência, um cessar de desejo. O desejo, nesta perspectiva, não é “em direção a algo”, ele é completo na medida em que não espera ser esvaziado.

Enquanto o estranho tem como par opositor o familiar, mas ao mesmo tempo remete a ele na medida em que o familiar reprimido seria o produtor do estranho; o inaudito seria fruto de um afeto ativo nos termos de Spinoza (2009); é algo que passa e que afirma uma nova possibilidade de existir.

O estranho é, então, uma ilha derivada, remete sempre àquilo que o constituiu em primeiro lugar, seu continente é o passado, o teatro psicanalítico, o dispositivo que o territorializa incessantemente, que explora as paixões tristes e precisa delas para estabelecer seu poder. A criação nesta ilha é sempre em função daquilo que se constitui no continente, é subordinada às relações de poder (*pouvoir*).

O inaudito, por outro lado, é uma ilha oceânica, é essencial nos termos de Spinoza na medida em que é uma efetuação da potência de ação. É *puissance*, a criação como recusa ao transcendente e, desta forma, não é escravo do passado. É, por isso mesmo, extraordinário, aquilo de que nunca se ouviu falar, ilha oceânica, ilha deserta:

já se está separado, longe dos continentes [...] mesmo que ela, em si mesma, possa conter as mais vivas fontes, a fauna mais ágil, a flora mais colorida, os mais surpreendentes alimentos, os mais vivos selvagens e, como seu mais precioso fruto, o naufrago, além de contar, finalmente, por um instante, com o barco que a vem procurar, apesar de tudo isso ela não deixa de ser a ilha deserta (Deleuze, 2004 pp. 12,14).

...algumas emergem lentamente, outras também desaparecem e retornam sem que haja tempo para anexá-las.

2. Devires Inauditos

[Variações: Ária em Fuga]

*Talvez a desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema.
No entanto se deveria dizer assim: ele está muito feliz porque
finalmente foi desiludido.
(G.H. via C. L. ou vice-versa)*

*O artigo indefinido é o condutor do desejo.
(Deleuze e Guattari)*

Imagem: o intenso movimento das joaninhas albinas, os mil platôs e como criar para si um corpo sem órgãos

Os Devires Inauditos se passam num irresistível movimento de descolonização da mente, des-sedimentação de hábitos, destestratificações forçadas e também deliberadas quando as narrativas atravessam o corpo a partir de leituras intensivas. São produções de abalos sísmicos nas linhas duras dos dispositivos de saber e poder que se supunha controlar o corpo até então, rachando-as em um ou mais pontos, por onde se pode fazer jorrar linhas de fuga que se dobram incessantemente sobre os processos de subjetivação, permitindo que se tracem ou teçam novas formas de vida ou, como disse Nietzsche, a invenção de novas possibilidades de existência. São bordas das narrativas que podem fazer ponta e simbiose com as superfícies do corpo-leitor, segundo compatibilidades e consistências a-lógicas que produzem novas realidades, realidades anômalas: o anômalo é o excepcional, que, diferentemente do anormal, não se submete a uma comparação com uma série de características “normais” e genéricas, mas marca uma posição em uma multiplicidade (Deleuze e Guattari, 2012). O anômalo é uma intensidade, é inaudito.

A ciência ficção como a entendo aqui é mesmo o desacreditar do discurso científico, uma vez que o corpo leitor, ao se compor com a obra, constrói outras maneiras de existir, que, por sua vez, são o próprio mundo. A ciência é também uma ficção. Neste sentido, não há que se explicar, há que se construir, bifurcar. O mundo neste caso não é o mundo explicado por uma ciência, mas a constante bifurcação do corpo leitor, como o rabo do lagarto de João Ubaldo Ribeiro, sustentado por um ser que sorri sarcasticamente a precipitação de *um outro* que o faz de outro ao afirmar que se pensa, logo, se existe. Toda a explicação do mundo é também ficção, porque prevê um estado de coisas dado.

Os deslocamentos provocados pelos processos de devir são de uma imanência radical: insights que não se direcionam para um interior metafísico, mas servem como válvulas propulsoras de experiências extratextuais. É o próprio corpo que se transforma e se percebe a partir da composição com outros corpos: o corpo da literatura, da animação, da obra de arte, da própria experimentação da vida. O Devir Inaudito da ciência ficção é uma forma de desilusão, se utilizarmos

as palavras de G. H.: passa-se quando “não pertence[mos] mais a um [determinado] sistema” (Lispector, 2009 p. 11).

Diferentemente do que propõe Ernst Bloch (2005 p. 49), o devir não tem nada de passivo, muito menos de resignado: ele é perpétua movimentação, produção de realidade em um tempo intensivo, criação de linhas de fuga às territorializações molares dos dispositivos de saber e poder. Ele corresponde à afirmação da roda do movimento em detrimento das origens e fins. É que Bloch parece confundir a perspectiva do devir com o niilismo passivo, por não se desvencilhar de Cronos e ler um suposto devir *a partir* do tempo cronológico. Ao contrário, o devir depende de um esforço ativo para corporificar – ou incorporar na forma de potência – em um tempo intensivo, os afetos que nos atravessam, de maneira que se torne possível a produção de realidade, o escape às estruturas de saber e poder que nos confinam a todo o tempo.

Os espaços de confinamento não se limitam aos panópticos e instituições muradas. As instituições estão entranhadas no corpo, correm como sangue nas veias, dizem, pelo discurso científico, para que serve o corpo, para que serve cada órgão, limitam-nos às experiências preestabelecidas e utilitárias. Elas dirão e você acreditará: você tem um estômago e dentro dele você produz ácido gástrico, seu estômago serve para processar os alimentos; você tem um órgão sexual e ele faz de você ou isto ou aquilo, serve para a procriação, ou se seus órgãos não seguirem os padrões que estipulamos, não servem para coisa alguma, você não serve para coisa alguma. Mas quem disse que temos que servir para alguma coisa? As estruturas não servem para explicar os devires, porque eles não podem ser reduzidos ao utilitarismo.

É evidente que o estruturalismo não dá conta desses devires, porque ele é feito precisamente para negar ou ao menos desvalorizar sua existência: uma correspondência de relações não faz um devir. Desse modo, quando reencontra tais devires que percorrem uma sociedade em todos os sentidos, o estruturalismo vê nisso fenômenos de degradação que desviam a ordem verdadeira e que dizem respeito às aventuras da diacronia (Deleuze e Guattari, 2012 p. 18).

As narrativas também são constantemente amarradas a um par utilitário e

passamos a entendê-las por meio dessa relação, herança da tradição interpretativa. Em contrapartida a essas proposições estruturais, “[o] que buscamos num livro é a maneira pela qual ele faz passar alguma coisa que escapa aos códigos: fluxos, linhas de fuga ativas revolucionárias, linhas de descodificação absoluta que se opõem à cultura” (Deleuze, 1992 p. 34). Para tanto, a experiência de leitura intensiva deve ser absolutamente ativa, apesar de se afastar o máximo possível de uma leitura *interpretativa*. A interpretação classifica a obra dentro de uma codificação preexistente. A experiência, por outro lado, permite a fluência das intensidades do inaudito.

Como assumir uma leitura a partir da experiência e não da interpretação? Por que criar linhas de fuga? A filosofia nietzschiana nos oferece um dilema suficientemente forte para que se questione as codificações e territorializações e os limites que se colocam nos modos de vida:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma seqüência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”. – Você não se prostraria e rangeria os dentes e amaldiçoaria o demônio que assim falou? Ou você já experimentou um instante imenso, no qual lhe responderia: “Você é um deus e jamais ouvi coisa tão divina!”. Se esse pensamento tomasse conta de você, tal como você é, ele o transformaria e o esmagaria talvez; a questão em tudo e em cada coisa, “Você quer isso mais uma vez e incontáveis vezes?”, pesaria sobre seus atos como o maior dos pesos! Ou o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não *desejar nada* além dessa última, eterna confirmação e chancela? (Nietzsche, 2001 p. 341).

O aforismo do maior dos pesos nos incita a uma decisão ética. E se eu vivesse essa vida por mais uma vez e incontáveis vezes? Esta não é uma pergunta cosmológica, Nietzsche afirma a morte de Deus antes de propor o dilema. Se em determinado momento recusamos qualquer instância metafísica – seja ela um

Deus (ou vários), a Ideia platônica, a construção de um pensamento estrutural do mundo e de nós mesmos, ou ainda a tradição de pensamento falocêntrica (Derrida, 1973) - e pensamos na nossa existência neste plano de imanência, assim como ela se coloca, tal dilema se nos torna insuportável? Se precisamos, a vida toda, nos apoiar em algo além daquilo que se nos apresenta e esse suporte é arrancado, perdemos os parâmetros transcendentais que nos guiavam. Os valores morais ditados por uma religião, por uma crença ou até mesmo uma instância "científica" - que se apoia, ao contrário do que seus discípulos mais radicais venham a afirmar, numa ideia metafísica (porque se funda em princípios logocêntricos, etnocêntricos e falocêntricos) - podem ter servido como uma espécie de muleta que nos diz o que somos, para onde vamos, que característica tem nosso inconsciente, o que é bom, o que é mau, o que é normal e o que não é. Se a arrancarmos, o que nos resta é a própria vida, é assumir responsabilidade pelas experiências, é perceber, colocando em paralaxe, as possibilidades imanentes em cada ação e atitude; é produzir nossos próprios agenciamentos, encontros, e, sempre que possível, afetos ativos.

O pensamento do maior dos pesos é então um desafio ético que se mantém no plano palpável, na superfície dos acontecimentos. A vida não tem um sentido oculto. Então, o que faremos? E é aí que reside o grande dilema: ou esconjuramos o demônio e nossa própria vida e vivemos no niilismo passivo, ou nos tornamos artistas da nossa existência, esculpindo cada detalhe, compondo com outros corpos, experimentando os afetos de forma a criar e viver como obra de arte. Só assim poderemos experimentar instantes imensos. E não se trata aqui de estabelecer uma vida em função de um "eu", mas ao contrário, é perceber a necessidade de pensar pelas bordas, como sugere Deleuze (1988-1989): "Primeiro, vê-se o horizonte e sabe-se que não pode durar, não é possível que milhares de pessoas morram de fome. Isso não pode mais durar. Não é possível esta injustiça absoluta. Não em nome da moral, mas em nome da própria percepção".

Esse dilema ético é também inaudito, na medida em que escapa às estruturas preestabelecidas nos estratos, fazendo com que, se nos

comprometermos com ele (dilema) e o experimentarmos efetivamente (e afetivamente), escapamos nós também das instâncias que nos territorializam incessantemente.

Mesmo as utopias e o pensamento no eterno porvir (que nunca chega) nos territorializam e nos frustram em uma vida focada nos fins. O desejo apontado para o futuro e para um objeto externo, o desejo metafísico que resulta em sofrimento é também desmantelado quando fazemos a opção pela vida como obra de arte.

A ciência ficção aqui se coloca como a recusa a qualquer transcendente, numa forma de deslocamento conceitual, como propôs K. Dick (1995) em sua definição de CF. A literatura tem muitos demônios do maior dos pesos que dependem das escolhas de leitura que fazemos, da maneira que nos “deslocamos conceitualmente” na narrativa. Neste sentido, se optamos por entender a CF como um deslocamento conceitual, ele não é racional (em termos de racionalismo cartesiano), mas nos coloca frente a frente com um dilema ético-afetivo: é um mundo que se abre, que pode ser racional nos termos de Spinoza (2009), se nos comprometermos a buscar ideias adequadas das coisas (recusar as imagens que fazemos dos corpos que nos afetam e perceber e criar os agenciamentos, as trocas).

Como propôs Freedman (2000), o estranhamento na CF refere-se à criação de um mundo ficcional que não toma como certas as ideias que definem nosso mundo tido como “real”, propondo, desta forma, uma interrogação acerca destas certezas. Essa interrogação se coloca mesmo na nossa noção binária e moral de apreensão do mundo e das estruturas que nos confinam a limitados espaços e reduzem nossa potência de ação e criação. E é aí que entram os pontos de conexão entre os Devires Inauditos e a CF, ainda que, se tomarmos como verdadeiras as definições de CF como gênero literário, nos afastamos conceitualmente dos Devires Inauditos, pois um suposto gênero é elaborado a partir de uma teoria metafísica (nos termos derridianos), marcadamente separada da imanência.

Como opto pelas definições de CF como acontecimento na composição do corpo literário com o corpo do leitor bem como dos fluxos que passam nesse

processo; e considerando que grande parte dos leitores estudiosos de CF não consideraria tal definição como sendo CF, tornou-se necessária a criação de outro conceito que se compusesse com o conceito de *Ciência Ficção* para responder ao problema que se desenhou na leitura daquelas obras citadas no prelúdi(c)o (assim como das obras a serem lidas no *Segundo Ato*). Problema este que é relacionado à experimentação em detrimento da interpretação. Afinal, o *outro* é um mundo que se abre (seja esse outro uma substância, uma narrativa, uma pessoa, um alien, uma máquina) e não deve ser reduzido ao que ele *não é* a partir de um torniquete interpretativo. Cada corpo se compõe de maneira distinta com outros corpos, o que possibilita a criação de perceptos outros, de paisagens outras. Cada leitura produz uma nova obra.

Devir Inaudito é ao mesmo tempo devir (substantivo), uma substância intensiva que permite criar rachaduras nos sistemas estruturais focados na finalidade (aqueles que nos *colocam nos nossos devidos lugares*); e devir (verbo), o processo de se tornar inaudito (criar para si um corpo anorgânico, desfazer-se do organismo). Esta conceituação escapa ao despotismo dos estratos e se coloca a partir da criação de máquinas desejantes na composição entre os corpos. Nosso corpo se compõe com os perceptos e afetos da obra, o que produz o desejo, a própria produção de realidade. E isso não tem nada de individualização, como teóricos do materialismo histórico poderiam alegar. Neste contexto, “o eu é apenas um limiar, uma porta, um devir entre duas multiplicidades” (Deleuze e Guattari, 2012 p. 35).

O devir, ao contrário da representação mimética sugerida por alguns teóricos da CF, não se dá por identificação, não se contenta em passar pela semelhança, pois a semelhança seria “um obstáculo ou parada” (p. 12):

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. E sobretudo devir não se faz na imaginação, mesmo quando a imaginação atinge o nível cósmico ou dinâmico mais elevado, como em Jung ou Bachelard. Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais (Deleuze e Guattari, 2012, pp. 18-19).

Por conseguinte, para compreender o devir, é necessário que se escape de alguns territórios forjados pelo sistema de pensamento hegemônico que tem suas bases entremeadas ao capitalismo (em função do mercado) e algumas das estruturas criadas à sua “imagem e semelhança”, ou ainda as criadas como engrenagens que nos condicionam de maneira a fazermos parte da máquina. Esses territórios são precisamente as instâncias que impedem que os corpos produzam realidade, pois interrompem a produção dos processos de desejo.

Aqui encontramos outra zona de indiscernibilidade entre o Devir Inaudito e a CF, se considerarmos a proposta de Joanna Russ (1995), quando a autora elabora que na CF somos constantemente levados a um mundo estranho e nunca retornamos dele. Tornamo-nos leitores deslocados, às vezes em consonância com personagens deslocados. Tornamo-nos deslocados em relação a programas de verdade que nos territorializavam, em relação a estruturas de poder que se estabeleciam como meio de controle; deixamos de pertencer a um sistema, mesmo que ainda estivermos dentro dele. É como se nos tornássemos um vírus no sistema, que penetra em sua estrutura e a adultera, a desestrutura para permitir que a experiência seja desfrutada também por aqueles que foram historicamente interditados.

Deleuze e Guattari produzem, em 1972, a obra *O Anti-Édipo* (2010), no qual propõem uma concepção produtiva do inconsciente como objeção à perspectiva de inconsciente repressivo e representativo. Para os autores, o inconsciente é produtor de realidade, é uma máquina produtiva. Tal empreitada foi necessária como uma alternativa à forjadura de um inconsciente que se alinhava nas territorializações neuróticas, psicóticas e perversas. Esta noção de inconsciente representativo ou teatral é uma construção, que, de acordo com os autores, age em função do sistema capitalista. O capitalismo necessita, para seu funcionamento, que os indivíduos sejam mantidos num território de neurose subordinado à eterna falta metafísica, à projeção do desejo que toma um corpo exterior como causa inadequada, ou seja, do desejo como algo que está fora, como a falta de algo.

Em contraposição a esta Ideia de desejo forjada pela tradição metafísica, Deleuze e Guattari propõem o desejo como causa adequada (partindo da conceituação de Spinoza). Nesta perspectiva, que escapa à territorialização psicanalítica ortodoxa, não falta nada ao desejo. O desejo não é falta. A noção de desejo como falta advém da repressão e recalque do próprio desejo pelo estabelecimento de uma moral estruturada por agenciamentos de poder. O que se chama desejo para a tradição metafísica é, para Deleuze e Guattari, a interrupção dos processos desejantes.

Esta interrupção tem uma série de agentes controladores, que limitam a ação dos corpos ao encurralá-los em pequenos espaços de ação, impedindo-os de experimentar, de perceber como é a composição com outros corpos, de produzir realidade. O primeiro agente é normalmente a própria família nos moldes burgueses, pois promove recalque na criança. Não o recalque do Édipo, como propõe a psicanálise, mas o recalque dos encontros, da experimentação. Deleuze diz que a criança não delira “papai e mamãe”, mas delira o mundo: povoamentos, desertos, matilhas. Antes de ser completamente territorializada, a criança produz intensidades a partir da composição com objetos. Os autores explicam que as pulsões e objetos parciais não são “nem estágios sobre o eixo genético, nem posições numa estrutura profunda, são opções políticas para problemas, entradas e saídas, impasses que a criança vive politicamente, quer dizer, com toda força de seu desejo” (Deleuze e Guattari, 1996a p. 31). Os pais, que normalmente já são estratificados, impedem que a criança exerça sua produção desejante ao direcionar as experimentações dela. Sendo reprimido desde a infância, o sujeito passa a desejar, conforme a idade avança, a própria repressão, no sentido de ter a vida organizada por outras pessoas, outras instâncias (e aí a sociedade de controle consegue se estabelecer de maneira tão efetiva).

Assim, é muito simples para os dispositivos de poder (entre eles os científicos) efetuarem a organização dos corpos todos de acordo com as territorializações que servem como modo de controle. No entanto, esses corpos estratificados não desejam, dizem os autores. Eles têm o desejo reprimido pela

falta, pelo impedimento da experimentação. Os “padres”²⁵ são os condutores dos agenciamentos de poder que reprimem os processos desejantes:

Cada vez que o desejo é traído, amaldiçoado, arrancado de seu campo de imanência, é porque há um padre por ali. O padre lançou a tríplice maldição sobre o desejo: a da lei negativa, a da regra extrínseca, a do ideal transcendente. Virando-se para o norte, o padre diz: Desejo é falta (como não seria ele carente daquilo que deseja?). O padre operava o primeiro sacrifício, denominado castração, e todos os homens e mulheres do norte vinham enfileirar-se atrás dele, gritando em cadência: “falta, falta, é a lei comum”. Depois, voltado para o sul, o padre relacionou o desejo ao prazer. Porque existem padres hedonistas, inclusive orgásticos. O desejo aliviar-se-á no prazer, e não somente o prazer obtido para calar um momento o desejo, mas obtê-lo já é uma maneira de interrompê-lo, de descarregá-lo no próprio instante e de descarregar-se dele (Deleuze e Guattari, 1996b p. 18).

A resposta a esses “padres” é a afirmação de que o desejo não é *coisa-em-si*. O desejo é produzido a partir da composição com outros corpos, da experimentação, da mistura entre corpos, da fabricação de agenciamentos. Como um corpo se compõe com o meu? Como reage com um de meus órgãos? Que afetos produz, que percepto constrói? A partir da experimentação, é possível exercer a potência de ação, a composição de novas formas de existir. No caso dos Devires Inauditos, é o que se passa na composição entre um corpo leitor e um corpo narrativo em determinado percepto, quando esse agenciamento é capaz de deslocar o corpo leitor de sua posição de conforto nos estratos e produzir novas realidades.

Há uma confusão, contudo, quando falamos em *poder* (ou *potestas*, ou *pouvoir* em suas versões latina e francesa, respectivamente) e em *potência* (ou *potentia*, ou *puissance*), como discutido anteriormente. A principal diferença que entendo entre poder e potência é que, enquanto o poder inspira uma relação de

²⁵ Nietzsche foi quem traçou o conceito de padre como agenciador de uma instância de poder que opera na manutenção, por meio da moral, de um estado de coisas tal qual está estabelecido. Deleuze e Guattari dizem que os psicanalistas ortodoxos, neste sentido, são também padres: “A figura mais recente do padre é o psicanalista com seus três princípios: Prazer, Morte e Realidade. Sem dúvida, a psicanálise mostrou que o desejo não se submetia à procriação nem mesmo à genitalidade. Foi este o seu modernismo. Mas ela conservava o essencial, encontrando inclusive novos meios para inscrever no desejo a lei negativa da falta, a regra exterior do prazer, o ideal transcendente do fantasma” (p. 18). Há muitos padres além daqueles que rezam missas.

controle e dominância sobre outros corpos, a potência diz respeito à produção desejante, à afirmação de novas possibilidades de existir, numa relação com o mundo todo. Aí reside o grande problema em tratar os dois termos como sinônimos. É lógico que há certo grau de potência no poder, mas é uma potência arrancada de outro corpo, de forma que este outro corpo tem diminuídas suas possibilidades de ação, sua produção de realidade. A potência como produção desejante é como a ilha oceânica, que congrega suas forças para a superfície da água, tendo ao seu redor um mar de possibilidades, uma relação com o mundo inteiro.

Os agenciamentos de poder organizam a maneira de pensar e sentir dos indivíduos, territorializando-os. Um desses agenciamentos é responsável por termos uma sociedade edipianizada. O Édipo não precede a existência, ele é produzido por um agenciamento de poder, que ensina que se veja papai e mamãe em tudo. O desejo como falta é ratificado por essa neurotização do indivíduo. Daí (e de outros agenciamentos de poder) brotam os desejos reacionários, fascistas, o “desejo” por poder e riqueza (desejo aí entre aspas porque ele corresponde, na verdade, à repressão da própria produção desejante), a necessidade de acumulação de bens, etc. Por isso a produção de indivíduos territorializados pela neurose advém de um dispositivo de poder que age em favor do capitalismo. Neste sentido, a própria psicanálise é, segundo Deleuze e Guattari, um dispositivo em favor do sistema vigente, porque, interpretado pelo campo simbólico do Édipo, o indivíduo deve ser mantido no território neurótico para que não se torne psicótico ou perverso (duas outras territorializações produzidas por este mesmo dispositivo) e, desta forma, mantenha funcionando sua ansiedade pelo poder.

A noção de organismo também foi criada pelos agenciamentos de poder como uma espécie de normatividade morfológica do corpo. Em contrapartida, surge a proposta da criação de um corpo sem órgãos, como uma revolução da produção desejante que escapa aos territórios daqueles agenciamentos de poder. Rosi Braidotti (2002 p. 123) afirma que a metafísica da substância, o equivalente “corpóreo” do “poder da razão” consiste na noção do homem como um animal

racional que deve residir num corpo físico perfeitamente funcional como um organismo. Todas as outras formas de corporeidade, sejam elas zoomórficas, deficientes ou disformes em comparação ao modelo, são patologizadas e classificadas no polo oposto ao que se chama “normalidade”, ou seja, monstruosidade. O problema ainda é inflado quando pensamos que esse tipo de discurso acerca de uma “normalidade” passa a fazer parte da produção de conhecimento, das ciências duras (que se dizem imparciais!) e de outras formas de expressão cultural.

Braidotti ainda enfatiza que uma das principais áreas do conhecimento responsável por perpetuar esse legado da “normalidade” é a psicanálise. Disciplinar o corpo, para a perspectiva psicanalítica, significa socializar a partir de comportamentos aceitáveis e “normais” em termos de escolha de objetos de amor e de maneiras de externalizar as pulsões. Para tanto,

a identidade é codificada no corpo por um processo de mapeamento psíquico que funciona pela indexação de certas funções específicas aos órgãos, de forma a produzir sequências operacionais: olho/ visão/ sinalização/ leitura/ pulsão escópica; orelha/ voz/ significação acústica; desejo/ objeto/ apropriação/ prazer, e assim por diante. Órgãos e funções, desejos e objetos ‘apropriados’ devem ser unidos em agenciamentos socialmente aceitos. Neste processo de inscrição, prazer e zonas de prazer têm um papel fundamental. A força libidinal do prazer age como a ‘cola’ psíquica que fixa as sensações nos órgãos e os mapeia fisicamente (Braidotti, 2002 p. 123).

Neste sentido, a força do prazer passa a ser uma espécie de cola invisível que inscreve as significações na “matéria sensível da carne” (p. 123). O problema, de acordo com a autora, é que essa é uma teoria que foca na explicação dos dados, não na transformação deles, de maneira que passa a ser responsável pela inscrição dessa postura como inata, essencial. Passamos, assim, a entender o organismo “normal” por meio de uma organização utilitária dos órgãos: quando aprendida, só percebemos esta maneira de existir, partimos do (falso) pressuposto que nossos órgãos têm função meramente utilitária, são “colados” em suas funções. Consequentemente, não experimentamos outras possibilidades e restringimos o desejo à falta de experimentação, pois já somos interpretados a partir da

estruturação utilitária: “o fígado que torna a pele amarela, o cérebro que se sifiliza, o intestino que expulsa o lixo, e se permanece fechado no organismo, ou em um estrato que bloqueia os fluxos e nos fixa neste nosso mundo” (Deleuze e Guattari, 1996b p.24 – grifo dos autores).

Um corpo reduzido ao organismo corresponde à manutenção no território do desejo como falta, que se concatena com a conservação da potência de existir em níveis muito baixos. Desta forma, nos habituamos às quedas de intensidade, ou à conservação da potência de ação em níveis próximos ao zero (quando a potência chega a zero, de acordo com Spinoza, corresponde à morte). Somos, desta forma, dominados pelos enunciados dos agenciamentos de poder que reduzem o corpo ao tarefismo:

O organismo já é isto, o juízo de Deus, do qual os médicos se aproveitam e tiram seu poder. O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil (Deleuze e Guattari, 1996b p. 24).

A partir dessas considerações, os autores declaram guerra ao organismo. Não aos órgãos, pois a partir dos órgãos a experimentação pode fluir, mas ao organismo como uma instância utilitária. No terceiro volume dos *Mil Platôs* (1996b), há a composição de um platô intitulado *Como criar para si um corpo sem órgãos*. O corpo sem órgãos (doravante CsO) é a própria produção de realidade a partir de um corpo intensivo. Não é da ordem da representação, é o real. Quando somos reduzidos ao organismo, há o desejo constante pelo aumento da intensidade do corpo, que tem sua potência reduzida pelo estrato. Um CsO, por outro lado, é um corpo intensivo que se deixa atravessar por ondas de experimentação, por vibrações, por perceptos e afetos. O que os autores sugerem é que nos deixemos compor com outros corpos. Deixar o CsO produzir intensidade nos encontros, nas produções desejantes:

Acontece que existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não

implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se equipara e que também não se mede pelo prazer, posto que é esta alegria que distribuirá as intensidades de prazer e impedirá que sejam penetradas de angústia, de vergonha, de culpa (1996b p. 19).

Neste sentido é que os autores afirmam que o desejo é sempre revolucionário (considerando que o desejo não se constitui pela falta, mas pela produção de agenciamentos a partir da experimentação, da composição com outros corpos). Isso porque corresponde à produção de novas maneiras de existir, de novos enunciados que escapam à opinião, fogem dos territórios aos quais o corpo foi confinado desde que lhe deram uma certidão de nascimento. O desejo “deixa passar algo”, liberta os órgãos do organismo utilitário:

O CsO grita: fizeram-me um organismo! dobraram-me indevidamente! roubaram meu corpo! O juízo de Deus arranca-o de sua imanência, e lhe constrói um organismo, uma significação, um sujeito. É ele o estratificado. Assim, ele oscila entre dois pólos: de um lado, as superfícies de estratificação sobre as quais ele é rebaixado e submetido ao juízo, e, por outro lado, o plano de consistência no qual ele se desenrola e se abre à experimentação (1996b p. 25).

A partir da abertura à experimentação, podemos escapar dos estratos que nos sedimentam nos territórios. Os autores citam três grandes estratos: o organismo, a significância e a subjetivação. O organismo corresponde à organização utilitária do corpo, como vimos. A significância diz respeito à interpretação (e mesmo à atribuição de funções específicas aos órgãos, por exemplo). E a subjetivação é o estrato que nos prende a estruturas identitárias, que faz com que pensemos que temos uma essência que nos estrutura, que somos sempre os mesmos (subjetivação é diferente de *processos de subjetivação*, que podem corresponder à busca incessante por novos modos de vida).

A superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição. Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo — senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado — senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado — senão você será apenas um vagabundo (1996b p. 25).

Buscar fixação nesses estratos corresponde a viver nas linhas molares²⁶ dos agenciamentos de poder, significa deixar-se controlar por eles, ter a existência organizada com foco no *porvir*. Aquele que investe na linha dura e aceita a estratificação acaba se limitando a uma “rostidade”. O rosto é a reprodução de um enunciado. Quando nos limitamos a ele, apenas reproduzimos enunciados. O medo de escapar à suposta segurança oferecida pelos estratos é o que nos impede de criar um CsO e experimentar. Deixar-se estratificar é o mesmo que virar as costas ao CsO:

Diz-se: que é isto — o CsO — mas já se está sobre ele — arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos (1996b p. 12).

A leitura ciência ficcional, na perspectiva adotada nesta tese, consiste também no escape, por meio das narrativas – sejam elas classificadas sob a rubrica de *science fiction*, sejam classificadas como fantásticas ou mesmo realistas – dos territórios estratificados. A produção de Devires Inauditos por meio das leituras é incrivelmente ativa por corresponder à própria produção de novas realidades por meio do encontro do corpo leitor com o corpo narrativo e o consequente deslocamento conceitual. Mas assim como a criação de um corpo sem órgãos, opta-se por vezes pela restrição da leitura ao conforto dos territórios da representação.

Por medo das quedas fabulosas, deixamos de experimentar alegrias inauditas. Se o intuito de uma leitura for assumir o ponto de produção de Devires Inauditos, é preciso substituir a interpretação pela experimentação, criar um programa para deixar passar intensidades, retirar o fantasma da representação, da mesma forma que na criação de um corpo sem órgãos:

²⁶ Para uma explicação mais detida sobre os tipos de linhas (linhas duras ou molares/ linhas maleáveis ou flexíveis/ linhas de fuga ou ruptura), ver o final do ponto *Abertura: epistemorfoses*.

[H]á diferença essencial entre a interpretação psicanalítica do fantasma e a experimentação antipsicanalítica do programa; entre o fantasma, interpretação a ser ela própria interpretada, e o programa, motor de experimentação. O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações (Deleuze e Guattari, 1996b p. 14).

O CsO é, então, a matéria não estratificada pelos fantasmas, é “produção do real como grandeza intensiva a partir do zero” (p. 16). Os autores dizem que a *Ética* de Spinoza é o grande livro sobre o CsO, pois ele trata dos afetos, das composições entre os corpos, das possibilidades de existência e afirmação da potência de ação. A leitura das obras artísticas por meio das linhas de fuga, como produção de afetos ativos (aqueles dos quais somos causa adequada), é possível quando nos propomos a nos desfazer do organismo por meio da destruição das colas invisíveis criadas para unir significações utilitárias a cada órgão, reduzindo-o aos processos tarefistas. Um leitor que se propõe a fazer uma paralaxe de perspectiva, desfazendo-se de seus mundos preexistentes para a atualização de virtuais inauditos, tem a potência de criar outras possibilidades de vida ao mesmo tempo em que apreende que as epistemologias às quais foi estratificado não são as únicas maneiras de conceber – ou construir – o mundo.

No entanto, é preciso reservar uma dose de prudência. Mesmo ao criar uma linha de fuga que escape dos estratos, permitindo-se a experimentação, é necessário

guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. Imitem os estratos. Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente (1996b p. 26).

Para não “se tornar um trapo” (Deleuze, 1988-1989), uma conexão com os estratos é prudente, pois “um corpo sem órgãos que quebrasse todos os estratos, se transformaria imediatamente em corpo de nada, autodestruição pura sem outra

saída a não ser a morte” (p. 29). Também para conseguir dobrar o poder sobre ele mesmo às vezes é necessário penetrar na estrutura para explodi-la de dentro para fora, como um vírus que subverte o sistema ao se utilizar de seu código:

Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO (Deleuze e Guattari, 1996b p. 27).

Criar uma linha de fuga absolutamente desestratificada é o mesmo que transformá-la em uma linha de morte, um devir-trapo. Então observamos: o que temos de disponível para traçar uma linha de fuga por meio das narrativas, para criar um CsO sem nos despregarmos por completo dos estratos? Considerando que cada corpo tem uma capacidade diferente de afetar e ser afetado, primeiramente precisa-se criar agenciamentos e ver “se passa algo”, se há ondas, fluxos. O agenciamento se dá na composição com outros corpos (corpo artístico, musical, literário, etc). Se nada passar nesta composição, buscar outra experiência, criar outro agenciamento. Se estivermos lendo um livro e “nada passar”, então devemos trocar de livro (Deleuze, em citação livre). Se passar algo, mas ainda assim não nos convier, trocar também de agenciamento, compor de maneira diferente. Neste processo, tornamo-nos *um outro*: “o artigo indefinido é o condutor do desejo” (p. 31).

A arte faz com que experimentemos intensidades que não estão subordinadas às limitações dos estratos e das linhas duras dos agenciamentos de poder. A partir dela, então, é possível criar máquinas desejantes (o agenciamento criado na experimentação). Quando encontramos o que nos afeta, quando *passa algo* na composição do nosso corpo com outros corpos, voltamos a desejar, a produzir realidade; quebramos os pseudoliames do desejo com a falta e do desejo com o prazer como medida extrínseca. Quebramos também nossa maneira

automática de vida, desfazemo-nos do excesso de organismo utilitário, de significância e de subjetivação. Passamos a utilizar os estratos apenas como meios em nossa estratégia ética e política.

É aquele “passar algo”, afinal, que havia acontecido nas experiências narradas no *Prelúdi(c)o* desta tese. Intensidades que jorraram como desejo no agenciamento formado naquelas experiências de composição com o corpo das narrativas (*O sorriso do lagarto, A ilha do Dr. Moreau, o Fantástico na Ilha de Santa Catarina*). Esse algo não remeteu a estruturas estratificadas, não produziu a representação de uma realidade pré-concebida pelos estratos: era inaudito. E neste processo, o que aconteceu foi que me tornei outra, diferenciei-me, sofri uma bifurcação: não era isso que João Pedroso temia ao observar o sorriso zombeteiro do lagarto de dois rabos? Ele não era mais o mesmo, algo se passou. João Pedroso e eu (“eu” aqui é apenas uma maneira de dizer!), criamos nossos próprios enunciados, vivemos afetos ativos (ainda que Pedroso viesse a ser reterritorializado depois, o que o fez traçar uma linha de morte).

Quando encontramos “aliados”, ou corpos com os quais nos compomos – agenciamento no qual passam intensidades, ondas, perceptos –, produzimos enunciados a partir de nossas diferenciações; nos alegamos com isso, já não temos identidade, somos transformação, metamorfose contínua, individuação [já cantava Raul Seixas (1973) que preferia ser metamorfose ambulante do que ter aquela velha opinião...].

Estas produções de enunciado são extremamente potentes e revolucionárias porque não são regressivas e, ao mesmo tempo, escapam às instâncias de poder, aos estratos, às territorializações do capitalismo, permitindo a consequente desfiguração de suas bases. Por isso é incômodo aos corpos subordinados aos dispositivos: eles não podem explicar os novos enunciados a menos que os reduzam às suas estruturas de significância. Mas eles não conseguem fechar as intensidades, as saídas, quando já criamos fissuras, pequenas explosões.

Quem ousa traçar linhas de fuga provavelmente já se percebeu aqui mesmo interagindo em uma, ainda que opere dentro de um estrato (pequenas doses de metalinguística podem ser também úteis).

Permitir-se sofrer paralaxes, mudanças de *locus* enunciativo, deslocamentos conceituais por meio da composição com os corpos narrativos, isto é, quando nos abrimos à experimentação e não nos deixamos organizar pelos agenciamentos de poder, passamos a viver em outro tempo, um tempo intensivo, um Aion, além de criarmos máquinas de guerra, pois libertamos o que estava aprisionado (as intensidades, os devires) a partir das linhas de fuga.

Os Devires Inauditos se manifestam não apenas nos processos de diferenciação contínua de nós mesmos na composição com as narrativas, mas como cortes nas estruturas que mantêm relações de poder e dominância. É quando algo passa, quando se faz passar alguma coisa nos agenciamentos construídos quando nos compomos com o corpo literário ou artístico. É um corte na realidade como está construída para deixar passar a construção de novas possibilidades de vida ou ainda a eminência daquelas possibilidades de vida que tiveram sua potência reduzida a quase zero por meio de um colonialismo epistemológico que manteve no discurso hegemônico somente as narrativas do poder.

O que uma narrativa faz passar que permite que nos desterritorializemos, que “deixemos de ser uma pessoa”? Esse fluxo é um Devir Inaudito:

Devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível (Deleuze e Guattari, 2012 p. 19).

No momento em que um corpo é atravessado pelos afetos que o faz Devir Inaudito, ele pode dizer ao demônio nietzschiano do maior dos pesos: agradeço por me mostrar o dilema, com este prognóstico foi possível desfazer-me de mim, criar um corpo sem órgãos e viver de maneira leve na roda do devir. O maior dos pesos se metamorfoseou na mais leve das vidas, na imanência do desejo, na

composição da vida como obra de arte. Posso afirmar a potência de ação pela criação de linhas de fuga, deixar passar intensidades e dismantelar os estratos mesmo quando mantenho conexões com eles.

Permitir-se atravessar por leituras ciência ficcionais e pela passagem de Devires Inauditos constitui uma existência absolutamente ativa, criada constantemente a partir da composição entre corpos narrativos e paralaxes epistemológicas. A partir desses eventos criamos programas, percebemos com o que nosso corpo se compõe fazendo “passar algo”, de maneira a criar outros mundos pela atualização de virtuais.

Neste sentido, os Devires Inauditos são também linhas de fuga às proposições ciência-ficcionais tradicionais (e mesmo às que consideram o processo de estranhamento cognitivo *ipsis litteris*, pois são fixas na ideia de representação). A conexão com a CF se estabelece, além da paralaxe epistemológica, no sentido da relação com um “outro”. Relação essa que não é produzida por um processo de alteridade, mas pelo olhar, pela consideração do seu *locus* de produção e criação. Seja pela composição com outros seres (aliens, criaturas como o monstro do Frankenstein, robôs, ciborgues, animais-humanos no estilo dos de Dr. Moreau), seja a partir de outras sociedades, outras perspectivas, outros mundos. Um alien, por exemplo, não é apenas um extraterrestre, mas um mundo que se abre, não por me constituir, como proporião algumas correntes filosóficas, mas por ter um mundo seu.

Viver no mundo de todo mundo é viver estratificado, é se submeter aos agenciamentos de poder. No entanto, quando nos desestratificamos, mesmo que parcialmente, podemos ter um mundo nosso, perceptos, afetos e experiências no contato com outro corpo, outro corpo que tem um mundo seu e que é um mundo que se abre. O outro indica que há coisas que não percebemos, nos obriga a assumir outras perspectivas, outra rede de perceptos e afetos. Quando só vemos nosso próprio abismo (e se esse abismo nos olhar de volta, à maneira nietzschiana), o outro nos mostra que há coisas na periferia da nossa atenção.

O cibogue não é apenas a conjunção de carne e elemento técnico, é a produção de um corpo anorgânico. O corpo anorgânico é a própria carne sem as codificações que foram inscritas nela como tatuagem, é uma maneira de trazer uma imanência radical ao corpo sem órgãos, ao trazê-lo à superfície das experimentações. O corpo anorgânico é precisamente a zona de indiscernibilidade entre um devir e outro, onde passam as intensidades a-significantes. Ele não é codificado, não tem uma função “atachada” a cada órgão como norma, ele é a própria passagem das intensidades dos virtuais. A pergunta de Spinoza “o que pode o corpo?” é o que define o corpo anorgânico, que é intenso, intensivo. Nele podem passar todos os possíveis e virtuais que são excluídos pelas estratificações e linhas duras que atualizam apenas aquilo que lhes convém para manter estruturas de dominação. O corpo anorgânico é campo de passagem de Devires Inauditos: às vezes violentos, às vezes calmos, mas sempre intensos, descodificados, desterritorializados. Devir outro, sempre outro.

O outro não é sujeito ou objeto, é uma presença concreta que anuncia outro mundo: outros planetas, outras ilhas (Itaparica, Ilha do Dr. Moreau, Ilha de Santa Catarina e os perceptos das obras que as criam literariamente). Mundos possíveis que se apresentam através da composição: bifurcações na nossa pobre concepção estratificada. Até que percebemos que *o outro* somos nós mesmos que devimos *um outro* a cada contato. Ainda que não nos tornemos *o outro*, tornamo-nos sempre *um outro*, inaudito.

O Devir Inaudito, assim como o Anômalo ou o Outsider, é um fenômeno de borda:

Uma fibra vai de um homem a um animal, de um homem ou de um animal a moléculas, de moléculas a partículas, até o imperceptível. Toda fibra é fibra de Universo. Uma fibra de enfiada de bordas constitui uma linha de fuga ou de desterritorialização. Vê-se que o Anômalo, o Outsider, tem muitas funções: ele não só bordeja cada multiplicidade cuja estabilidade temporária ou local ele determina, com a dimensão máxima provisória; ele não só é a condição da aliança necessária ao devir; como conduz as transformações de devir ou as passagens de multiplicidades cada vez mais longe na linha de fuga (Deleuze e Guattari, 2012 p. 35).

Por sorte não há ordem lógica nessas passagens e transformações, de maneira que codificá-las aos estratos é uma tarefa inviável. Nem sempre se faz ponta com a fibra, mas quando se faz, é como a explosão, no corpo anorgânico, de uma intensidade absolutamente inaudita:

[O] afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu. Quem não conheceu a violência dessas seqüências animais, que o arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgaravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelos de um felino? Terrível involução que nos chama em direção a *devires inauditos* (Deleuze e Guattari, 2012 p. 22 – grifo meu).

Tornamo-nos, então, leitores deslocados, *outsiders*, em composição com os corpos anômalos da literatura, do cinema, da música... Desfiguração perpétua, animais bifurcados, não classificados nos bestiários mitológicos e ainda menos nos científicos, produzimos simbioses inauditas com as bordas, parasitamos os estratos de maneira a rachá-los. Enxergamos que há um fora caótico e é para lá que vamos, deliberadamente, *um* outro, sempre *um* outro, que mantém os dedos flexionados na rachadura do estrato como um fórceps, *olhe, olhe para cá, se veja visto pelo caos*. Deixemos passar Devires Inauditos, esses efeitos *ciência ficcionais* que colocam em xeque as ingênuas determinações do que é ciência e do que é ficção.

Você quer isso mais uma vez e incontáveis vezes?

Interlúdio

el comienzo

el cimiento

la simiente

latente

la palabra en la punta de la lengua

inaudita

inaudible

impar

grávida

nula

sin edad

la enterrada con los ojos abiertos

inocente

promiscua

la palabra

sin nombre

sin habla

Trecho de "Blanco", de Octavio Paz (edição de 1995 - primeira edição: 1967).

Segundo ato

As leituras deste *Segundo Ato* são composições com obras que fizeram passar pelos poros Devires Inauditos. “Eu”, neste caso, *sou poros*²⁷ por onde os devires passaram. Sou uma passagem entre multiplicidades. Isso não significa que as obras tenham passado ilesas, antes o contrário, as leituras são narrativas resultantes da composição do corpo leitor (poros) com o corpo narrativo (fluxos), de maneira que os fluxos efetuaram alguma transformação nos poros. As narrativas resultantes não são colocadas como interpretações verdadeiras para estados de coisas reais e menos ainda leituras das obras pela representação de um suposto mundo dado, mas são construções de mundos pelos fluxos narrativos, o que chamei no *Primeiro Ato* de Devir Inaudito ou efeito ciência ficcional. As obras em questão são, nos termos de Deleuze, *máquinas de guerra*, cujas engrenagens se compuseram com as produções dos meus modos de pensar.

²⁷ Sou poros, aqui, não é um erro de concordância. Significa que o corpo é superfície de passagem dos devires.

1. Eu ostra cismo

[*Teoria geral do esquecimento*: devir-tartaruga, devir-ostra, devir-cão, devir-macaco, devir-criança]

I have roots, but I flow.
(Virginia Woolf)

A obra *Teoria Geral do Esquecimento*, de José Eduardo Agualusa, é repleta de aparições animais que escapam às concepções estabelecidas sobre o que se entende por animal e sobre as relações entre humanos e animais. Em uma prosa “tocada pela poesia” (Paz, 2014), as personagens se compõem em potentes devires que tornam o leitor, também, deslocado com relação às construções de seu mundo que até então parecia dado. O foco desta narrativa recairá sobre os devires da personagem Ludovica. Refiro-me, aqui, à narrativa que escrevo, ao texto acadêmico que é, também, deslocado com relação ao que se espera usualmente de um texto deste gênero discursivo ou de uma “análise” literária. Em outras palavras, quando digo *narrativa* aqui, refiro-me à leitura que faço da obra de Agualusa, trazendo à luz os elementos que me tornaram, no momento da leitura, um corpo deslocado no ambiente, de maneira a tornar possível a atualização de virtuais que, por vezes, nem sabia serem possíveis.

*Ludovica nunca gostou de enfrentar o céu*²⁸. Ela era uma portuguesa da cidade de Aveiro, que viveu grande parte de sua vida em Luanda, Angola, fechada em um apartamento. Um acidente na infância – cujo teor não é revelado no começo da narrativa – acaba por intensificar essa tendência: “sentia-se, ao sair de casa, frágil e vulnerável, como uma tartaruga a quem tivessem arrancado a carapaça” (Agualusa, 2012 p. 11). A primeira intensidade que passou no agenciamento com a narrativa foi esse devir-animal absurdamente exposto, uma tartaruga sem

²⁸ Ludovica é a personagem central do romance de Agualusa (*Teoria Geral do Esquecimento*). Sua criação foi inspirada pelos diários de Ludovica Fernandes Mano, falecida em Luanda no dia 5 de outubro de 2010, aos 85 anos.

proteção, que à maneira das tartarugas de D. H. Lawrence (2012), são anômalas, *outsiders* mesmo em um mundo de tartarugas.

Com a morte dos pais, Ludo passou a viver com sua irmã Odete. Vivia dentro de casa, como se a casa fosse uma substituição ao casco arrancado. O máximo de proximidade com o exterior se dava através da janela, que era um devir-tela, o mundo de fora visto com uma moldura. Não imaginava como seria viver sozinha. Dependia da irmã, mas ao mesmo tempo se sentia um fardo.

Até que Odete se casa com Orlando, um engenheiro de minas angolano. Mudam-se para “um apartamento imenso, no último andar de um dos prédios mais luxuosos de Luanda. O chamado Prédio dos Invejados” (p. 12). Ludo os acompanhou, a irmã não poderia deixá-la sozinha. A biblioteca de Orlando era gigantesca, recheada com todos os “grandes clássicos da literatura universal” (p. 12). O apartamento também tinha, no andar superior, um terraço, onde Orlando plantara um jardim com flores, uma romãzeira e várias bananeiras. Mas Ludo não se arriscava a subir lá: “O céu de África é muito maior do que o nosso, explicou à irmã: Esmaga-nos” (p. 14).

Para evitar que a cunhada ficasse muito tempo sozinha no apartamento, Orlando presenteou-a com um filhote de pastor-alemão albino. Ludo batizou-o de Fantasma.

A Luta Armada de Libertação de Angola estourou e a maior parte dos portugueses que morava em Luanda deixou a cidade: “Os primeiros tiros assinalaram o início das grandes festas de despedida. Jovens morriam nas ruas, agitando bandeiras, e enquanto isso os colonos dançavam. [...] Três meses mais tarde o prédio estava quase vazio” (pp. 15-16). Quem se mudava presenteava os que ficavam com mantimentos, de modo que Ludo estocou comida, bebida e materiais de higiene aos borbotões.

“Odete insistia para abandonarem Angola” (p. 19), mas Orlando se recusava a deixar o país. Disse que se elas quisessem, podiam partir, afinal, elas eram colonas:

Os colonos deviam embarcar. Ninguém os queria ali. Um ciclo se cumprira. Começava um tempo novo. Viesse sol ou temporal, nem a luz futura, nem os furacões por desatar iluminariam ou fustigariam os portugueses. O engenheiro ia enfurecendo-se à medida que sussurrava. Podia enumerar durante horas os crimes cometidos contra os africanos, os erros, as injustiças, os despudores, até que a esposa desistia, e se fechava a chorar no quarto de hóspedes (p. 19).

Por isso Odete se surpreendeu quando Orlando anunciou que iriam para Lisboa. Foram a uma festa de despedida na noite seguinte e Ludo os esperou em casa. Quando acordou, não havia ninguém além dela no apartamento. Telefonou para os poucos amigos que restavam em Luanda, mas ninguém sabia do paradeiro do casal. Havia rumores de que teriam sido sequestrados pelo exército português.

Assim, Ludo se vê sozinha com Fantasma no enorme apartamento do cunhado, que não retornaria. De fora, ouvia apenas os tiros e os gritos. Estava cercada por uma guerra. Recebe a ligação de um oficial do exército português, que exigia algo em troca da liberdade de Odete. Ludo não sabia, mas eram diamantes escondidos no apartamento de Orlando.

Com o debande dos portugueses, os angolanos começaram a saquear os edifícios abandonados na zona nobre de Luanda. Quando um grupo tentava arrombar o apartamento de Ludo, ela não encontrou outra saída que não pegar a arma que havia descoberto no escritório de Orlando. Atirou contra a porta: “Como teria sido sua vida sem aquele instante? Ai, sangue. Mamã, você me matou” (p. 23).

Tiros, na rua, muito perto. Tiros atraem tiros. Solte-se uma bala no céu e logo dezenas de outras se juntarão a ela. Num país em estado de guerra basta um estampido. O escape deficiente de um carro. Um foguete. Qualquer coisa. Ludo aproximou-se da porta. Viu o orifício aberto pela bala. Encostou o ouvido à madeira. Escutou o surdo arfar do ferido:
 Água, mamã. Me ajude...
 Não posso. Não posso.
 Por favor, senhora, estou a morrer (p. 23).

Ludo abriu a porta, não podia deixá-lo sozinho. O rapaz disse: “Tanto azar, tanto azar, não vou ver a Independência”. Arrastou-se para dentro do apartamento. Bebeu a água que Ludo lhe ofereceu. Pediu que ela cantasse para ele.

Ludo “posou a pistola no soalho, ajoelhou-se, agarrou entre as suas as minúsculas mãos do assaltante, aproximou a boca do ouvido dele e cantou. Cantou durante muito tempo” (p. 24). Na manhã seguinte ela criou coragem e o levou para o terraço. Enterrou-o no jardim. Percebeu que lá havia materiais de construção – Orlando começara a construir uma piscina no terraço antes da guerra irromper. Ludo carregou o material para baixo e

destrancou a porta de entrada. Saiu. Começou a erguer uma parede, no corredor, separando o apartamento do resto do prédio. [...] Sentou-se à mesa da cozinha, aqueceu uma sopa e comeu devagar. Deu um resto de frango assado ao cão: Agora somos só tu e eu (p. 24).

A tartaruga anômala constrói uma nova carapaça, uma concha protetora, de forma que seu devir-tartaruga se desenlaça num devir-concha: o mar desconhecido agora não tinha mais como entrar. E ela parecia não querer ser vista pelo que poderia vir desse mar. Fantasma derruba o telefone que tocava sobre a mesa, aparentemente o único meio que permitia que o espaço externo se comunicasse com o apartamento. Ludo agradece: “Obrigada, Fantasma. Acho que não nos aborrecerá mais” (p. 25).

Com a construção da parede, Ludo se separa do mundo. Cria um espaço fora do espaço. Não vive mais no tempo do mundo externo. Tenta se imaginar em sua casa antiga, em Aveiro. Sem sucesso. Uma portuguesa em Angola em plena Guerra de Independência. Estava fora do lugar e seria morta, mais cedo ou mais tarde. A ordem colonial pré-guerra não era mais o dispositivo dominante. Agora as forças independentistas de Angola é que criavam o novo dispositivo de poder, invertendo as relações estabelecidas por 500 anos de colonização. Uma revolução que poderia ser, no princípio, uma linha maleável, transforma-se em uma linha dura, dada a necessidade de criar uma unidade nacional para vencer a guerra. Ludo não tinha lugar nessa Angola em processo de independência. Não havia como se inserir neste contexto sem ser estratificada pelo agenciamento de poder, confinada e morta. Cria então sua primeira linha de fuga: um lugar fora do lugar. Um tempo fora do tempo. Uma heterotopia.

Seu mundo se delineia pelas linhas que escreve em seu diário. Poemas e considerações acerca de suas sensações, sua experiência e percepção sobre as coisas. Cria uma duração, nos termos bergsonianos, ruma seus pensamentos e é atravessada pela intensidade da experiência. Escreve sobre a substância do medo; sobre o que lhe é estranho ou como ela é, ela própria, uma estranha:

Sou estrangeira
a tudo, como uma ave caída na correnteza de um rio.
Não compreendo as línguas que me chegam lá de fora, que o rádio
traz pra dentro de casa, não compreendo o que dizem,
nem sequer parecem falar português,
porque esse português que falam já não é o meu.

Até a luz me é estranha. [...]
Estou mais próxima do meu cão do que das pessoas lá fora.
(p. 31)

O estranhamento que se instala tem múltiplas dimensões e incorpora o devir-cão como a segunda linha de fuga. A hibridação linguística que se estabelece em Luanda não é mais o português que Ludo conhecia. A última sentença da citação acima traz potência em sua dupla dimensão: ela está ao mesmo tempo mais próxima espacialmente do cão do que das pessoas, mas está também mais próxima dele porque eles estabelecem uma espécie de pacto de convivência, como se fossem uma nova matilha, formada apenas pelos dois. O devir não se dá por identificação, mas especialmente pela percepção de se ver vista pelo cão. Ludo devém outra no olhar de Fantasma, Fantasma devém outro pelo olhar de Ludo (e uma vez que Ludo se afasta de sua porção humana, o cão não é atravessado por um devir humano, mas algo que irrompe da própria transformação).

A guerra de independência acaba em 1975. Nesse momento, a terceira linha de fuga se estabelece: Cronos não tem mais domínio sobre o não-lugar habitado por Ludo: “Depois do fim, o tempo desacelerou. Pelo menos foi essa a **percepção** de Ludo” (p. 33, grifo meu). O tempo cronológico não dá conta da percepção, dizia Henri Bergson. A certa altura da narrativa, essa desconstrução de Cronos permeia até o estrato da linguagem narrativa. O narrador diz “a indeterminada altura...” (p. 37). Ou seja, uma expressão costumeiramente definida por seu aspecto

temporal (a determinada altura), passa a assumir o atemporal, se tomarmos cronos como base comparativa. No entanto, não é mais o deus escravizador Chronos que domina este espaço, pois a experiência devém uma heterocronia. Aion parece surgir, pouco a pouco, junto com as metamorfoses e bifurcações de Ludovica, que parece esquecer um tempo que foi, transpondo os acontecimentos num instante infinito. Na narrativa isso vem à tona pelas inauditas enunciações anômalas do narrador: uma maneira de rachar as palavras, ou, como diria Bergson, de violentá-las.

Os devires animais e o questionamento da própria lucidez atravessam o corpo da personagem também durante o sono:

Hoje não aconteceu nada. Dormi. Dormindo sonhei que dormia.
 Árvores, bichos, uma profusão de insetos. Ali estávamos todos,
 sonhando em coro, como uma multidão, num quarto minúsculo,
 trocando ideias e cheiros e carícias. Lembro-me que fui uma
 aranha avançando contra a presa e a mosca presa na teia dessa
 aranha. Senti-me flores desabrochando ao sol, brisas carregando
 pólenes. Acordei e estava sozinha. Se, dormindo, sonhamos
 dormir, podemos, despertos, acordar dentro de uma realidade
 mais lúcida?
 (p. 33)

Ela devém aranha, encurrala sua presa. Devém planta, devém multidão. Deleuze e Guattari escreveram que a natureza do delírio não é o teatro edipiano ao qual a psicanálise costuma restringir as máquinas delirantes, o delírio é antes o delírio do mundo, o delírio das multidões, das tribos, das matilhas. Mas esse mundo delirante de Ludo está num quarto minúsculo, no seu espaço fora do espaço, onde ela pode se potencializar. “Se, dormindo, sonhamos dormir, podemos, despertos, acordar dentro de uma realidade mais lúcida?” (p. 33). Qual é a lucidez que se espera de um espaço fora do espaço? E se este espaço está fora de um espaço que já está, ele mesmo, fora do espaço, pois seus novos dispositivos são diferentes daqueles estabelecidos como norma antes da revolução? Se todos os programas de verdade que definem o que é são e o que é insano em determinado agenciamento deixam de ser válidos, o que espera Ludo que se responda a esta

pergunta? Ela é o próprio delírio estabelecido em seu desejo, desejo como devir, como agenciamento.

Como em outras narrativas nas quais se estabelece uma heterocronia em decorrência de um acontecimento inaudito ou de um estado de exceção, como em *A escuridão* de André Carneiro e no *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, a água para de jorrar nas torneiras do apartamento de Ludo. Ela passa a colocar baldes e bacias no terraço em dias de chuva, pois percebe que o tempo que passaria naquela situação era indefinido. Plantou milho, feijão e caroços de limão no jardim, após arrancar todas as plantas ornamentais.

Começa a ouvir vozes. “O Prédio dos Invejados foi-se animando com a chegada de novos moradores” (p. 36) que passaram a ocupar os espaços abandonados pelos portugueses. Moradores vindos de outras cidades, falantes de línguas que Ludo não compreendia. Moradores que não estavam acostumados a habitar prédios de apartamentos. Começaram a criar galinhas nas sacadas. Ao mesmo tempo, os mantimentos da heterotopia anômala de Ludo começam a se esgotar juntamente com o fornecimento de força elétrica:

Nos meses que se seguiram à Independência, a mulher e o cão repartiram atum e sardinhas, salsichas e chouriços. Esgotadas as latas, passaram a comer sopas de feijão e arroz. Por essa altura, já se sucediam dias inteiros sem energia elétrica. Ludo começou a fazer pequenas fogueiras na cozinha. Primeiro, queimou os caixotes, papéis sem préstimo, os galhos secos da buganvília. A seguir os móveis inúteis. Ao retirar as travas da cama do casal descobriu, debaixo do colchão, uma bolsinha de couro. Abriu-a e, sem surpresa, viu dezenas de pequenas pedras rolares no soalho (p. 36).

Até que acabaram os fósforos e Ludo passa a aproveitar os dias de sol para fazer fogo com uma lupa. Sua maior distopia consistia na necessidade de queimar grande parte dos livros que eram seus companheiros, seus mundos possíveis, seus agenciamentos. “Veio a fome. Durante semanas, longas como meses, Ludo mal comeu” (p. 37). Mais uma vez o infinito tempo do acontecimento assola a percepção de Ludo. Os afetos da heterocronia deixam de lado seu aspecto alegre e diminuem por um momento a potência de ação.

De maneira corriqueira costuma-se dizer que determinados atos praticados por humanos são “desumanos”. Ao estabelecer esse tipo de assunção, pressupõe-se que o tipo de ação em questão é típica do animal não-humano. Às vezes utiliza-se inclusive “animal” como um insulto. Cria-se uma instância de alteridade que pressupõe que qualquer “outro” – incluindo o animal não-humano – é capaz de ações que fogem de uma ética esperada. No entanto, esse tipo de ação é por vezes típica do humano e não de um outro com relação a ele, como, por exemplo, o animal não-humano. Espera-se que o animal exista em função das codificações do humano, a partir de uma relação de dominância ignorada pelos humanos mesmos que a criaram.

Ao criar uma relação humana com o animal, esperamos que o animal se reduza aos frangalhos estruturais da condição de vida humana. Uma relação animal com os animais não-humanos só pode ser estabelecida a partir do devir, nunca através do abismo criado pela ideia de alteridade, tão difundida como verdade nos dispositivos de poder, tampouco pela edipianização dos bichos: “meu gatinho, meu cachorrinho”, que nos arrasta “para uma contemplação narcísica” (Deleuze e Guattari, 2012 p. 22) e territorializa os bichos no estrato psicanalítico. Ludovica estabelece uma relação animal com Fantasma e essa é também uma linha de fuga, um Devir Inaudito, pois quebra com as noções preestabelecidas dos agenciamentos de poder do mundo fora de sua concha – que já é, por si só, inaudita. Constrói-se quase um *mise en abyme* de linhas de fuga, uma dentro da outra, à maneira de um surto esquizofrênico, como quando Ludo sonha que está dormindo e devém aranha. Mesmo fazendo uso de um instrumento forjado pelos polegares opositores humanos, como é a faca, a personagem se constitui num devir animal:

Alimentou Fantasma a papas de farinha de trigo. As noites fundiam-se com os dias. Acordava e via o cão a vigiá-la numa feroz ansiedade. Adormecia e sentia-lhe o bafo ardente. Foi à cozinha procurar uma faca, a de lâmina mais longa, a mais afiada, e passou a trazê-la presa à cintura, como uma espada. Também ela se debruçava sobre o sono do animal. Várias vezes lhe encostou a faca ao pescoço (p. 37).

A fome os atravessa e os faz pensar em atacar-se mutuamente, mas um devém outro pelo olhar, não *o outro*, mas *um outro* diferente de si: é o duplo devir. Ainda assim eles defendem seus territórios:

Subiu, apressada, e encontrou Fantasma a devorar um pombo. Adiantou-se, decidida a arrancar-lhe um pedaço. O cão fincou as patas no chão e mostrou-lhe os dentes. Um sangue espesso, noturno, ao qual se agarravam ainda restos de penas e de carne, cobria-lhe o focinho. A mulher recuou (p. 37).

Ela tem uma ideia. Começa a utilizar os diamantes que encontrara no colchão de Orlando como iscas em uma arapuca feita de caixotes apoiados em gravetos e estes com um fio a ser puxado pela caçadora. O brilho dos diamantes atraía os pombos e quando estes estavam dentro da armadilha, ela puxava o fio. Pegou dois pombos no primeiro dia. “Cozinhou-os e recuperou as forças. Nos meses seguintes apanhou muitos mais” (pp. 37-38).

Certo dia, a personagem apanhou um pombo que carregava uma anilha presa à pata. Era o recado para algum(a) amante. Ludo pensou que a pessoa que o enviara não confiava nos correios. Ela passa a questionar, desta forma, a permanência das instituições existentes quando ela tinha ainda contato com o mundo externo: “Não confia nos correios – ou já não haverá correios? Não confia nos telefones – ou os telefones terão, entretanto, deixado de funcionar?” (p. 38). Até que, na carne do animal que logo é, questiona a ética humana baseada na ideia de alteridade: “Não confia nas pessoas, isso é certo. A humanidade nunca funcionou muito bem” (p. 38). Ludo liberta o pombo-correio.

Um aspecto que se estabelece na heterocronia como quebra de perspectiva para Ludo a partir do devir é o estilhaço de seu preconceito racial, herança do histórico colonialista, uma vez que ela nascera em família portuguesa. Observava as vizinhas nas sacadas de baixo em suas atividades:

Espreitando através da janela do quarto, podia ver, nas dilatadas manhãs de sábado [a duração da experiência marcada mais uma vez], uma das vizinhas, na varanda do décimo A, a pilar milho. Ela a via depois a bater o funge. A preparar e a grelhar o peixe, ou, outras vezes, gordas pernas de frango. O ar enchia-se de um fumo áspero, cheiroso, que abria o apetite. Orlando apreciava a culinária

angolana. Ludo, porém, recusou-se sempre a cozinhar coisas de pretos. Muito se arrependeu. Naqueles dias só lhe apetecia comer churrasco (p. 39).

Muitas vezes as ideias preconcebidas das coisas, que são oriundas da territorialização de determinada enunciação gregária em espaços hegemônicos, são desmanteladas quando determinado aspecto cultural *outro* nos salta aos olhos – ou ao estômago – como um afeto potencializante. O odor da culinária angolana a ser preparado pelas novas moradoras do Prédio dos Invejados afeta os sentidos de Ludo e é o primeiro passo para que ela desconstrua seu preconceito e quebre o pensamento abissal com relação àqueles que eram *outros* sob a perspectiva dela. Em determinado momento da narrativa, o pensamento abissal é completamente desfeito por meio da afecção produzida no encontro com uma obra de arte:

Na parede da sala de visitas estava pendurada uma aguarela representando um grupo de mucubais²⁹ a dançar [...] Ao princípio, odiou o quadro. Via nele um resumo de tudo o que a horrorizava em Angola: Selvagens celebrando algo – uma alegria, um augúrio feliz – que lhe era alheio. Depois, pouco a pouco, ao longo dos compridos meses de silêncio e de solidão, começou a ganhar afeto por aquelas figuras que se moviam, em redor de uma fogueira, como se a vida merecesse tanta elegância (p. 95).

Suas ideias preconcebidas acerca da obra pareciam ter mais relação com a incompreensão de uma atitude alegre com relação à vida como aquela dos mucubais, ideias provavelmente derivadas de um sistema de pensamento que manteve em suas bases o colonialismo. Quando se deixa afetar pela obra, Ludo desmancha o abismo que a separava do quadro. Aqueles que eram classificados como “selvagens” ou “primitivos”, numa relação colonialista que serviu como agenciamento de poder para Ludo, que tinha como programa de verdade a tradição etnocêntrica europeia, passam a ser apreciados pelos afetos alegres produzidos no agenciamento com obra. Ludo se compõe com o percepto do quadro como se fosse contagiada por um devir-mucubal. As palavras “selvagem”

²⁹ Os Mucubais vivem no sul de Angola, na Província do Namibe, mantêm as suas tradições e as suas línguas e conseguem subsistir com a pastorícia. São de origem bantu, falam línguas derivadas ou semelhantes ao Kimbundo ou Kikongo. Acreditam em Deus, que na sua religião tradicional é chamado de Kalunga ou Djyambi (http://www.welcometoangola.co.ao/_os_mucubais)

e “primitivo”, afinal, eram significações que faziam parte do estrato no qual Ludo ainda estava presa, um estrato cujas linhas duras se estendem até hoje em diversos espaços, inclusive nos estudos acadêmicos que mantêm o pensamento abissal como programa de verdade. Um estrato como esse, que estabeleceu historicamente relações de dominação, foi – e continua sendo – responsável pelo assassinato e escravização de povos inteiros, seja por meio do colonialismo *ipsis litteris*, seja por meio do colonialismo epistemológico promovido, ainda hoje, nos espaços acadêmicos, mesmo em parte das perspectivas que se autodenominam “de esquerda”.

Com fome e vontade do churrasco das vizinhas, Ludo não resiste. Certa madrugada “caça”, com um sisal, um galo negro da varanda do décimo A. Quando estava prestes a degolá-lo, assolou-a a ideia de começar uma criação, pois sua plantação de milho vingava. Afana também uma galinha, para a surpresa dos vizinhos, que não conseguiam compreender como poderiam ladrões subir pelas paredes até o décimo andar. Destarte, atribuíram o sumiço dos animais à Kianda³⁰:

Foi desta forma, com um furto grosseiro, e um golpe de sorte, que Ludo iniciou uma pequena criação de galináceos, no terraço, contribuindo ao mesmo tempo para reforçar a crença dos luandenses na presença e autoridade das Kiandas (p. 41).

Kianda é uma entidade intensiva (que poderia ser lida, a partir da perspectiva filosófica aqui adotada, como potência). A contribuição de Ludo para a manutenção da crença dos luandenses poderia, desta forma, ser considerada mesmo ação do movimento desta potência. Por mais estranha que essa afirmação possa soar, lembremos que há formas diferentes de se compreender e construir os estados de coisas do mundo. É inegável que os galináceos “desapareceram” da

³⁰ Orlando havia explicado a Ludo sobre essa entidade: “A Kianda é uma entidade, uma energia capaz do bem e do mal. Essa energia se exprime através de luzes coloridas emergindo da água, das ondas do mar e da fúria dos ventos. Os pescadores prestam-lhe tributos. Quando eu era criança e brincava junto à lagoa, atrás deste prédio, encontrava sempre oferendas. Às vezes a Kianda sequestrava um passeante. As pessoas reapareciam dias depois, muito longe, junto a outras lagoas ou rios, ou numa praia qualquer. Isso acontecia muito. A partir de certa altura a Kianda passou a ser representada como uma sereia. Transformou-se numa sereia, mas manteve os poderes originais” (p. 40).

varanda do décimo A. O leitor sabe, no entanto, que foram apanhados por Ludovica, do último andar. O roubo, neste caso, aumentou a potência de vida da personagem, que teria o que comer, se compõe com aquele animal que serviria de alimento, bem como teria o que dar de comer a Fantasma por bastante tempo. A crença dos luandenses na Kianda fez com que respeitassem essa força sem perderem sua potência de ação. Assim sendo, podemos inferir que esse acontecimento carregou um afeto que aumentou a potência dos corpos envolvidos, aludindo às palavras da *Ética* de Spinoza.

A representação da Kianda na forma de uma sereia provavelmente decorre do contato com a cultura europeia, que enaltece a ideia de representação imagética. É uma cultura forjada sobre “conhecimento do primeiro gênero”, nos termos de Spinoza, porque necessita de imagens representativas das coisas (uma ideia da imagem do corpo) para compreendê-las. Antes disso, entretanto, Kianda era concebida como uma força, uma energia capaz do bem e do mal. Ela poderia, em sua versão original, ser relacionada à própria potência de vida, mas não como metáfora. Ela é a própria potência, potência essa que foi empobrecida pela imagem que lhe foi atribuída posteriormente.

O personagem Pequeno Soba fala em determinado ponto do romance que “morremos sempre de desânimo, ou seja, quando nos falha a alma – então morremos” (p. 143). A potência é precisamente o ânimo. Quando algo nos tira ânimo, é o que Spinoza chama de mau encontro: um encontro que diminui nossa potência. Quando a potência de um corpo é reduzida a zero, ou seja, quando ele não tem mais ânimo ou desejo, o corpo sucumbe.

No pátio traseiro do Edifício dos Invejados havia uma grande mulemba³¹, cujas ramadas mais altas quase atingiam o quarto de Ludo. Ela escreve em seu diário:

Às vezes vejo um macaco passeando-se pelos ramos, lá no fundo, por entre a sombra e os pássaros. Deve ter pertencido

³¹ Em Angola, a Mulemba é considerada a árvore real ou árvore da palavra, porque os sobas e os seus makotas se costumavam reunir à sombra delas para discutir os problemas da tribo.

a alguém, talvez tenha fugido, ou então o dono abandonou-o.
 Simpatizo com ele. É, como eu, um corpo estranho à cidade.

Um corpo estranho (p. 43).

Para a biologia, uma heterotopia corresponde à aparição de um fenômeno em um lugar onde não se costuma verificá-lo. Em outras palavras, é como se fosse um corpo estranho. Ludo e Che Guevara (o macaco) são heterotopias no organismo estratificado da cidade. São corpos que clamam a diferença, num lugar que já passa, ele mesmo, por um processo de diferenciação (pós-guerra), pois o brado da identidade nacional para conseguir a independência não comportou toda a diferença dos povos angolanos.

O conceito de identidade nacional, por si só, é oriundo da epistemologia europeia, pois pressupõe uma linha dura totalizante que define o que é e o que não é nacional. Ludo é um corpo estranho, Che Guevara é um corpo estranho, mas Luanda busca precisamente sua diferenciação neste momento. Linhas de fuga que ultrapassem a ideia de identidade nacional, porque a identidade nacional é uma ideia no sentido platônico: pretende-se determinar o que é identidade nacional e só isso, e que nada além disso seja identidade nacional. Essa ideia não existe materialmente, não há como tornar imanente uma Ideia metafísica que totaliza e territorializa os processos de subjetivação.

A heterocronia de Ludo se estabelece como exceção ao estado de Guerra, que ressurgiu após a Independência, numa disputa entre o Movimento para Libertação de Angola (MPLA), a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) e a UNITA (União Nacional Para a Independência Total de Angola), que apesar de se unirem na luta contra o colonialismo português, após a vitória passaram a lutar entre si pelo controle do país. A percepção de Ludo³² sobre a situação é restrita às imagens e sons que presencia do seu último andar: “Então vi passar uma carrinha de caixa aberta carregando cadáveres” (p. 52). Ela vive o momento a partir do percepto, do conjunto de percepções e sensações que atravessam seu corpo.

³² Neste capítulo restringirei a leitura à experiência de Ludo, mas Agualusa apresenta narrativas múltiplas que se intercalam com a história de Ludo e inserem uma perspectiva de dentro dos acontecimentos históricos em Angola, em especial da Guerra de Independência e da Guerra Civil Angolana.

Enquanto isso, outro personagem, Pequeno Soba³³, salvo pelo morador do apartamento vizinho ao de Ludo, escuta no rádio: “É preciso encontrá-los, amarrá-los, fuzilá-los!” O homem do sorriso resplandecente abanou a cabeça: “Não foi para isso que fizemos a independência. Não para que os angolanos se matassem uns aos outros como cães raivosos” (p. 59).

Como não tinha coragem de enfrentar o céu, Ludo se resguardava em um guarda-chuva ou em caixotes de papelão com furos para os olhos e para os braços quando ia semear no terraço. Falava sozinha, fazia considerações sobre os animais desaparecidos durante a guerra. Gatos e cachorros misteriosamente sumiram das ruas da cidade. Deliberava sobre os morcegos, “seres sem substância” (p. 62), que tomavam a cidade durante a noite. Lembrou-se de Che Guevara.

A temática do estrangeiro, do *alien* ciência-ficcional, emerge neste momento da narrativa. O alien é o anômalo, aquele para quem se direciona o pensamento abissal, aquele outro que, para parte das correntes filosóficas, serve como forma de afirmação do eu. No entanto, o estrangeiro e o autóctone se cruzam pelas paralaxes de perspectiva:

o estrangeiro se torna autóctone no outro que não o é, ao mesmo tempo que o autóctone se torna estrangeiro a si mesmo, a sua própria classe, a sua própria nação, a sua própria língua: nós falamos a mesma língua, e todavia eu não entendo você... (Deleuze e Guattari, 2001, 142).

Não há pensamento abissal entre Ludo e o macaco, são eles mesmos os desterritorializados daquele espaço:

Eram seres próximos, ambos um equívoco, corpos estranhos no organismo exultante da cidade. As pessoas atiravam pedras ao macaco. Outras lançavam-lhe fruta envenenada. O animal esquivava-se. Cheirava a fruta e afastava-se com uma expressão de desgosto. Mudando ligeiramente de posição, Ludo podia contemplar as antenas parabólicas. Dezenas, centenas, milhares delas, cobrindo os telhados dos prédios, como fungos. Desde há muito tempo que as via voltadas para o Norte. Todas, exceto uma – a antena rebelde. Outro erro. Costumava pensar que não

³³ Pequeno Soba caçou a pomba que carregava o recado no pé e a matou. Com isso herdou os diamantes comidos por ela quando Ludo tentara caçá-la.

morreria enquanto a antena se mantivesse de costas para as outras (Aqualusa, 2012 p. 63).

Um dos sentidos figurativos da palavra Norte, talvez uma metonímia do ponteiro imantado da bússola, é direção, orientação. Tanto que, quando alguém perde os sentidos, diz-se que o indivíduo está “desnortado”. Mas se uma maioria é guiada por uma mesma direção, um norte, e para uma mesma direção, toda a diferença é marginalizada, passa a ser vista “em função” desta direção, deste estrato. Uma parabólica virada para o sul é uma linha de fuga, uma pequena revolução entre as parabólicas. As parabólicas captam informação e a informação vem de algum lugar. Para Ludo, essa parabólica revolucionária serve como um Sul (pensando nas epistemologias que não vêm do norte e subvertendo a ideia lugar-comum do norte como referência) que a afeta, aumentando sua potência de vida, assim como o macaco Che Guevara:

Enquanto Che Guevara sobrevivesse, não morreria. Há mais de duas semanas, porém, que não avistava o macaco, e naquela madrugada, ao lançar um primeiro olhar sobre os telhados, dera com a antena voltada para o Norte – como as restantes. Uma escuridão densa e rumorosa, feita um rio, derramou-se sobre as vidraças. Subitamente um grande clarão iluminou tudo, e a mulher viu a própria sombra ser lançada contra a parede (p. 63).

Se encararmos muito o abismo, o abismo olhará de volta para nós, é o que disse Nietzsche. Assim como O Agente do *Natimorto* (cf. leitura 3 do *Segundo Ato*), Ludo vê seu reflexo monstruoso. Ela pensa que poderia morrer naquele instante. Foi quando compreende que, além de ser uma estranha naquele espaço, não pertencia nenhum outro: “Pensou em Aveiro e compreendeu que deixara de se sentir portuguesa. Não pertencia a lado nenhum” (p. 63). Esse percepto, de ser *fora do lugar*³⁴, é o que define o modo de vida nômade. Ludo é como se fosse uma nômade num espaço fechado, seu pensamento é nômade, ela não tem uma epistemologia, mas epistemorfoses. Torna-se um corpo estranho a qualquer organismo que tentasse territorializá-la, tornando-se, ela própria, uma linha de fuga à ordem, ao norte estabelecido como estrutura. É inaudita.

³⁴ Referência às memórias de Edward W. Said (2004).

Desterritorializada. Ela não tem proximidade alguma a uma identidade nacional hipotética, nem a portuguesa, nem a angolana, em processo de forjamento. Quando as antenas estão todas voltadas para o Norte, Ludo sente como se isso fosse uma ratificação de sua desestratificação.

Acorda no dia seguinte, a tempestade havia passado. Ouve um queixume no terraço:

O cão encurralara o macaco contra as bananeiras e rosnava, ansioso, de cabeça baixa. Ludo agarrou-o pela coleira, firmemente, puxando-o para si. O pastor-alemão resistiu. [...] Prendeu-o na cozinha, fechando a porta. Che Guevara ainda lá estava, observando-a com claros olhos de assombro. Mostrava na perna direita um rasgão fundo, liso, que parecia ter sido aberto há instantes por um golpe de catana. O sangue misturava-se à água da chuva. [...] Vem, vem pequenininho. Vem que eu cuido de ti (p. 64).

A empatia de Ludo atraiu o animal, que sofria pela violência humana, daqueles que pensam e que, por isso, acham que podem concluir que existem.

O animal avançou, arrastando a perna, chorando tristemente. Ludo soltou a banana e agarrou-lhe o pescoço. Com a mão esquerda tirou a faca da cintura e enterrou-a na carne magra. Che Guevara soltou um grito, libertou-se, com a lâmina espetada na barriga, e em dois grandes saltos alcançou o muro. Estacou ali, apoiado à parede, lamentando-se, sacudindo o sangue. A mulher sentou-se no chão, exausta, também ela chorando. Ficaram assim um longo tempo, os dois, olhando um para o outro, até que começou de novo a chover. Então Ludo ergueu-se, aproximou-se do macaco, soltou a faca e cortou-lhe o pescoço (p. 64).

A morte anunciada pela parábola fora, afinal, a do macaco. No entanto, o devir-macaco de Ludo fez com que fosse também uma espécie de suicídio. No livro *O sorriso do lagarto*, de João Ubaldo Ribeiro, o protagonista João Pedroso, um biólogo que abandonara a profissão, questiona o tempo todo se bicho ri e sobre qual a relação entre bicho e humano que ultrapasse as semelhanças e dessemelhanças genéticas. As fronteiras entre bichos e humanos talvez sejam mais potentes – e paradoxalmente tênues – do que imaginamos, apesar de frequentemente lutarmos contra essa ideia, inclusive transformando bichos de estimação em pequenos humanos, como se essa humanização fosse nos libertar de

nossa porção animal. Ludo devém macaco, ambos choram a morte anunciada. Ela extrai a potência do macaco, que sucumbe.

“Pela manhã, enquanto salgava a carne, Ludo reparou que a antena rebelde estava de novo voltada para o Sul. Essa e mais três” (p. 64). O canibalismo para alguns povos tem como objetivo a extração e absorção da essência do ser a ser ingerido. Acredita-se que, através da absorção da carne, aquele indivíduo que morreu passará a viver em quem se alimentou dele. Outros povos cremam seus mortos e consomem as cinzas, com objetivos semelhantes. Ludo devém macaco e se alimenta da carne dele para usufruir de sua potência de vida: um ato de canibalismo, quase autofágico, porque ela era, no momento do assassinato (eutanásia), ele mesmo. Tal ato, que poderia parecer horrendo aos olhos daqueles “virados para o Norte”, é, se mudarmos de perspectiva, precisamente uma forma de construir uma saída ao que é institucionalizado como verdade. Tanto que, quando Ludo preparava a carne de Che Guevara para comer, outras parabólicas se juntam àquela inaudita parabólica virada para o Sul: a revolução da linha de fuga ganha potência.

Os cadernos e as canetas acabam, e as paredes do apartamento passam a ser o meio de enunciação, onde se passam a se formar os corpos estranhos, as pérolas dentro da ostra.

Os dias deslizam como se fossem líquidos. Não tenho mais cadernos onde escrever. Também não tenho mais canetas. Escrevo nas paredes, com pedaços de carvão, versos sucintos.

Poupo na comida, na água, no fogo e nos adjetivos (p. 65).

Os diários mantinham Ludo, de certa forma, presa a uma realidade anterior à sua heterocronia, às significações que a territorializavam pela escrita. Uma vez que os diários acabaram e as paredes que constituíam seu casco de tartaruga-bebê que havia sido arrancado devieram seu modo de enunciação, ela corta definitivamente sua relação com a egrégora do mundo que se supunha dado. A duração, por vezes longa, por vezes escorrida como água, não tem mais relação alguma com Cronos. As paredes de seu mundo – o apartamento – passam a ser

então os papéis que revelam suas narrativas. Ela se escreve naquelas paredes, desliza, escorre para seu mundo enquanto o cria. Não há mais capas de caderno separando as narrativas das experiências, não há mais forma delimitando a simbiose daquele espaço e de seu corpo. Ela devém, a partir das linhas traçadas a carvão, a própria concha que a separa do abismo:

eu ostra cismo
cá com minhas pérolas
.
.
.
cacos no abismo

Esse poema (p. 67) traçado na parede entrelaça inúmeros sentidos que se enredam a diferentes dimensões narrativas. A primeira é precisamente relacionada ao questionamento de uma identidade nacional (Ludo não se sentia mais portuguesa, tampouco angolana) a partir da própria escrita. O poema, que na narrativa faz parte da escrita de si da protagonista expatriada, consta num livro escrito por um angolano (Aqualusa). No entanto, o poema foi escrito por uma escritora brasileira, Christiana Nóvoa, a pedido do autor. Embora a intenção autoral não tenha muito peso na perspectiva apresentada nesta tese, é importante trazer à tona que tanto a narrativa literária quanto as narrativas que a contextualizaram produzem perceptos aos quais um leitor atento dificilmente sairá ileso. Esse “*mise en abyme* autoral” produz também um percepto que transborda a narrativa, como se se lançasse para fora.

Depois de todo o processo violento de colonização e da sangrenta guerra de Independência, que em seu fim ainda receberam a classificação de “pacíficos” por parte do almirante Leonel Cardoso ³⁵, as relações entre Brasil e Angola

³⁵ O discurso bradado pelo Governador Geral funcionou como uma facada no estômago de cada angolano. Depois de 500 anos de colonização e de uma luta armada sangrenta, ele proferiu: “E

fermentaram. Os autores, cacos no abismo que separa Angola e Brasil são as pérolas que permitem que se resgatem as relações culturais entre os dois países, muito anterior à independência de Angola. O poema é um percepto que busca afetar concepções de mundo e relações duras estabelecidas historicamente.

Uma segunda dimensão, desta vez relacionada à forma concreta do poema, é a construção espacial onde Ludo se encontra e a relação deste espaço com seu processo de desterritorialização. Ela se fecha no último andar do edifício, há um abismo entre ela e a cidade. Ela é uma heterotopia, um corpo estranho no organismo da cidade em batalha. Assim como as pérolas são corpos estranhos à concha que devêm algo precioso.

eu ostra cismo. A ostra, como Ludo, é fechada em sua concha. Cismar pode ter diversos sentidos. Entre eles, pensar muito, preocupar-se, devanear. Ludo devaneia em seu ostracismo. Ao mesmo tempo em que o pensar, de acordo com a tradição filosófica cartesiana, é o que diferencia o humano do animal. No entanto, os filósofos Gilles Deleuze e Jacques Derrida nos convidam a uma paralaxe de pensamento. O primeiro, a partir do conceito de devir animal, e o segundo, por sua reflexão anticartesiana e anti-estruturalista “l’animal que donc je suis”, traduzida ao português como “o animal que logo sou (a seguir)”. Isso porque o verbo conjugado “je suis” pode significar ao mesmo tempo “eu sou” e “eu sigo”. Precipitamo-nos em afirmar o não-pensamento animal porque ignoramos nossa porção bestial e acreditamos, como Descartes, que o mundo é efetivamente da maneira como o organizamos epistemologicamente, racionalmente. Quem, organizamos? Há apenas uma maneira de entender o mundo e conceber os estados de coisas? Hume já dizia, no século XVIII, que as operações cognitivas que atribuem causas aos acontecimentos são apenas isso: operações cognitivas. Precipitamo-nos também em crer que nossas operações cognitivas compreendem

assim Portugal entrega Angola aos angolanos, depois de quase 500 anos de presença, durante os quais se foram cimentando amizades e caldeando culturas, com ingredientes que nada poderá destruir. Os homens desaparecem, mas a obra fica. Portugal parte sem sentimentos de culpa e sem ter de que se envergonhar. Deixa um país que está na vanguarda dos estados africanos, deixa um país de que se orgulha e de que todos os angolanos podem orgulhar-se”.

os estados de coisas tais como eles são, não pensamos que talvez os tenhamos construído dessa maneira, graças às próprias operações cognitivas, às nossas cismas, que ignoram as ostras, os cães e as osgas em nós. Ludovica cisma, mas não se precipita em concluir uma existência a partir dessa afirmação, ao contrário, se afirma ostra, animal, o animal que logo é e segue, epistemorficamente.

O significado de ostracismo pode corresponder a seus sentidos contemporâneos, de afastamento do convívio social, mas também ao seu sentido clássico, de banimento político³⁶. Ora, Ludo era portuguesa, uma das poucas restantes naquele espaço, uma Angola independente. Mesmo que subjetivamente não fosse o inimigo, aos olhos dos angolanos ela corresponderia ao colonizador. Ela devaneia sobre sua situação, ela cria um potente devir-concha como linha de fuga a essa configuração ameaçadora. Essa linha de fuga é construída no topo de um edifício, de onde enxerga a cidade através de um abismo. “Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti”.

cá com minhas pérolas. As pérolas, corpos estranhos que se transformam em algo precioso, se compreendidas em sentido figurado, podem dizer respeito às narrativas de Ludo, a criação de perceptos e afetos potentes. No entanto, as pérolas podem ser também os diamantes encontrados no apartamento, que acabam sendo lançados à cidade. O que tem valor em determinado contexto, pode assumir um sentido absolutamente diverso em outro. Em ambas as leituras, as reticências verticalizadas do poema incrustam no abismo uma relação, ainda que pontual, reticente: *cacos no abismo*.

Esses cacos, no primeiro caso, são as próprias narrativas, a criação artística que afeta o leitor, um abismo a ser percorrido pelas linhas narrativas de Ludo, de Agualusa, de Christiana Nóvoa. Cacos que são na verdade pérolas, afetos. Atravessam o mundo do leitor, jorram em direção àquelas narrativas que eram antes dadas como certas e aparentemente fixas, pela produção de novos perceptos, novos movimentos. No segundo caso, os diamantes alteram as narrativas dentro

³⁶ Ostracismo: Originalmente, o banimento político na Grécia antiga, a que se condenava por dez anos o cidadão que, por excesso de influência, pudesse ameaçar a liberdade pública. <http://www.aulete.com.br/ostracismo#ixzz3N19i5Uf4>

do próprio romance, quando Pequeno Soba, através da “sutil arquitetura do acaso” (p. 69), encontra as pedras ao talhar o pombo-correio.

A terceira dimensão produzida pelo poema entra em simetria com outra linha de fuga: o devir animal de Ludo. Ela devém aranha, cão, macaco, ostra. Devém inaudita. As paredes do apartamento são a concha que produz afetos anômalos. Narrativas rabiscadas a carvão, que lançadas ao abismo movimentam as potências dos que se emaranharem a elas no processo de leitura, possibilitando que, ativamente, devenham inauditas. O substantivo-verbo que atravessa o corpo como um afeto incorpóreo, mas que se emaranha nele de forma a tornar o corpo também um substantivo-verbo. Ludo é também sua concha, a extensão do seu corpo.

Pequeno Soba havia sido pego pelos policiais do novo governo, mas foi resgatado por Bienvenue Ambrosio Fortunato – mais conhecido como Papy Bolingô –, um músico que era, coincidentemente, vizinho de Ludovica. Ao ser interpelado por Pequeno Soba sobre o motivo de tal ação, Fortunato atribuiu o ato benfazejo a seu pai, que era padre e o ensinou a ser assim. “Foi um bom padre, e um excelente pai. Até hoje desconfio dos padres sem filhos. Como é possível ser padre, não sendo pai?” (p. 70). Com essa afirmação, o músico promove uma quebra do paradigma do celibato religioso. “Além disso, reconheci um dos polícias. Um oficial da segurança, que havia estado no meu serviço a interrogar pessoas. Não gosto de polícias do pensamento” (p. 70). Papy Bolingô se desterritorializa com esta afirmação.

O policiamento do pensamento como forma de controle parece presente na contemporaneidade de forma devastadora. Seja por parte da governamentabilidade (como no contexto da narrativa); seja através da produção de agenciamentos de poder por parte de dispositivos, em especial por meio da pesquisa de mercado, do marketing e da propaganda, que visam *entender* como o consumidor (o indivíduo é, nesta instância, um consumidor em potencial) pensa em determinado contexto e produzir o tipo de agenciamento que o fará “sentir” necessidade de determinado serviço ou produto, agindo, desta forma, na

produção de corpos dóceis e neuróticos, sempre em busca de algo, por seu desejo ser direcionado para objetos externos, imaginários. Ou ainda pela disseminação de discursos de ódio despotencializadores, que por vezes produzem corpos dóceis capazes apenas de repeti-los. As polícias do pensamento podem agir, então, de forma prospectiva, ao sondar e apreender o pensamento que escapa aos objetivos de determinada instância ou dispositivo; e de forma territorializante, bloqueando as saídas que permitiriam linhas de fuga e determinando um lugar periférico à diferença, classificando-a como marginal, doente, problemática em relação ao padrão construído como norma. Desta forma, o indivíduo acreditará que essa classificação é natural ou científica e ela passará a ser uma verdade no seu contexto de compreensão do mundo. A polícia do pensamento, neste momento, deixa de ser necessária como uma instância separada, pois os próprios policiados passam a policiar-se uns aos outros, ao classificar e marginalizar a diferença.

A personagem Madalena mostra a Pequeno Soba um dos problemas do discurso sem materialidade que ignora a micropolítica:

Pode-se comer melhor sem gastar mais, explicou a Pequeno Soba: Tu e os teus amigos enchem a boca com palavras grandes, Justiça Social, Liberdade, Revolução, e entretanto as pessoas definham, adoecem, muitas morrem. Discursos não alimentam. O que o povo precisa é de legumes frescos e de um bom muzonguê, ao menos uma vez por semana. Só me interessam as revoluções que começam por sentar o povo à mesa (p. 71).

Soba, afetado pela materialidade da fala de Madalena, passa a ajudá-la em seu projeto com foco na melhoria da alimentação dos moradores dos musseques luandenses. Porém, a máquina neurotizante invadiu Angola. “Com o passar do tempo, no entanto, o capitalismo ressurgiu das cinzas, mais feroz do que nunca” (p. 71). Só então Pequeno Soba lembrou-se dos diamantes encontrados e resolveu vendê-los. Inspirado na forma como encontrou os diamantes, criou uma empresa de entrega de encomendas chamada Pombo-Correio. “Agradava-lhe a coincidência de a palavra pombo ter, em quimbundo, o significado de mensageiro” (p. 73). O negócio prosperou a ponto de deixá-lo rico. Comprou o apartamento de Papy Bolingô (vizinho ao de Ludo) a um preço exorbitante.

Ludo cega aos poucos, o que altera os agenciamentos com seus mundos possíveis, as narrativas dos poucos livros restantes na biblioteca:

A fraqueza, a vista que se esvai, isso faz com que eu tropece nas
letras, enquanto leio. Leio páginas tantas vezes lidas, mas elas
são já outras. Erro, ao ler, e no erro, por vezes,
encontro incríveis acertos. No erro me encontro muito.

Algumas páginas são melhoradas pelo equívoco (pp. 77-78).

A cegueira provoca o suposto erro, mas a própria noção de verdade desconstruída altera os sentidos do erro. O equívoco pode produzir novos perceptos, a vida em devir desconstrói a ideia de passado, presente e futuro. O Aion fulgura, e o esquecimento das verdades estabelecidas se torna necessário. Isso se passa como se a heterocronia produzisse uma espécie de epifania. Todavia, essa epifania não é transcendental como a noção por vezes difundida para o vocábulo. Ela se materializa e se potencializa quando se deixa de estabelecer uma relação de finalidade – poderia ser vista de modo quase o oposto à epifania no seu sentido tradicional, do sublime e divino –, pois se devém (passa-se a viver em processo).

Se ainda tivesse espaço, carvão, e paredes disponíveis,
poderia escrever uma Teoria Geral do Esquecimento.
Dou-me conta de que transformei o apartamento inteiro
num imenso livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu
morrer, ficará só a minha voz.

Nesta casa todas as paredes têm a minha boca (p. 78).

A escrita de si em si mesma, sendo Ludo as próprias paredes de sua moradia, ostra que era, deram vida às narrativas no momento em que ela compreende o devir. As paredes são sua voz. A palavra na ponta da língua, ímpar, grávida³⁷, potente.

Seu devir-cão, no entanto, apresentou a face dolorosa. Fantasma morrera:

³⁷ Referência ao poema Blanco de Octavio Paz (trecho no Interlúdio).

Ludo sentiu o peito esvaziar-se. Alguma coisa – uma substância escura – escapava de dentro dela, como água de um recipiente estalado, e deslizava depois para o cimento frio. Perdera o único ser no mundo que a amava, o único que ela amava, e não tinha lágrimas para o chorar (p. 88).

Sua potência que se esvai é materializada como uma substância escura, afeto causado pela morte de Fantasma. Ela afia um carvão e *grita* em um pedaço ainda limpo de parede: “Fantasma morreu esta noite. Tudo é agora tão inútil. O olhar dele me acarinhava, me explicava e me sustinha” (p. 89). O olhar que a explicava é o profundo devir. Ela se via vista pelo animal, como Derrida se enxergou visto pela gata que não era o gato de Alice. Ludo pensa em pular do parapeito do terraço, “mas foi recuando, acuada pelo azul, pela imensidão” (p. 89):

Continuo a não acreditar, nem em Deus,
nem na humanidade. Desde que fantasma morreu
cultuo o espírito d’Ele. Converso com Ele.
Julgo que me escuta. Acredito nisso não por um esforço da
imaginação, muito menos da inteligência,
mas por empenho de uma outra faculdade,
a que podemos chamar desrazão
Converso comigo mesma?
(pp. 91-92).

Ludo nunca havia sido crente, mesmo fingindo, para a irmã, crer em Deus para evitar explicar os motivos de sua descrença. Mas o cão fazia sentido em sua vida. Conversar com seu “espírito”, tornou-se então uma forma de potencialização, mesmo porque o cão a fazia compreender-se, pois era um mundo que se abria para ela. O aumento da potência se dá a partir de bons encontros. Conversar com o fantasma de Fantasma era um bom encontro: “Converso comigo, julgando conversar com a alma doce de um cão. Em todo caso são conversas que me fazem bem” (p. 92).

No entanto, o aspecto que causa maior estranhamento nessa passagem é a “desrazão” de Ludo. Aludir a uma desrazão, num mundo dominado pela ideia de racionalidade, é um processo de ruptura ao cientificismo duro da epistemologia etnocêntrica. Um dos programas de verdade que se estabeleceu no mundo na

forma de dispositivo de poder é a razão em oposição à intuição, aos afetos. Tudo o que não for determinado de acordo com uma lógica racional (cartesiana) é considerado metafísico, transcendente. No entanto, a compreensão da materialidade do corpo e dos sentidos, que nada têm de metafísicos, se dá a partir da sensação. Desconsiderar o aspecto intuitivo ao reduzir a sensação às papilas gustativas, aos receptores de frio e calor, e aos demais mecanismos dos conhecidos cinco sentidos é excluir a experiência que ultrapassa meras explicações racionais nos moldes cartesianos, bem como as epistemologias que não têm como foco o pensamento etnocêntrico.

Não se trata aqui de uma instância transcendental: trata-se de dar materialidade à sensação sem que esta perca a experiência. Neste sentido, a filosofia de Spinoza e a de Bergson são revolucionárias, porque propõem uma ciência dos afetos ao dizer que mente e corpo são uma só e mesma coisa, em contraposição ao racionalismo que separa mente e corpo e cria dualismos (estes sim, metafísicos) que enaltecem a mente e reduzem as possibilidades inerentes à percepção do mundo sensível.

Quando Ludo profere que deve suas atitudes à faculdade da desrazão, ela está criando uma linha de fuga ao programa de verdade que propõe que qualquer coisa que fuja à racionalidade deita no campo do transcendental. Por outro lado, ao propor que seu Deus é o cão Fantasma, cria também uma linha de fuga ao outro polo do dualismo racional-transcendental: diz-se que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. Mas para Ludo, Deus é um cão, ou o fantasma de um. O cão é comumente relacionado inclusive à instância de poder inversa a Deus, o demônio. Para compreender a experiência de Ludo, portanto, torna-se necessário ultrapassar a perspectiva binária que estrutura as linhas duras dos dispositivos. Ela devém-cão e enaltece o fantasma desse cão. A bestialidade que se concatena nesse duplo movimento é uma bifurcação às possibilidades até então construídas como verdade, ela se diferencia de si mesma ao produzir uma realidade distinta do sistema de pensamento hegemônico. É uma linha de fuga por meio do devir.

Para compreender o devir e a linha de fuga, deve-se antes deixar de pensar na forma de finalidade e de estrutura arbórea. Não há um ser essencial que determina todas as coisas, tampouco uma sabedoria verdadeira que define a forma certa de pensar. A desrazão de Ludo é a maneira que ela encontrou de se emancipar da estrutura de poder que a territorializaria como “louca” por sua condição e maneira de pensar.

Passou muito tempo e as reservas de comida e água tornaram-se escassas. “Chegou fevereiro e o ar estalava de sede” (p. 97). A hipálage aí não é mero recurso estilístico, ela traz o percepto da atmosfera seca: a lagoa secara. As galinhas adoeceram e morreram. Ludo voltou a ser atravessada pela fome. “Ergueu-se certa madrugada, sacudindo pesadelos, entrou cambaleante na cozinha e viu um pão sobre a mesa” (p. 97). O cheiro do pão trouxe imagens da infância à duração do acontecimento. “Só deu conta de que chorava quando terminou de comer” (p. 97). Não conseguia imaginar como aquele pão parara ali. Imaginou que o tivessem lançado da rua, como um ritual para atrair chuvas, e o pão acabara caindo em sua mesa. Contudo, no dia seguinte, quando se levantou, sobre a mesa da cozinha havia “seis pães, uma lata de goiabada e uma garrafa grande de coca-cola” (p. 98).

Alguém a estava visitando em silêncio. Subiu ao terraço e notou os andaimes no prédio vizinho. Afastou-se assustada: “Fosse pelo nervosismo, fosse pela pouca luz, o certo é que lhe faltou intuição, faltou-lhe um degrau, e tombou desamparada” (p. 98). Ludo desmaiou após o tombo, e quando acordou, percebeu que fraturara o fêmur esquerdo. Teve sede, e quando tentou se arrastar para pegar água, “foi como se lhe cortassem a perna com a lâmina de um machado. Uivou. Assustou-a o próprio uivo” (p. 99). O uivo, típico do cão, é um indício do devir-animal de Ludo. Suas expressões não humanas passam a se manifestar com mais naturalidade nos momentos de dor. Ela continuou sua movimentação como uma lesma, mas a cada centímetro “sentia-se mais longe de si mesma” (p. 100). A morte parecia emaranhar-se em sua linha de fuga.

A primeira luz da manhã encontrou-a ainda na sala de estar, a uns dois metros da porta. Ardia em febre. A sede perturbava-a mais do que as dores. [...] Desfaleceu. Despertou e viu, vagamente, um rosto a sua frente. Levou a mão aos olhos, esfregou-os. O rosto continuava lá. Um menino, parecia-lhe o rosto de um menino, com dois grandes olhos espantados (p. 100).

Era Sabalu, um menino de sete anos. Subia pelos andaimes do prédio vizinho, que recebia nova pintura. Ludo pede água, Sabalu pede dinheiro:

Trouxe da cozinha a garrafa de Coca-Cola. Ludo bebeu pelo gargalo, com sofreguidão. Impressionou-a a doçura. Há anos que não sentia o sabor do açúcar. Disse ao menino que fosse ao escritório procurar uma bolsa, onde guardava o dinheiro. Sabalu retornou, rindo muito, enquanto espalhava em redor maços de notas.

Isto já não é dinheiro, avó. Não vale nada (p. 101).

No mesmo instante em que Ludo desfruta o tempo da sensação, deixando-se atravessar por um afeto que não sentia há tempos (sabor doce), recebe o choque de Cronos, que a puxa para a concepção de mundo anterior a sua heterocronia. O tempo linear passou, o dinheiro de outrora não tinha mais valor algum. O menino já havia saqueado, em suas visitas anteriores, as coisas que haviam sobrado, como talheres de prata.

O pequeno ladrão questiona:
 Não queres telefonar a um médico?
 Não, não quero!
 Posso chamar um vizinho. Deves ter vizinhos. Não, não! Não chames ninguém.
 Não gostas de pessoas? Eu também não gosto de pessoas.
 (p. 101)

Não gostar de pessoas é outra desterritorialização em um mundo que nos dita a comunicação constante com outras pessoas quase como obrigação para que se possa estar no território de uma suposta normalidade esperada socialmente.

Ludo mandou o garoto sair por onde havia entrado, afinal, não havia porta de saída no apartamento. Era como se ela fosse uma prisioneira livre, agora ameaçada pela cidade que invadia seu mundo. Tinha um sentimento de cerco e

ameaça quando via o burburinho em volta do edifício. “Preferia morrer ali, prisioneira, porém livre, como vivera nos últimos trinta anos” (p. 102).

Para além da concha que a protegia e que a constituía, os livros eram seu fora, mundos que se abriam, mas que tivera que queimar para preparar comida:

Sempre que queria sair procurava um título na biblioteca. Sentira, enquanto ia queimando os livros, depois de ter feito arder todos os móveis, as portas, os tacos do soalho, que perdia a liberdade. Era como se estivesse ateando fogo ao planeta. Ao queimar Jorge Amado deixara de poder visitar Ilhéus e São Salvador. Queimando *Ulisses*, de Joyce, perdera Dublin. Desfazendo-se de *Três tigres tristes* vira arder a velha Havana (p. 102).

Ludo tivera que fazer, em seu mundo espacialmente restrito, mas inflado pelos inúmeros mundos das narrativas literárias, o que diversos cidadãos que vivem no espaço externo fazem todos os dias um pouco. Teve que queimar sua liberdade e reduzir seu mundo a cinzas para sobreviver. A satisfação de uma necessidade básica, como a alimentação, exige, na maneira como os estados de coisas se organizam na contemporaneidade, o sacrifício da própria vida, do próprio mundo:

Restavam menos de cem livros. Mantinha-os mais por teimosia do que pra lhes dar uso. Via tão mal que mesmo com o auxílio de uma enorme lupa, mesmo colocando o livro em pleno sol, suando como se estivesse numa sauna, levava uma tarde inteira para decifrar uma página (p. 102).

A cegueira ia também apagando seus mundos, sua liberdade. Mas ela agarrava-se a eles, insistentemente. “Não tarda muito, pensou, e estarei realmente aprisionada. Não quero viver numa prisão” (p. 102). Pegou no sono e, quando acordou, Sabalu estava lá novamente. Mas o que estaria ele fazendo ali se não havia nada de valor material para ser levado?

Sabalu trouxera medicamentos e comida comprados no mercado Roque Santeiro com o dinheiro dos talheres de prata. “Sobrou muito. Posso dormir em tua casa?” (p. 103). O mundo de Ludo começa a recobrar as cores. “Sabalu ajudou a velha senhora a erguer-se, levou-a até ao quarto e deitou-a no colchão. Estendeu-se do lado dela e adormeceu” (p. 103). O menino comprou um fogão portátil e

muita comida com o dinheiro restante. Passou a cozinhar seguindo as instruções de Ludo. As necessidades básicas pareciam estar supridas. Mas a cegueira ainda a impedia de passear em seus mundos literários:

Tem muitos livros, tu. [...]
Sabes ler?
Arrumo mal as letras. Só estudei a primeira série.
Queres que te ensine? Ensino-te a ler e depois tu lês para mim.
Sabalu aprendeu a ler enquanto Ludo convalescia. A velha senhora ensinou-o também a jogar xadrez. O garoto tomou o gosto ao tabuleiro. Enquanto jogava, falava-lhe da vida, lá fora. Para a mulher era como ter um extraterrestre revelando-lhe os mistérios de um planeta remoto. (p. 103).

O extraterrestre relativamente ao mundo de Ludo é, paradoxalmente, o mesmo que permite que ele não se apague por completo, é outro mundo que se abre. Contudo, quando a relação entre a agora idosa Ludovica e o infante se estabelecia e as narrativas se construía no pequeno-grande mundo da personagem, Sabalu descobre que iriam desmontar os andaimes do prédio vizinho. Desesperado pela impossibilidade de regressar ao seu mundo, o menino questiona como Ludo havia entrado. Ela lhe mostrou: “Do outro lado dessa parede fica o mundo” (p. 104).

Sabalu propõe derrubar a parede. Mas esta derrubada consistia, sendo o apartamento a constituição da própria Ludovica, numa forma de romper seu próprio corpo e expô-lo ao desconhecido. “Tenho muito medo” (p. 104). Mas o menino decidira que Ludo já fazia parte dele. “Não tenhas medo, avó. Eu te protejo” (p. 104).

Quebrou a parede e encontrou Pequeno Soba, perplexo, do outro lado: “Caramba! De que planeta vens tu?” (p. 104). O pequeno alien lhe responde: “A gente mora aqui” (p. 105). Sabalu já havia adotado Ludo como avó. Afinal, ela era a única pessoa em sua vida com quem havia tido uma relação verdadeiramente empática após a morte da mãe. “A minha mãe morreu quando eu era criança. Fiquei abandonado. Converso com ela, mas faltam as mãos com que me protegia” (p. 121).

Soba continua o interrogatório:

Moram aí? Tem um apartamento desse lado?

Tem sim.

Moram aí desde quando?

Desde sempre.

Ah, sim? E como saíam?

A gente não saía, apenas morava. Agora, sim, vamos começar a sair (p. 105).

Sabalu, como Ludo, apagou sua história de antes do acontecimento. A heterocronia permitira que vivessem um tempo despregado dos dispositivos do mundo estabelecido como fora, permitira que apenas deviessem. Como um processo, sem fins. No entanto, a heterocronia foi quebrada junto com a parede. O problema do retorno de Cronos consiste nos fantasmas do passado que retornam para assombrar os corpos. Alguns fantasmas, no entanto, produzem outros corpos, que podem retornar não na forma de assombro, mas na forma de atualização dos virtuais.

Tu ainda és uma criança.

Não consigo, avó. Como posso ser criança longe das mãos da minha mãe³⁸?

Eu dou-te as minhas (p. 121-122).

Continuaram a viver no apartamento, agora com saída e entrada pela porta da frente. A linha de fuga de Ludovica permitira sua sobrevivência à guerra e ao seu passado. Certo dia bate à porta um jornalista e “coleccionador de desaparecimentos” à procura da mãe de uma mulher que descobrira ter sido adotada. A mulher, Maria Piedade Lourenço Dias, escrevera ao jornal, solicitando que a ajudassem a encontrar sua mãe, Ludovica, que a havia entregado para adoção logo após o parto.

Foi combinado o encontro. “Ludo andara nervosíssima nos dias que antecederam a chegada da filha” (p. 153). Maria da Piedade, no entanto, não

³⁸ A mãe de Sabalu, enfermeira, foi assassinada na frente dele, por combater o tráfico de cadáveres humanos. O pai, oficial das Forças Armadas Angolanas, havia morrido antes dela, na guerra.

guardava rancor. Só queria mesmo era conhecer a mãe e convencê-la a voltar a Aveiro. Haveria de ter família e amigos por lá.

Ludo sorriu para Sabalu, que assistia a tudo, muito atento, enterrado num dos sofás³⁹:

A minha família é esse menino, a mulemba lá fora, o fantasma de um cão. Vejo cada vez pior. Um oftalmologista, amigo do meu vizinho, esteve aqui em casa, a observar-me. Disse-me que nunca perderei a vista por completo. Resta-me a visão periférica. Hei de sempre distinguir a luz, e a luz neste país é uma festa. Em todo caso, não pretendo mais: A luz, Sabalu a ler para mim e a alegria de uma romã todos os dias (p. 154).

Ela finalmente conseguira, com ajuda de seu cão Fantasma, de Che Guevara, de Sabalu e de sua concha-mundo-narrativa, livrar-se do pior de seu passado. O que ela chamava apenas de “o acidente”, no período em que se encontrava fechada em sua concha, a assombrava no espelho: “Muitas vezes, ao olhar os espelhos, via-o atrás de mim. Agora não o vejo mais, Talvez por ver tão mal (benefícios da cegueira), talvez porque mudámos de espelhos” (p. 165). Pequeno Soba sugerira deixar os espelhos, única coisa intacta do apartamento, quando o remobiliaram, mas Ludo resistira à ideia. “Não lhe quis dizer que, muitas vezes, ao olhar para os espelhos, via debruçar-se sobre mim o homem que me violou. Naquela época eu ainda saía de casa” (p. 166).

O terror de sua infância havia sido a violência limite. A mulher arrancada, à força, da criança. O poder do homem que arranca a potência de vida da menina, antes que essa pudesse entender o que se passava. Ludo voltava da praia e percebeu que esquecera um livro na barraquinha onde estivera. Retornou para buscá-lo:

Ouvi um ruído, e, ao voltar-me, vi um sujeito à porta, sorrindo para mim. Reconheci-o. Costumava vê-lo, num bar, a jogar cartas com meu pai. Ia explicar-lhe o que estava ali a fazer. Não tive tempo. Quando dei por isso já ele estava sobre mim. Rasgou-me o vestido, arrancou-me as calcinhas, e penetrou-me. Lembro-me do

³⁹ O apartamento fora comprado, reformado e remobiliado por Pequeno Soba, que concedeu usufruto vitalício a Ludo e Sabalu. Comprometeu-se também a pagar os estudos de Sabalu até a universidade. Afinal, se não fosse pelo pombo-correio de Ludo, Soba não teria ficado rico.

cheiro. Das mãos ásperas, duras, apertando-me os seios. Gritei. Bateu-me no rosto, pancadas fortes, mas não com ódio, não com fúria, como se estivesse a divertir-se. Calei-me (p. 166).

Como se não bastasse o sarcasmo do homem, que se divertia à custa do assassinato da criança que havia em Ludo através de uma relação de dominância, a recepção da menina em casa acabou por transformar sua existência em desexistência:

Cheguei em casa aos soluços, o vestido rasgado, cheio de sangue, o rosto inchado. O meu pai compreendeu tudo. Perdeu a cabeça. Esbofeteou-me. Enquanto me açoitava, com o cinto, gritava comigo, puta, vadia, desgraçada. Ainda hoje o ouço: Puta! Puta! A minha mãe agarrada a ele. A minha irmã em prantos (p. 166).

O homem havia desaparecido da cidade. Ludo engravidara. Trancaram-na no quarto. Quando chegou o momento, uma parteira foi ajudá-la. “Nem cheguei a ver o rosto de minha filha. Tiraram-na de mim” (p. 166). Ludo fora completamente territorializada por uma estrutura de dominância masculina. Tinha vergonha de sair na rua, a culpa era atribuída a ela. O pai nunca mais lhe dirigiu a palavra, como se o acontecido fosse mesmo sua culpa. Pensava na filha todos os dias, mas se exercitou para parar de pensar. Não era suportável.

“Nunca mais consegui sair à rua sem experimentar uma vergonha profunda” (p. 167), comenta Ludo.

Após a sequência animal de tartaruga, cão, macaco e ostra, durante o qual se escreveu em suas próprias paredes, a personagem recria-se: “Agora passou. Saio à rua e já não sinto vergonha. Não sinto medo. [...] As crianças brincam comigo, dão-me a mão. Não sei se por eu ser muito mais velha, se por eu ser tão criança quanto elas” (p. 167). Pela teoria geral do esquecimento, devem a criança que lhe fora arrancada, sempre curiosa pelos mundos que se abrem, mas sem codificá-los com palavras assim que surgem, pois a criança é o sem-fala, sem linguagem, aquele que ainda não é humano. A *involução* de Ludovica é, em verdade, sua linha de fuga às codificações do humano.

Tortoise in extremis.

Why were we crucified into sex?

Why were we not left rounded off, and finished in ourselves,

As we began,

As he certainly began, so perfectly alone?

A far, was-it-audible scream,

Or did it sound on the plasm direct?

Worse than the cry of the new-born,

A scream,

A yell,

A shout,

A pæan,

A death-agony,

A birth-cry,

A submission,

*All tiny, tiny, far away, reptile under the first
dawn.*

*War-cry, triumph, acute-delight, death-scream
reptilian,*

Why was the veil torn?

(D. H. Lawrence – trecho de *Tortoise Shout*⁴⁰)

Ludovica elabora sua Teoria Geral do Esquecimento naquele “pequeno imenso mundo” que ela cria. À maneira de Zaratustra (Nietzsche, 2011), ela se fecha numa caverna para “falar em nome próprio”. Precisamente por não pertencer a lugar algum, por não ser codificada, ela pode ser qualquer coisa, pode ir a qualquer lugar: ela é móvel lá onde está, afasta-se ainda que no mesmo lugar. Cria-se num vertiginoso devir-cão, por fluxos que a atravessam na composição

⁴⁰ O trecho do poema *Tortoise shout* de Lawrence se encontra aqui como maneira de trazer ao leitor a referência feita no início do texto e o possível questionamento das codificações às quais o poeta se refere e às desterritorializações sugeridas pelo poema, que podem ser lidas, no contexto aqui apresentado, *em relação* às questões trazidas na leitura da *Teoria geral do esquecimento*. O silêncio do infante, no entanto, é o que propõe uma leitura menos explícita ou *explicada*: cabe ao leitor da tese traçar – ou não – as relações possíveis; ou ainda apenas perceber os afetos que surgem no agenciamento criado. O réptil aparece aqui, mais uma vez, como ritornelo.

Poema disponível pelo Project Gutenberg em:

http://www.gutenberg.org/files/22475/22475-h/22475-h.htm#link2H_4_0002

com Fantasma; é habitada por matilhas que rosnam pelo alimento e uivam dores lancinantes com o macaco esfaqueado. Devém tartaruga sem casco, abrindo espaço na areia como um bebê tartaruga que é puro devir e se arrasta ao mar, uma imensidão que se abre, sem território fixo, a sua frente. Cria um novo casco, uma concha, num protetor devir-ostra que produz singulares corpos estranhos dentro de si, pérolas encravadas na parede, narrativas escritas com toda a intensidade do seu não-ser. É assolada por um alegre devir-mucubal e recupera, por fim, um devir-criança, quando Sabalu lhe toma por avó. Seu devir-criança havia sido bloqueado à força pela violência extrema ao corpo. Quando Sabalu aparece, há uma conexão entre eles, como se formassem um novo povoamento naquele espaço fora do espaço, povoamento que a atravessa como um carinhoso devir-Sabalu. Ela não é uma substituta à mãe morta do menino, ele tampouco é um substituto à criança que lhe fora duplamente arrancada à força: eles se compõem num espaço de desterritorialização, como se se mantivessem nômades e descodificados, mesmo após a quebra da parede que os separava do mundo.

2. Airgela-rived

[*O menino e o mundo*: devir-airgela, devir-criança, devir-mundo]

*airgela adiv
airgela adiv
roma zap edadrebil
zov edatnov⁴¹*

(Barbatuques)

A animação *O menino e o mundo* (Abreu, 2013) traz uma crítica contundente aos processos do sistema capitalista contemporâneo a partir do mergulho em diversas das etapas de produção, contrapondo-as às intensidades criativas de uma vida possível que escapa à tirania dos estratos que constroem o mundo da maneira como o enxergamos. Um desses estratos é a noção de tempo cronológico que tomamos como verdade e que nos guia de maneira supostamente linear a um dito futuro. A vida não-estratificada por Chronos e que escapa também, sempre que possível, à tirania das relações de poder, se constrói à medida em que, inserido no sistema, o menino-adulto-idoso recria os objetos utilitários como obras de arte para libertar as sensações e sentidos que estavam aprisionados no modo de vida trefista do estrato. Desta forma, ele é capaz de criar linhas de fuga sem se desprender completamente do mundo *inteligível*.

O efeito ciência ficcional do filme, desta forma, não é materializado apenas pelos artefatos tecnológicos complexos e loucos, mas pelas rachaduras e consequente desconstrução do sistema mesmo que produz esses objetos, uma vez que eles são deslocados de suas funções originais para deixar passar as intensidades de vida. Em uma apreciação pela experiência ativa, não pela interpretação, tal efeito se materializa como um deslocamento conceitual, um Devir Inaudito também pela composição com o corpo-leitor ou espectador, que por sua vez se torna deslocado em seu próprio mundo, de maneira a torná-lo – tanto o corpo quando o mundo – *um outro*.

⁴¹ Refrão da música-tema da animação *O menino e o mundo*.

O filme pode ser considerado uma máquina a-significante. Não há fala, não há submissão ao significante, há apenas agenciamentos do corpo com os sons, as cores e as intensidades. *Airgela* (Barbatuques, 2013), a música-tema da animação, se cria também como uma linha de fuga, uma produção de realidade. A alegria inverte a ordem das letras, não para corporificar a tristeza, mas para criar novas possibilidades de existência, nem que para isso seja necessário caminhar na contramão. *Airgela, adiv.* Não é necessário que haja fala, *Airgela* está no campo das percepções e das sensações que permitem criar e sacudir o acontecimento, enchendo-o de potência de vida. É um fluxo de afetos que mostra a necessidade caminhar para o “lado de fora” para preencher a vida com potência, para fugir dos dispositivos que territorializam os corpos, reduzindo seu espaço de ação a uma linha sem conexões.

O percepto do filme é o desejo do mundo criativo, do mundo que não é dado, mas construído a cada passo, toque e olhar da criança. Contudo, não se trata do desejo confinado pelo teatro familiar e pela eterna falta, mas da própria criação do mundo nu, estando o menino também nu, desvencilhado dos estratos. Uma nudez que não tem noção de si mesma, pois para ter noção de si precisaria ter sido antes vestida, como escreveu Derrida (2002). A criança não havia sido ainda territorializada, vivia livremente a experiência das composições que seu corpo fazia com as cores, as flores, os sons e as texturas de seu quintal; era atravessada por ondas sonoras, ondas odoríferas, ondas visuais.

No entanto, o menino encontra, também, o despotismo das estruturas, dos dispositivos de poder, sem ter ele mesmo sido agarrado pela estratificação.

Logo nos primeiros momentos do filme o espectador pode ser levado a incorporar a perspectiva nua do menino, de maneira a se compor com os perceptos e afetos durante os 80 minutos de experiência. A plasticidade do mundo construído pelos olhos da criança proporciona uma experiência ética e estética que se desenrola de um conjunto de sensações e percepções extremamente potente.

A perspectiva crítica com relação ao capitalismo é traçada como um mergulho em cada etapa do processo de produção, sem, no entanto, abandonar a

poética dos sentidos (a música, a cor), como grande parte das obras que têm um teor crítico acaba por fazer. É uma visão transformadora da concepção que temos do mundo e dos dispositivos que o fazem funcionar desta forma.

A criança experiencia as cores do seu jardim. Vê de longe a locomotiva e os morros da cidade, vislumbra um mundo, mas é movido por uma melodia que o leva de volta para casa. Vê seu pai o deixar para mergulhar no caos labiríntico da cidade, levado pela locomotiva, ou a cobra que fuma cachimbo. A serpente deixa o espaço, o espaço se torna vazio, como a criança. O vazio, na perspectiva aqui adotada, como já dito anteriormente, não remete à falta, mas à possibilidade, é um mar que se abre.

A melodia que se materializa em bolhas vermelhas volta a todo instante. Ele capta uma das bolhas de melodia em uma lata de comida reaproveitada. Capta também a canção de sua mãe. Quando coloca a lata no ouvido, é inteiramente atravessado por uma potente onda sonora, nada mais existe, a tela é tomada por um vácuo. A lata é enterrada no jardim e uma pedra é alocada sobre a terra para trazer em um tempo outro a memória daquele momento, ou ainda a sobreposição dos momentos, uma vez que o percepto das imagens e os espaços subvertem as concepções de tempo.

Quando a criança percebe que o pai que continuava enxergando na mesa de casa era trazido por Kairós - o tempo que condensa o passado no presente - bem como vislumbra que o mundo pode ser muito maior que seu jardim, arruma uma mala e se dirige à estação de trem. À luz da lua e da pequena lamparina, espera pela locomotiva, que não vem. Nem por isso o menino se prende às estruturas regressivas: é carregado por um vendaval violento que ao mesmo tempo em que apaga a fraca luz da lamparina, o leva num voo sonoro, que dobra a linha do fora e subverte Chronos, espiralando o tempo em Aion, o que o permite viver consigo mesmo em diferentes momentos da vida.

Ao lançar-se ao caos, ele passa a viver a vida com toda potência da experiência que atualiza virtuais, por mais que as tristezas e dores das mais profundas lhe atravessassem. Isso porque o menino não havia, ainda, sofrido

todas as estratificações que o teriam restringido a um cubículo, como somos nós limitados. Por mais que tenha saído para procurar o pai, o menino, nu das armadilhas do poder, encontra a vida lá onde ela é mais potente. Encontra os fluxos e as relações, mergulha na cor e no som. Ele se constrói com o mundo com toda a força de seu desejo.

Acorda na rede de um senhor muito idoso, doente e pobre, que trabalha em regime semiescravo em uma plantação de algodão. Sempre carregando consigo a foto dos pais, agora uma memória no bolso dos shorts da criança que nunca deixaria de ser, cada acontecimento se apresenta como atualização de um virtual.

O idoso veste uma camiseta listrada vermelha e branca como a do menino, usa uma lata reaproveitada como chapéu, quiçá a mesma latinha melódica da criança que um dia foi, que talvez ainda fosse. Não há futuro, passado ou presente, apenas o infinito em cada instante. Com o menino e o cachorro muito ossudo, uma versão contemporânea da cachorra baleia de Vidas Secas, na carroça carregada a muito custo, o senhor se dirige ao serviço, onde idosos e crianças carregam ferramentas de trabalho e cestas de palha, tornando-se imperceptíveis entre tantas outras carroças na colheita de algodão.

No meio da colheita, no entanto, o menino vê a diferença colorir o ar com suas bolhas melódicas: a trupe da Airgela, que cruza a tela em diversos momentos, em momentos diversos. Vê pela primeira vez a pessoa de poncho colorido e máscara de pássaro tocando na flauta a mesma melodia da sua infância, desta vez acompanhada por um conjunto grande de instrumentos e vozes, cuja produção sonora se materializa em bolhas multicoloridas. Quando a visão da trupe passa, a criança experiencia um pássaro multicolorido em voo livre, talvez uma fênix, uma recomposição da potência perdida pelo trabalho forçado, a criação da vida como arte.

O devaneio, todavia, dura até o momento em que ele se encontra no meio de uma estrada e quase é atropelado por caminhões-monstros que rugem efeito Doppler. Vê aviões vivos como gigantescos animais voadores à maneira de Hayao Miasaki. Retorna à colheita de algodão, quando o carrasco da plantação com suas

botas de esporas estava em vias de escolher quem poderia continuar no serviço. O tirano julgou que as pessoas idosas eram incapazes e fracas e as expulsou – incluindo o velho-criança – da plantação.

Desolados pela perda de sua fonte de subsistência, a criança, o velho e o cachorro mergulham na tempestade caótica do mundo. Navegam nas ondas tsunâmicas do mar que se abre à sua frente.

A próxima etapa no sistema de produção é a fábrica de tecidos, que passa pelo processo de modernização. A criança vê o tecnológico carro que voa e carrega aquele homem que se mantém no topo da cadeia de um sistema extremamente desigual. O homem desce do carro com seus seguranças de óculos escuros e suas ideias para reduzir ao mínimo o valor de trabalho e acumular o máximo possível de lucro.

O idoso-criança, agora um adulto de gorro que trabalha na fábrica, volta para a cidade gigantesca num ônibus lotado de pessoas cansadas, cujas vidas perderam a potência para dar passagem a outras vidas, aquelas que se apoiam nas relações de poder para manter o território, mesmo que isso signifique lançar aos primeiros afetos tristes e sofrimentos inimagináveis que reduzem sua potência de ação a quase zero.

A cidade futurista louca, caótica, repleta de propagandas sorridentes, de máquinas ilusórias e intrincadas, acolhe o homem-menino em seus imensos morros não menos labirínticos e sonoros.

A urbe é atravessada por marchas militares, por sons herméticos que se corporificam em bolhas acinzentadas: a marca do controle e da territorialização da vida em espaços ínfimos, do condicionamento das pessoas em corpos dóceis, impotentes, infames, niilistas passivos. Cada um tem seu lugar muito bem determinado nesse espaço e as bolhas sonoras acinzentadas sobem nos ares para lembrá-los disso e para fechar as saídas, mantendo suas potências de ação no menor grau e da maneira mais direcionada possível. Quando o menino observa a marcha, o percepto se completa com a música do rapper Emicida (2013), em

português ao contrário, como a Airgela: *Airésim aos omoc airéhlip arap meuq met a agirrab aiehc, adaip airés.*

O homem que trabalha na fábrica de tecidos desce do ônibus no último ponto, na periferia da cidade. Ele olha para trás e titubeia se carregará consigo a criança que foi, a criança que ainda é. Sobe as labirínticas e quase infinitas escadas do morro, passando pelas portas dos bares, cheias de vida, de violência e de cor. A criança sobe correndo atrás, mas não aguenta mais, está cansada. O homem quase a deixa para trás, a música cessa. Mas ele volta e carrega o menino nas costas: talvez seja melhor continuar enxergando o mundo com olhos nus, apesar de todas as territorializações que limitam seu espaço de ação. *É o mundo nas costas e a dor nas costas* (Emicida, 2013). Seu devir-criança permite que ele enxergue poesia, linhas de fuga em um mundo cercado de bolhas cinzentas. A música retorna: airgela. Há duas luas cheias no céu, elas são a dobra do tempo, as dobras na linha do fora que permitem que se continue vivo, ainda que dolorosamente. Dois tempos que convivem, Aion e Cronos, o primeiro permite a experiência, o segundo escraviza.

Chegam tarde da noite à pequena morada no alto do morro. Enquanto o homem olha cansado para a gororoba enlatada que lhe servirá de alimento, a criança rega as plantas na janela, semeadas em latas reaproveitadas, como a aquela enterrada no quintal quando ele ainda não vivia na cidade. A televisão ostenta sorrisos felizes, marcas, slogans, imagens supostamente representativas, e o homem as vê entediado e quase reduzido aos falsos conceitos incitados por elas, até pegar no sono e ser despertado pela criança e pelas dobras do tempo. Eles são uma janela iluminada numa multiplicidade de pequenas janelas naquele labirinto chamado favela: uma constelação de vidas.

Descem as intermináveis escadas de bicicleta e chegam à praia, na multicolorida colagem de guarda-sóis, camelôs e peles. As territorializações dos dispositivos de controle nunca conseguem fechar todas as saídas e o homem traça uma linha de fuga por meio da arte, da música criada a partir de objetos do cotidiano: a bicicleta, garfos, colheres, garrafas e barbantes são deslocados de suas funcionalidades originais e utilitárias e se metamorfoseiam em bolhas

multicoloridas e sonoras. A arte como possibilidade de existência: um caleidoscópio que nunca repete a mesma imagem. Com o chapéu à frente e seu poncho colorido, ele toca enquanto a dobra do tempo leva o menino a enxergar – enquanto cria – o mundo. O caleidoscópio gira ao ritmo da música improvisada, a vida se constrói como poesia, colorida e sonora.

No giro do caleidoscópio, vemos a cidade ciborgue com suas propagandas gigantescas, os helicópteros, os arranha-céus, as vidas que passam por cima de outras vidas, uma pequena imagem de borboleta que dobra uma vez mais o tempo e leva a criança à mesa de casa, ao pequeno jardim e à visão da cidade monstruosa, ao longe, crescendo e prestes a engolir aquele espaço.

O menino é levado a mergulhar em uma nova etapa da produção: navios barulhentos carregados de contêineres que quase o esmagam como se ele fosse um pernilongo. Atravessa o oceano a bordo de um desses titânicos navios-pato. Observa a cidade de longe. O algodão colhido pelo idoso é agora um tecido produzido na fábrica e levado nos contêineres para o tingimento e produção de peças de vestimenta, do outro lado do oceano, quiçá num extremo leste. Produção em larga escala em cidades flutuantes e automatizadas – enquanto o homem veste o poncho colorido tecido com cuidado por ele mesmo. Agora, com o foco na produção em larga escala, a tela é territorializada pelo fundo preto, as linhas retas e a velocidade de produção que não dá tempo nem espaço à vida. Calças, camisetas, camisas e ternos dobrados hermeticamente, encaixotados e selados com a imagem de um pássaro cor de chumbo. As infindáveis caixas retornam nos mesmos navios à mesma cidade de onde vieram os tecidos, mas aqueles que trabalharam na produção não teriam, em hipótese alguma, acesso ao produto final, exposto nas vitrines das lojas e nas infindáveis placas ostentando casais felizes e sorridentes, sempre etiquetados com o pássaro-chumbo.

O homem encontra o menino em uma das vitrines, dobra o tempo mais uma vez e o coloca na garupa da bicicleta. Todos aqueles produtos que passaram por suas mãos não foram feitos para eles. O território deles é o da produção, não o do consumo. *O peito gela onde o bem é utópico* (Emicida, 2013). De acordo com as

relações de poder estabelecidas como norma, eles devem se manter no território que lhes foi designado.

Encontram-se com a trupe que toca as bolhas coloridas e canta airgela: a alegria que vai por outro caminho, que é uma linha de fuga àquela felicidade vendida pelas propagandas na cidade-ciborgue. Uma trupe nômade que não se deixa territorializar pelos dispositivos... Mas lembremos de que quem não se deixa territorializar acaba, por vezes, sendo esmagado até ter sua potência completamente esvaída: a morte nos termos de Spinoza.

Fascinados com o encontro com o som vivo, o homem e a criança, numa das vilosidades das dobras do tempo, invadem a fábrica de tecidos, à noite, para terminar o poncho colorido que aparecera em outros momentos, produzido sem conhecimento dos padrões. Ele utiliza as mesmas ferramentas usadas para territorializá-lo e transformá-lo em mera força de trabalho – no caso em questão, o tear, a navete, o pente – para criar linhas de fuga e dobrar a linha de força sobre ela mesma. Extrai poesia do mesmo lugar que o reduzira à mão de obra semiescrava e se une à revolucionária trupe nômade. É a utilização dos estratos contra eles mesmos. Antes, contudo, vê aqueles que procuram manter as desiguais relações de força naquele espaço em prol do lucro mecanizarem o processo de produção, excluindo a mão de obra humana que dele dependia para sobreviver no mundo regido por esses valores.

Pedala na estrada de braços abertos, a criança sempre na garupa ou nas costas, ambos sentindo o vento os atravessar. Saem da via engarrafada por carros e buzinas, sobem num pequeno morro, de onde enxergam a manifestação da airgela fechando algumas pistas mais à frente e deixando motoristas nervosos. A alegria não segue a mesma direção do poder. A potência do ato produz mais uma dobra e arrasta o menino à estação de trem... O trem que levava seu pai. Quando a locomotiva para, dela saem centenas de homens idênticos ao pai, transformados todos no mesmo, indiscerníveis entre si em decorrência da totalização que reduziu seu espaço de ação e os homogeneizou.

O olhar desolado da criança vai de encontro à tropa militarizada do outro lado da estação. A banda militar produz sons acinzentados que se lançam em voo, constituindo o mesmo pássaro escuro das caixas da indústria. O hermético pássaro-chumbo derruba o pássaro colorido da multiplicidade de sons coloridos da airgela. Afinal, o que não se deixa territorializar pelo dispositivo pode acabar sendo derrubado, destruído, esfacelado. A criação de linhas de fuga é um crime na perspectiva daqueles que se deixaram territorializar completamente. A manifestação da airgela é brutalmente esmagada, as bolhas coloridas jorram para os bueiros da cidade. Como viver criativamente num mundo que não cessa de fechar todas as alternativas?

Os telões da cidade-ciborgue agora noticiam em segundos a hegemonia da “ordem e progresso” e do controle, como se o abatimento dos manifestantes fosse uma questão inexistente. Repórteres com peles e sorrisos muito brancos passam desta para as notícias dos esportes e da moda. O adulto e o menino assistem às notícias sentados em um lixão na periferia da cidade, onde crianças descalças brincam ao lado de ratazanas e as pessoas tiram sua sobrevivência das sobras daqueles que apoiaram seu massacre. Mas a vida sai dos escombros, o pássaro-airgela é uma fênix cheia de potência de ação. A música renasce, resistente, gritada. Crianças usam materiais descartados no lixão como instrumentos musicais. Gritam a música da sua dor.

Neste momento, a tela é tomada por imagens do processo de controle que mina a vida e as diferentes possibilidades de existência. Tratores monstruosos engolem florestas inteiras; animais numerados são direcionados a um abatedouro gigantesco e saem do outro lado em pedaços de carne empacotados, como uma versão atualizada de *Another brick in the wall* (Pink Floyd, 1979). O fogo queima a página desenhada e imagens-movimento “reais” tomam o espaço da tela: florestas queimadas; árvores centenárias derrubadas; fábricas, usinas e barragens poluindo indiscriminadamente o ar, o solo e as águas; pessoas trabalhando em um sistema de produção que rouba suas existências; milhares de carros parados no trânsito; pássaros e peixes mortos pela poluição; notas e mais notas de dinheiro...

A animação retorna acinzentada. O menino corre no cenário pós-apocalíptico, este mesmo no qual vivemos. Sujo, chega à linha de trem – a primeira linha de fuga. Percorre em um minuto cada intensidade do Aion: idoso e doente com o cachorro, que vê o menino desaparecer no final da tarde, no campo agora árido; o adulto que retorna à casa de onde saíra; com o olhar ainda nu, a memória da última conversa com a mãe, o abraço. A pequena semente plantada, a mudinha regada com água do pequeno riacho quando ainda era limpo; a árvore, a dobra do tempo, quando o menino, agora adolescente, deixa seu jardim, carregando o pacote que sua mãe lhe dera: o gorro colorido daquele que carregaria a criança nas costas morro acima na cidade-ciborgue. As paisagens se afastam do olhar através da janela do trem: o menino, ao longe, deixado para trás, o trem que se afasta.

Idoso e doente, visita a pequena casia onde crescera. O olhar triste observa a aba da janela que sobrara, batendo com o vento. Coloca o gorro colorido na cabeça e a foto dos pais na parede, no mesmo lugar de onde a tirara há tempos. Abre seu poncho colorido, acompanhado do cachorrinho magro, a sua cachorra baleia. Forma-se ao redor da casa uma comunidade que planta, que vive, que cria e que revitaliza seu jardim da infância. Crianças tocam uma música que se materializa em bolhas coloridas que sobem pelo ar e formam um pequeno filhote de pássaro multicolorido, um devir-airgela.

A pequena pedra colorida alocada sobre a terra ainda estava lá. Ele se ajoelha e desenterra a lata. Senta-se sob a semente plantada na infância, agora uma árvore de vasta copa; abre a lata e escuta os sons da infância. Mévéd açnairc, mevéd airgela.

O menino se compõe com um mundo imenso com toda a força política do seu desejo. Ele não havia sido organizado ou estratificado quando se deixa levar por um vendaval que dobra o tempo e cria instantes imensos a cada agenciamento, a cada produção desejante. O pai nada tem de Laio, a mãe não é Jocasta. A criança tampouco é edipianizada. Ao contrário, ela produz realidade a cada encontro, nunca perde seu corpo sem órgãos. Escapa, sempre que possível, às

territorializações onde a sociedade tenta confiná-la, transformá-la em um organismo.

Ele também devém-mundo, o mundo singular que compõe, mas que também expressa toda tristeza da realidade dura tal qual foi construída pelos dispositivos de poder: o pai é engolido pelo mecanismo despótico da sociedade de controle; crianças brincam com ratos num lixão na periferia da cidade; manifestações contraculturais são dizimadas pela polícia; a cidade ciborgue engole as existências daqueles que tiveram que deixar de viver suas vidas para produzir objetos para outras vidas. Outras vidas sedentas pelo consumo por terem suas produções desejantes bloqueadas pelos mecanismos de controle, que por sua vez transformam o que era desejo em uma eterna falta.

Para sobreviver neste espaço distópico, penetra nas etapas de produção capitalista, mas não deixa seu devir-airgela ser suprimido por elas. Usa as próprias engrenagens da máquina abstrata para produzir novas possibilidades de existência que escapam à lógica do Capital. Tece um poncho multicolor com o mesmo tear e navete que o fixavam na estrutura, dismantela a estrutura por dentro. Produz música ao desviar os objetos de sua função utilitária. Cria-se e recria-se a cada agenciamento. Seu devir-criança (quase) nunca o abandona, de forma que o tempo, dobrado sobre si mesmo, permite que ele conviva, a cada etapa da vida, com os olhos nus da criança que se compõe com os objetos e com os acontecimentos. Os sentidos e sensações são corporificados em formas coloridas: o som, o carinho, a gentileza, a música da trupe da airgela. Bolhas coloridas que levam a criança a voos inesperados. Um pássaro que se forma pelo afeto, pela alegria e voa para fora das codificações significantes: airgela.

*alegria vida
alegria vida
liberdade paz amor
vontade voz*

(Barbatuques)

Frame da animação *O menino e o mundo*

3. A palavra na ponta da língua: inaudita, natimorta

[O *natimorto*: um musical silencioso: devir-silêncio, devir-animal, devir-inexistente, devir-vampiro, devir-carne]

Não sofremos de falta de comunicação, mas ao contrário, sofremos com todas as forças que nos obrigam a nos exprimir quando não temos grande coisa a dizer. (Deleuze, 1992 p. 172)

*Sua voz,
que de pureza
torna-se
inaudita,
para mim
silencia*

As personagens do *natimorto: um musical silencioso* (Mutarelli, 2004), não têm nome próprio, elas são sua função na narrativa: a Voz, o Agente, a Esposa, o Maestro; como se esses territórios fossem o que lhes designassem como seres, numa sobreposição de significado e significante; de processo de subjetivação com sujeito. A narrativa não tem uma forma classificável dentro das rubricas conhecidas, mas amalgama uma série de aspectos oriundos de gêneros variados: é composta por diálogos curtos, solilóquios e fluxos de consciência, estruturados ora como em um poema, ora como em um teatro. A quebra na forma tradicional é um escape que se apresenta também na narrativa, na existência das personagens e no processo de leitura, se optarmos por uma leitura com foco na experiência e no devir, ou, como proponho no primeiro ato, uma leitura ciência ficcional.

O Agente, um caça talentos, recebe A Voz na rodoviária. Ele a apresentaria, ainda naquela tarde, ao Maestro. Enquanto a espera, o anúncio do natimorto lhe aparece na parte de trás do maço de cigarros:

Um maço de Cowboys Light, por favor.
Analiso a frente do maço.
Com receio, viro.

Estampado,
o Natimorto.
(Mutarelli, 2004 p. 9)

A Voz também fumava. Um maço de cigarros por dia, às vezes mais. As quebras na maneira tradicional de narrar também se expressam nos diálogos, nas falas que parecem inauditas, linhas de fuga aos perceptos do senso comum:

O Agente – Você ainda fuma?
A Voz – Como assim? Você deveria perguntar se eu fumo, não se ainda fumo... Afinal, não nos conhecemos há tanto tempo assim (p. 11).

Quando a Voz solicita, junto ao café, um maço de cigarros, o Agente pede para ver a figura na parte de trás do maço: *A entubada*. As imagens que são, para uns, horrendas, recebem uma nova perspectiva de leitura. O Agente havia sido criado por uma tia que lia cartas de tarô. Aquelas cartas causavam nele uma “impressão de estranheza, um desconforto, um quase medo...” (p. 13). Quando a campanha das imagens na parte de trás dos maços de cigarros começou, ele teve um percepto semelhante ao que tinha na infância, e o que poderia ser apenas um *estranho* remeter ao passado, faz com que ele crie uma maneira *inaudita* de lidar com as figuras: “eu fumo um maço por dia. Então, acho que a imagem irá prenciar, de alguma forma, o destino desse dia” (p. 13). A Voz questiona então se, como aquelas imagens horrendas são um prenúncio do dia, ele teria apenas dias ruins. A perspectiva da enunciação esperada como resposta é mais uma vez desmantelada:

O Agente – Não necessariamente. Por exemplo, no tarô, a “carta sem nome”, a carta de número treze que todos chamam de Morte, tem um aspecto terrível, mas muitas vezes ela pode representar uma coisa boa. Em contraponto, a carta intitulada como A Casa de Deus ou A Torre, pode prenciar os piores desígnios (p. 13).

A Voz o interpela, dizendo que ele deveria escrever sobre essa ideia fascinante, ao que ele responde, resoluto, que não é um escritor. Não quer transformar em palavras escritas, submeter ao despotismo do significante, sua criação.

O Agente leva A Voz para casa, propõe que ela se hospede lá. A Esposa, que preparava o jantar, exige que A Voz dê uma amostra de seu talento. Afinal, O Agente não falava de outra coisa há muito tempo:

A Esposa – Eu queria ter a honra de ouvi-la cantar. Será que é possível?

A Voz – Claro. Não faltará oportunidade.

A Esposa – Não. Você não está entendendo. Eu queria ouvir agora!

O Agente – Agora?

A Voz – Bem... Assim, tão de repente...

A Esposa – Qual o problema? Só uma “palhinha”, não é assim que falam?

(Mutarelli, 2004 p. 18)

Uma tensão crescente é instaurada no ambiente, enquanto a carne assa no forno. A Esposa discute com O Agente na cozinha, exige que ele convença A Voz a cantar. O Agente se recusa. Eles voltam à sala, A Esposa “com um ar ameaçador”. A Voz titubeia, mas acaba concordando em cantar:

A “Voz da Pureza” se levanta, e dá uma leve pigarreada.

Então, seu semblante se fecha em plena concentração.

E sua boca começa a se mover.

Para alguém menos refinado,

a impressão pode ser de que ela só esteja ali, de pé, movendo sua boca a esmo, ao acaso.

Mas isso só para os seres de uma natureza muito bruta.

Isso apenas para os insensíveis, ou para os ignorantes.

Essa impressão cabe apenas àqueles “realmente” menos sofisticados que não percebem que não podemos ouvir um único som emitido de sua suave boca por se tratar de um som que, de tão puro, de tão cristalino, faz-se inaudível aos mortais.

(Mutarelli, 2004 p. 20).

Frame de cena do filme *Natimorto* (Machline, 2009), adaptação do livro de Mutarelli.

A palavra que não tem som é potência, é um virtual que não pode ser atualizado pelos sentidos daqueles que esperam pelo trivial. É desejo, na medida em que se efetua como um afeto alegre e inaudito, literalmente inaudito, no encontro com o corpo do Agente.

Devir silêncio em um mundo de ruído.

Com a desculpa de que precisava olhar a carne no forno, A Esposa leva O Agente mais uma vez à cozinha. Grita: “Que merda é essa??!! [..] E não sai som da sua boca?!” (p. 21). No meio da discussão, ela assume que “O Maestro sim é que é homem”, e que morreria de vergonha se O Agente apresentasse A Voz a ele. A carne no forno queima. A esposa diz que vai servi-la “cremada”. O percepto construído pelo agenciamento entre a tensão do jantar, a carne que parecia um bloco de carvão e a rispidez da Esposa faz com que A Voz peça um táxi, ela quer ir para um hotel. O Agente a leva.

“Permaneço de pé. Fito os padrões do tapete. Estranhos padrões. Talvez, advertências. E mesmo ciente de que ‘Crianças começam a fumar ao ver adultos fumando’, fumamos” (p. 25). Ainda no quarto do hotel, O Agente tenta dizer algo à Voz, mas as palavras não saem. A tensão cresce, afinal, eles mal se conhecem. A Voz está cansada, mas O Agente conta histórias de sua infância e ela fica maravilhada. Insiste que ele deveria escrever, e ele repete que não é escritor. A

palavra na ponta da língua, natimorta:

As palavras não saem de minha boca.
Eu as encontro,
as dirijo até ela
mas minha boca
as engole.
(p. 30).

Depois de muito titubear, ele faz uma proposta à Voz. Tem um dinheiro guardado. Ele não aguenta mais o “mundo lá fora”, não aguenta mais ser agredido. Com suas economias, daria para eles viverem naquele quarto de hotel por cinco ou seis anos, sem precisar sair. Ficariam trancados lá, pediriam comida do próprio hotel, criariam um espaço fora do espaço e um tempo fora do tempo. Seriam nômades sem sair do lugar, pois O Agente contaria suas histórias à Voz e A Voz cantaria para ele, assim ambos se apreciariam mutuamente e viajariam nos perceptos e afetos criados pela arte. A vida em ostracismo pode ser extremamente nômade e povoada, e por isso mesmo uma complexa linha de fuga aos dispositivos do “mundo lá fora”, se for singular e construída como arte. “Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (Deleuze, 1992 p. 217).

O Agente – Eu tenho tantas ideias. Eu tenho tantas histórias.
O Agente – Eu poderia distraí-la contando-as a você.
O Agente – E você cantaria para mim.
O Agente – E nós cuidaríamos um do outro.
O Agente – Pediríamos o cigarro pela manhã e saberíamos qual seria a nossa sorte do dia.
O Agente – Se você quiser, poderíamos dividir o mesmo maço e, assim, teríamos o mesmo destino.
(Mutarelli, 2004 p. 40).

O Agente alegou ser assexuado, de forma que A Voz não teria com o que se preocupar. Ao imaginar que era isso o que a incomodaria, ele a territorializa num pedestal, supondo que o pior que poderia acontecer seria a suposição do ato sexual. Mas A Voz responde que ela não é assexuada, quebra a expectativa do homem. O Agente diz que eles poderiam chegar a um meio-termo. Ela ri.

A voz pergunta: “Se minha voz é assim tão... maravilhosa, como você diz... não seria egoísta demais você tê-la só para si?” (p. 41). Após este e outros questionamentos e quando concordaram que aquilo não era apenas mera especulação, chegam a uma conclusão, e a proposta se delineia, nas palavras do Agente: “Acho que você quis sugerir que como temos necessidades distintas, talvez apenas eu devesse permanecer no hotel enquanto que você viveria sua vida e voltaria após esse expediente” (p. 42). A Voz canta para ele dormir aos seus pés, ele é estratificado em uma posição de animal de estimação.

Deleuze e Guattari (2012 p.22) sugerem que há que se distinguir entre os animais familiares ou familiares, edipianos, “de historinha, *meu gato, meu cachorro*; estes nos convidam a regredir, arrastam-nos para uma contemplação narcísica” (p. 22); os animais “de gênero, de classificação ou de Estado, tais como os grandes mitos divinos os tratam, para deles extrair séries ou estruturas, arquétipos ou modelos”; e ainda os animais mais demoníacos, “de matilhas e afectos, e que fazem multiplicidade, devir, população, conto...”. Os autores completam com a questão: “[o]u então, mais uma vez, não são todos os animais que podem ser tratados das três maneiras?”. Os devires animais são comumente potências do terceiro tipo, pois os demais são territorializações em função dos estratos sedimentados como constantes majoritárias. O Agente regride em um animal do primeiro tipo, um animal familiar:

Me aninho feito um cachorrinho.
Ela sorri.
Ela canta.
Eu assisto.
Todo o meu corpo se arrepiava.
Engulo umas lágrimas.
A letargia é crescente
e adormeço.
(p.44).

A partir da construção deste espaço fora do espaço, o tempo passa a ter uma nova formatação. É como se a experiência do Agente, fechado naquele quarto, fosse discrepante do tempo “objetivo”, cronológico. A cada vez que A Voz

passava algumas horas fora, era como se o tempo se desdobrasse em muitas camadas, infinitas, intermináveis, anunciadas pelo maço do cigarro: a lemniscata ou oito deitado. A imagem de um homem acendendo um cigarro novo no antigo. É o “símbolo do ciclo contínuo, o infinito” (p. 48). O eterno retorno que traz o dilema do maior dos pesos pode se transmutar na mais leve das vidas, mas pode também ser o estopim para o traçado de uma linha de morte.

O Agente acha curioso não ter recebido nenhuma ligação “de fora”, nem da Esposa, nem do Maestro, o que faz com que ele comece a questionar se sua existência para os outros não seria condicional a sua presença: talvez quando ele não estivesse presente, ele deixasse de existir para as outras pessoas. A suposição de que quando A Voz estivesse fora ele deixaria de existir para ela se torna uma afecção insuportável que dobra o tempo muitas vezes mais, como se a lemniscata fosse o eterno retorno daquele momento insuportável de solilóquios quando A Voz estava ausente. Um eterno virar da ampulheta. Ele devém-inexistente: “É isso, eu acho que quando estou longe das pessoas eu deixo de existir” (p. 51). Os pensamentos de Schopenhauer e de Nietzsche o atravessam em diversos momentos.

No maço da Voz, a carta do infarto, ou, como elabora O Agente, a carta do Diabo. Ele explica as semelhanças com as cartas do tarô e ainda divaga: “Vamos atentar para outros detalhes. Na carta do tarô, as criaturas não são muito definidas, são meio humanas, meio animais. E é isso que simboliza o inferno. O inferno, segundo a sabedoria do tarô, é o lugar onde não se distingue o homem do animal” (pp. 53-54). Criam-se zonas de indiscernibilidade a partir do prenúncio do maço, e ela ri. Ri como o lagarto de João Pedroso, e silencia “[u]m silêncio desconfortável” (p. 54).

Quem quebrará o silêncio?

Ninguém quebra o silêncio.
Nós apenas o cobrimos com palavras.
Com ruídos e palavras.
(p. 56).

A ampulheta virou muitas vezes, o Agente embebido em seus solilóquios enquanto a Voz estava fora, e quando ela voltava, ele cobria o silêncio com suas mil e uma narrativas. Algumas das narrativas carregadas de um devir-animal insuportável para um ser estratificado, de maneira que causaram discussões constantes. Discutem filosofia, fatalismo, Schopenhauer. Enquanto a Voz toma banho, O agente a deseja: “Desejo/ e me esforço/ por não desejar” (p. 74).

O desejo brota do agenciamento entre olhar do Agente, o silêncio da Voz, a penumbra do quarto e o percepto do momento. O Agente tenta manter o ascetismo. A Voz fica nua na sua frente. Ele conta uma história para tentar afastar o afeto, pensa nos outros sentidos das cartas, naqueles que optou por não contar à Voz:

O tempo
segue
imutável.
Luto
para que ela
me queira
ou me deixe
ficar.
(p. 79).

Ele acorda enxergando luzinhas, advertências da enxaqueca que precedem as crises. Constrói sentidos com as imagens. Vê o maço de cigarros do dia: o homem afrouxando a gravata, ou O Enforcado, lâmina doze. “Abandono, reversão da maneira de viver”. Divaga sobre todas as cartas do tarô num solilóquio poético e interminável, enquanto A Voz não retorna do seu dia do lado de fora.

Um dia antes de A Voz conhecer O Maestro, sua carta é O Natimorto. Ela duvida que aquilo possa significar algo bom, é horrível e triste. O agente responde que na verdade “isso é sublime. Ele tornou mãe a mulher que o pariu. E ela sempre dirá: meu filho “nasceu” morto. Viveu sem macular-se do mundo. [...] Foi da não existência para a não existência protegido no interior de sua mãe” (p. 91). O natimorto é o ovo, o ser que não foi sedimentado, estratificado, mantendo em si todas as possibilidades, virtuais não atualizados.

A Voz sai mais uma vez. A espera do Agente inexistente se prolonga nessas

intermitências:

Eu espero.
 Espero
 que ela perceba
 que mesmo quando saímos
 não vamos
 a parte alguma.
 Estamos sempre
 no mesmo lugar.
 [...]
 Hoje
 ela demora
 mais.
 Espero
 mais.
 Fumo
 dobrado.
 Acendendo
 a ponta de um no outro.
 Minha própria lemniscata,
 meu princípio e fim.
 (p. 92-93).

Ele espera, tanto no sentido de aguardar quanto no sentido de desejar como falta de algo. Quando começa a esperar, seu sofrimento aumenta, começa a imaginar que A Voz conheceria O Maestro e seria seduzida por ele. A espera como tempo esperado é tão insuportável quanto a espera como falta de algo, ambas metafísicas, focadas num porvir.

Chega o dia em que A Voz conheceria o Maestro. Ela sai antes que o Agente tivesse acordado. Ele tira a carta da impotência, ou A Lua. “Desonestidade. Obscuridade. Perigo. Desgraça. Desilusão” (p. 99). Seus pensamentos não param, tem certeza de que A Voz se renderá ao Maestro.

Sexo
 até os ratos
 praticam.
 Moscas
 fornicam.
 Vermes
 fodem.
 [...]
 Sexo

é o que A Voz
deve estar
calando
agora.
(p. 100-101).

A voz cala. A Voz chega. O Maestro é incrível, ela exclama. O Agente é tomado pela potência de uma terrível *hýbris*, tem vontade de enforcá-la, “de me imortalizar em sua passagem”. Mas dormem. No dia seguinte, ela sai mais uma vez antes que ele acordasse. Almoçaria com o Maestro.

O Agente pede cigarro: O Natimorto.

Nada mais tenho
a oferecer,
senão
a decifração
da embalagem
e histórias
cada vez mais
amargas (p. 105-106).

Quando A Voz retorna, traz consigo o maço de cigarros envolto em uma cigarreira, ela não quer mais saber o destino do dia. É o afastamento do pouco que O Agente tinha a oferecer. Ele passa a nutrir raiva, ódio, e a se prender nas possíveis relações de poder entre ele, A Voz e O Maestro: “Me agrido com imagens que evoco. Trocas. Jogos de interesses diversos” (p. 108). Sua potência de vida se esvai aos poucos, ele sofre com o tempo que não passa e com suas próprias fabulações. Sua linha de fuga se atualiza no perigo que apresenta: “ao invés de se conectar com outras linhas e aumentar suas valências a cada vez, ela se transforma em destruição, abolição pura e simples, paixão de abolição” (Deleuze e Guattari, 1996b p. 122). Sua linha de fuga se transforma em uma linha de morte.

O Agente quebra o ascetismo:

Copulo
com meu vazio.
Simulo
o sexo
que quero vencer
Me fodo.

Verto
sêmen
como se fosse
lágrima
(p. 109).

Assim como esperar no fluxo anterior, o duplo sentido de “foder-se” está presente neste fluxo de pensamento. A expressão se desdobra no sentido de masturbação e de se direcionar para um destino negativo. Seu sêmen é sua dor, é lágrima. Ele está preso à espera, à falta. O espaço que criou para se libertar transforma-se em uma prisão, ele perde sua singularidade, sua existência se esvai no momento em que ele para de criá-la para remoer o que lhe falta. Morde os lábios e a língua, consome seu próprio sangue, é atravessado por um devir-vampiro de si mesmo num fluxo autofágico.

A Voz retorna, passara o dia com o Maestro. O Agente tenta conter seus pensamentos assassinos, “para não transformá-los em palavras ou atos” (p. 113). Mas ele pensa e procura manter suas mãos “longe de seu delicado pescoço” (p. 114).

O tempo passa. A Voz passa os dias fora, O Agente não sai da cama. As discussões se tornam frequentes. Ele não come mais:

Tudo se mistura
tudo se confunde.
É como um flash.
Múltiplos
flashes.
Cada um dos fios da teia
está ligado a uma emoção
a uma sensação.
Quando vibram muitas
de uma vez
as emoções
se misturam.
(p. 128).

Suas sensações ficam confusas, ele não consegue codificá-las, territorializá-las em uma explicação coerente e racional. Formam uma teia de luzes:

Hóspede
e hoppedeiro.

De luzes
que estouram
nos fios
da vasta
teia.
(p. 129).

Um rizoma de sensações indiscerníveis. Mas o mundo o codifica, A Voz entra no espaço fora do espaço com o diagnóstico dado pelo mundo de todo mundo. Os estratos tentam reinseri-lo nos espaços das linhas duras, ele deve pensar como os outros, deve estratificar-se, caso contrário tem suas ações limitadas pelos agenciamentos de poder do mundo de fora.

A voz – O Maestro me falou sobre o problema que você teve.
O Agente – Problema?
A Voz – Ele me contou sobre a sua internação.
O Agente – Sei.
A Voz – Eu não sabia, você deveria ter me contado.
O Agente – Eu procuro esquecer.
A Voz – Bem que eu falei que essa sua obsessão com as imagens do cigarro e essa sua mania de querer se isolar do mundo parecia um distúrbio.

Ele havia pertencido à heterotopia do hospício. O quarto do hotel é uma fuga do mundo que o confinou. Se ele confina a si mesmo, é uma escolha: pode, desta forma, exercer o pensamento nômade, não ser enquadrado pelo sedentarismo da sociedade, nem regulado pelos medicamentos que o transformariam num corpo dócil. Tem sangue em seu travesseiro. Ele mastiga a própria língua: autofagia. Pergunta se A Voz já viu o quadro de Magritte, a menina comendo pássaro:

A Voz – Você precisa se medicar, eu nunca vi você se medicando.
O Agente – Eu me sinto muito bem.
A Voz – Você é bipolar! O Maestro me disse (p. 131).

Deleuze (1985) propôs que a tentativa de codificar as diferentes maneiras de pensar (ou a loucura, se optarmos por uma palavra codificante), é feita de formas distintas. Pela lei do confinamento (hospital psiquiátrico); pelo golpe da psicanálise, que classifica como loucos os que escapavam à relação contratual

burguesa; ou ainda pelas classificações institucionais. “Encontra-se aí o triplo meio de codificação: ou bem será a lei, e se não for a lei será a relação contratual, e se não for a relação contratual será a instituição. E sobre estas codificações florescem nossas burocracias” (p. 58). O Agente sofre os três modos de codificação. É internado; é chamado de louco porque cria uma linha de fuga ao casamento burguês ao se dizer assexuado; e ainda recebe a territorialização do diagnóstico: bipolar é o que o define. Esta é a identidade que lhe é designada, é a análise que se faz dele a partir do que ele não é, na medida em que sua singularidade é ignorada no processo e ele é classificado com base em um padrão de normalidade.

O Agente remete uma vez mais à imagem do quadro do Magritte. O que era mais perturbador, diz ele, “o desconcertante é que ela come com um olhar apático. Ela come o passarinho sem fome. Isso é o que choca – se não está com fome, por que ela come o passarinho?”. O passarinho livre, o passarinho que voa, enquanto a menina é presa aos processos burocráticos e às codificações que lhe foram atribuídas.

Guardo forças.
Preciso de muita energia
para concretizar o meu plano.
Preciso jejuar (p. 133).

A menina não apenas come o passarinho, ela devém passarinho. A ingestão como meio de devir é uma forma existente em algumas epistemologias não eurocêntricas. A vivacidade do passarinho, o voo, a potência de existir, é isso que a menina apática (ou apatizada?) come.

Está tudo planejado.
Cuidadosamente planejado.
Ela pesa em torno de sessenta quilos no máximo.
Se eu conseguir comer cinco quilos de carne por dia,
seis vezes cinco trinta,
em menos de dez dias
não sobrá mais nada.
Será que eu como cinco quilos em um dia?
[...]
Vou fazer igual a menina:
vou comer
mesmo se não tiver vontade.

(p. 133).

Uma das histórias que O Agente contou à Voz foi de um menino que, quando criança, caiu num poço – onde diziam habitar um monstro – e se assustou com seu próprio reflexo na água do fundo. Quando o tiram de lá e lhe perguntam como era o monstro, ele diz que o monstro é como todos nós. Quando ele sugere “comer o passarinho”, assume que o menino era ele mesmo e mais uma vez alude a Nietzsche (que é chamado por ele de tapa-banguela, em decorrência do bigode, que seria uma espécie de prova da sua vaidade, considerando a carência do campo da odontologia na época):

Procurei fugir
inutilmente
de mim.
Você sabe
o que acontece
quando fitamos o abismo.
O tapa-banguela
assim falou.
O que ele não disse
foi que, quando olhamos o abismo,
nos encontramos.
Eu
sou o monstro
Sou o monstro
destruidor
de castelos
de areia (p. 135).

Nietzsche escreveu que “[q]uem deve enfrentar monstros deve permanecer atento para não se tornar também um monstro. Se olhares demasiado tempo dentro de um abismo, o abismo acabará por olhar dentro de ti” (Nietzsche, 2001b).

Outra história que O Agente havia contado, quando tentava afastar o desejo, foi de um menino que construiu um lindo castelo de areia e o destruiu logo na sequência. Ele é o monstro das próprias histórias, o abismo que olha para dentro dele é ele mesmo. Na sua fábula das mil e uma noites, ele é ao mesmo tempo Sherazade e o Sultão, sempre tangenciando a morte, além do bem e do mal. Quebra os dualismos que estratificam o mundo.

Deseja a morte de todos os que o confinaram nos estratos sociais, afinal, fecharam todas as saídas, impediram que ele traçasse linhas de fuga e se diferenciasse:

Ninguém mais irá me ferir
com olhares
ou palavras.
[...]
Ninguém mais me internará,
como se o que sofro
fosse loucura.
É de humanidade
que sofro.
(p. 138).

É, afinal, de humanidade que se sofre. É o humano que confina, que limita, que racionaliza, que impede que ele olhe seu reflexo e se diferencie de si mesmo. Só não nos diferenciamos num fluxo contínuo porque nos dizem o que somos, a todo o tempo. Devir-inumano, quiçá seja esta a saída.

Depois de alguns dias, A Voz retorna da casa do Maestro. O Agente está na cama, não havia se levantado nem para eliminar as fezes. O Maestro fizera com que A Voz passasse vergonha, ao expor seu talento inaudito a todos os presentes na festa organizada no final de semana:

A Voz – Eu cantei uma Ária inteira.
O Agente – Eles não podiam fazer isso com você.
A Voz – Eles riram de mim.
O Agente – Venha, eu vou cuidar de você. Aqui, estamos protegidos.
(p. 143).

O espaço em que eles estão e a Ária que canta A Voz são, respectivamente, a construção de um território que escapa aos processos despóticos dos territórios, e uma música que escapa aos processos despóticos da própria linguagem, porque silencia. O canto da Voz, inaudito, inaudível, é devir-silêncio, voz silenciosa.

A Voz volta a tratá-lo com carinho e pede perdão por tê-lo abandonado no momento em que ele mais precisava e ele diz que a perdoa. Ela pergunta o que ele quer comer, afinal, não comera nada nos últimos dias. Ele diz que quer comer

carne. Ela chama o serviço de quarto. Eles prometem cuidar um do outro.

Ela sorri
comovida
Toco a maciez de sua pele.
O *Agente* – Quanto você pesa?
A *Voz* – Cinquenta e seis quilos, por quê?
O *Agente* – Por nada.
(p. 144-145).

Ingerir a *Voz*, devir-silêncio; devir-carne ao dividi-la em pedaços, como G.H. de Clarice Lispector, que precisa “enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca” (2009 p. 13). Consumir a voz inaudita e os órgãos, fazer dela corpo sem órgãos.

A *Voz* canta o silêncio. A palavra inaudita e inaudível só pode ser apreciada por aqueles que, como O *Agente*, percebem a singularidade em toda sua potência. No vazio estão todas as possibilidades não atualizadas, todos os virtuais que foram impossibilitados de se corporificar num mundo criado sob a rubrica do utilitarismo. O silêncio, como esse vazio, não é um *nada*, mas é tudo o que poderia ser se não fôssemos a todo tempo reduzidos aos frangalhos do organismo. Devir silêncio num mundo de ruído, onde se espera que a fala e o som respondam às perguntas universais, aquelas do trefismo. Calar é uma recusa ao universal, ao mesmo tempo em que uma afirmação da potência do caos, dos virtuais, dos possíveis.

O quarto do hotel é o espaço não estratificado onde O *Agente* pode traçar sua linha de fuga. Ele havia sido codificado pelo aparelho psicanalítico, fechado no panóptico do hospício, delimitado por um diagnóstico e reduzido a um frangalho humano. Mas neste espaço separado do mundo, onde deixa de existir para as pessoas do lado de fora, pode dar vazão aos possíveis, pode criar para si um corpo sem órgãos. Corre o risco, no entanto, como se fecha ao contato com o resto do mundo, de transformar sua linha de fuga em uma desoladora linha de morte. A composição com A *Voz*, que entra e sai deste espaço, ainda acaba por arrastar as codificações do exterior para dentro da linha de fuga e ele é

reterritorializado: animal humanizado, bipolar, louco. Mas devém vampiro de si mesmo, consome seus próprios órgãos num vertiginoso movimento autofágico. A linha de morte havia sido traçada.

Quando percebe o sofrimento da codificação, A Voz aceita se fechar no espaço fora do espaço com O Agente. No entanto, o terrível devir-morte do agente já havia sido atualizado pelas linhas do quadro de Magritte: quantos quilos você pesa? O interior é também superfície de troca, a possibilidade de ingestão é também devir: esse é seu devir-Voz-inaudita. A possibilidade de ingestão da Voz é como uma teoria do esquecimento nos termos nietzschianos: deixar digerir o “foi assim” para obter uma redenção do passado.

René Magritte - Jeune fille mangeant un oiseau (Le plaisir), 1927⁴²

⁴² Imagem copiada de <http://www.abcgallery.com/M/magritte/magritte11.html> em 06/07/2015.

4. A bifurcação do corpo liquefeito

[*Uma Duas*: devir-verme, devir-víscera, devir-monstro, devir-escrita, devir-inumano]

*É indizivelmente mais importante
isso que se chamou de 'corpo' e 'carne':
o resto é um pequeno acessório⁴³.
(Friedrich Nietzsche)*

*A vida só é possível na superfície.
(Eliane Brum)*

“Eu não tenho corpo, tentei dizer. Mas as palavras não saíram” (Brum, 2011 p. 57), escreve Laura em seu livro-corpo, contando da infância, quando, depois de ter perdido todos os pelos, os cabelos começam a cair. Os cabelos são linhas de desterritorialização: ela escapa aos territórios forjados de fora para dentro, ela se diferencia de si mesma. As crianças zombam dela, pois ela passa a ser *estrangeira*, um *alien* nos ambientes que frequenta, careca.

O organismo edípico se constrói sobre o corpo da menina Laura, ao mesmo tempo em que ela e a mãe dividem o mesmo corpo, são *uma*, um corpo líquido, liquefeito. Como ter um corpo próprio se seu corpo é territorializado por um agenciamento de poder familiar? A todo tempo, Laura tenta se separar do corpo da mãe, delimitando-se a partir de cortes (“o mais profundo é a pele...”), que traziam a sensação, a cada incisão, de que se libertava aos poucos. No entanto, a lâmina não corta o líquido. O sangue jorra para fora, a mãe arranha a porta com suas garras. Até que Laura decide escrever. “Começo a escrever este livro enquanto minha mãe tenta arrombar a porta com suas unhas de velha” (p. 7).

Estratificada pelo organismo edípico; pelas cantadas insuportáveis do colega que via nela apenas “um corpo”, apesar do corpo não pertencer a ela; pelas críticas destrutivas do chefe; pelo seio da mãe; Laura começa a criar para si um corpo anorgânico, passa a se escrever, se transmutar em escrita: “Depois da

⁴³ A Vontade de poder (Nietzsche, 2008 p. 339).

primeira palavra não me corto mais. Eu agora sou ficção. Como ficção eu posso existir” (p. 7). Transoforma-se em uma narradora que conta a história, ao mesmo tempo em que se explica ao leitor e constrói-se a si mesma como personagem, entrelaçando-se com o olhar de um “outro”, que não se poderia chamar narrador heterodiegético porque se mistura com ela a cada composição, a cada encontro.

Os tempos, os corpos e as narrativas se confundem a todo tempo num serpentear reptílico, reptílico como o chefe do jornal onde Laura trabalhava como jornalista: “ele tem uma cauda azul. Azul e fosforescente. E não é uma metáfora. É uma cauda mesmo, reptiliana” (p. 9). Ainda que fosse um sonho, nada disso é metáfora, nem o corpo uno com a mãe, nem a lâmina, nem o sangue, nem a cauda reptiliana. Laura não era boa com metáforas:

desde criança, quando abro um livro não estou mais aqui. Não é uma metáfora para mim. Talvez o chefe com cauda de lagarto tenha razão. Eu não sei fazer metáforas porque não compreendo metáforas. Para mim é tudo literal (p. 15).

A personagem não busca um sentido oculto nas coisas, não interpreta, pois compreende que o corpo é o que diz. Contudo, ela não pode dizer, uma vez que não tem um corpo.

Quando desperta do sonho com o chefe, “a realidade a sacode para uma insanidade maior” (p. 10). Era o telefonema de uma desconhecida: Alzira do centro espírita, cobrando que Laura fosse ao apartamento da mãe com a chave, pois ao que parecia, a mãe estava em péssimas condições de saúde. Laura não quer ser reterritorializada, sua vida sem vida era mais livre quando se abstinha da relação familiar: “não quer nenhuma chave que a leve para dentro da mãe” (p. 11). Pois ela estava melhor se esgueirando “pelos cantos de seu pequeno mundo, do pequeno mundo que conseguiu construir apesar da mãe” (p. 11).

Quando se é parte de um organismo, o corpo passa a ser organizado de acordo com funções preestabelecidas. Mas como já havia sido neurotizada pelo processo edípico, ao tentar criar um espaço seu, é reterritorializada pela lembrança do organismo: “Ela sente um aperto no intestino” (p. 11); “Sua gastrite tem nome e sobrenome e um dia se chamou útero” (p. 12).

No caminho ao apartamento da mãe, ela chega a querer que a progenitora estivesse morta. Um “carnaval” (p. 12) a aguarda na frente do apartamento. E as territorializações vêm de todos os lados, ela é julgada pelos presentes, que têm uma moral estabelecida pelos agenciamentos de poder fixados na estrutura familiar e na relação mãe-filha a partir das normas sociais construídas:

Uma multidão no hall que a mãe divide com uma vizinha. O que está acontecendo, ela pergunta. Todos olham para ela. Eu sou a filha. E não gosta de sua confissão nem do olhar de testemunha de acusação. O que eles sabem dela, afinal, enganados por aquela velhinha suave como arsênico? [...] Agora ela é a filha ingrata, já a julgaram e condenaram e enfim a ignoram (Brum, 2011 p. 12).

Eles não entendem que ela é uma filha que não quer ser filha e que a mãe é uma mãe que não quer ser mãe (p. 12). Maria Lúcia, a mãe, grita de dentro do apartamento. Laura não encontra a chave. A porta é derrubada pelos bombeiros. Quando entra, estranha não ver Maria Lúcia, até que percebe que a “carne enrodilhada no chão é a mãe” (p. 12). Reconhece-se na mãe e deseja a morte. O tempo se dobra e ela tem uma lembrança da infância, quando se afogava no fundo de uma piscina “enquanto a água lhe ench[ia] os pulmões e a leva[va] para um lugar sem sofrimento” (p. 13). Mas a mãe a puxa pelos cabelos e não a deixa partir.

“E ela [Laura] está de novo ali, na superfície, respirando em espasmos no mais completo silêncio porque as palavras foram sempre tão deficientes para a sua dor que nem sequer se dá ao trabalho de buscá-las” (p. 14). A voz emerge num grito, no entanto, com a carne da mãe enrodilhada em seus pés, mas o grito é também silêncio, porque “gritos são coisas que não viram palavras, palavras que não podem ser ditas” (p. 14). Seu corpo não lhe pertence, “não há como escapar da carne da mãe” (p. 14).

O enfermeiro da ambulância que vem retirar a mãe do apartamento questiona como a Maria Lúcia chegou a esse ponto de quase apodrecer viva, de ter parte do pé comida pelo gato, que era o único ser fechado com ela naquele ambiente, o gato que ela amava, mas que a comeu. Todos julgam Laura de todas as formas possíveis por não ter cuidado da mãe, mas “[c]omo eles poderiam saber que não há longe o suficiente para elas? Que não há separação possível entre

elas?” (p. 18). A tentativa de suicídio da mãe era, também, o assassinato da filha. Mas eles não entendem e continuam a questioná-la:

Não, ela não sabia que uma parte do pé da mãe havia sido comida pelo gato. Não, ela não sabia. Porque a mãe não lhe contou. Porque ela trabalha de segunda a segunda. Porque as duas não são próximas. Não são próximas porque são uma só, ela pensa em dizer. Sim, ela tem plano privado de saúde, mas a mãe nunca quis ser sua dependente. Porque prefere que a filha dependa dela, essa última resposta também não diz (p. 18).

Laura se vê em um beco sem saída, teria que enfrentar sua unicidade com a mãe novamente, pois Maria Lúcia precisaria de cuidados especiais, o que significa que ela, a filha única, deveria se tornar responsável. A assistente social, com um olhar de repugnância à “filha desnaturada”, diz: “Você vai ter que se reestruturar para cuidar da sua mãe, você acha que consegue? Sim, ela consegue. Não, ela não quer. Sim, ela não tem escolha” (p. 18). Laura assume então o papel social que lhe é esperado como filha, ainda que isso lhe traga o sofrimento da escravidão às estruturas das quais ela tentava escapar: o cordão umbilical, o organismo materno, a família.

Quando a movimentação se dissipa e a mãe é encaminhada ao hospital, Laura se vê sozinha naquele apartamento imundo. É quando as intermitências das estruturas de poder estratificadas no mundo se revelam no meio do seu sofrimento. Pergunta ao porteiro se ele conhece alguém para limpar aquela sujeira toda, ela pagaria dobrado. “Ele conhece muita gente capaz de limpar qualquer sujeira. Gente que todo dia precisa eliminar os excrementos de outros para não virar borrão” (p. 22). Ele indica duas faxineiras que entendem que devem limpar tudo até não sobrar rastro e que devem manter sigilo. “Será que são mãe e filha, mãe ensinando à filha o ofício de fazer a sujeira dos limpos desaparecer?” (p. 24).

Ela enfrenta o gato que comera o pé da mãe. Um alien, um monstro do lado de fora, mas que agora digere um pedaço dela também. O gato salta sobre seu rosto e fixa as unhas na carne das laterais, o corpo do monstro de pelos a sufoca. “Ela sente o monstro dentro dela respondendo ao monstro de fora. E gosta” (p. 23). É um terrível devir animal, um devir monstro que a movimenta. Ela enfia os

dedos nas entranhas do outro bicho. “O gato como alien, o oitavo passageiro, grudado no seu rosto. Ela sente suas unhas afundarem na carne do animal” (p. 23). O gato-humanizado era canibal. Os bichos de estimação também se esquecem do animal que são? Pois são também territorializados pela pobre vida humana e suas estruturas, devem viver sob suas regras. São animais edipianizados: “haveria animais edipianos, com quem se pode ‘fazer Édipo’, fazer família, meu cachorrinho, meu gatinho” (Deleuze e Guattari, 2012 p. 13). Mas no embate final, o bicho lembra a humana que ela não é tão diferente do que ele seria se não fosse reduzido às codificações do humano. “O mesmo animal poderia estar tomado em duas funções, dois movimentos opostos” (p. 13).

Como a vida pode absorver tanto horror e seguir adiante? (Brum, 2011 p. 27).

No hospital, tem o embate com o discurso médico e a moral da manutenção da vida a qualquer preço (especialmente se o preço for alto). Os corpos assustados na UTI, num silêncio aterrador, “apenas interrompido pelo ronronar regular das máquinas”. Ciborgues cujos fios da existência são as extensões maquínicas que seus corpos ganham. “Ali a morte é quase uma abstração. Está tudo sob controle se você consegue ignorar os olhos apavorados de quem não pode nem se mexer nem falar” (p. 29). São bonecos presos a fios que são manuseados pelos ventríloquos de jaleco branco. São os autômatos que no lugar de ganhar vida, têm a vida aprisionada. A mãe é um autômato, mas não apenas graças à sua posição no hospital. “Uma boneca amarrada a fios por todos os lados, como uma imitação feminina e patética do homem vitruviano de Leonardo da Vinci” (p. 29).

Laura sai do hospital, precisa trabalhar. No jornal onde trabalha, todos “encenam seus papéis sociais”, mostrando uma solidariedade artificial. Quando terminam, ela volta a escrever. O que lhe agrada no trabalho de jornalista é que escrever sobre os outros é como escrever uma realidade que não precisa virar ficção para ser pronunciada. Mas as letras viram vermes, vermes que são também extensão do seu corpo e penetram no teclado do computador. Ela não consegue mais se separar das realidades dos outros, os vermes penetram no texto. “[M]inha boca está cheia de larvas. E já não tenho mãos” (p. 32). Seu devir-verme que se

arrasta para as teclas do computador a direciona para um irreprimível devir-escrita.

Quando volta ao hospital, depara-se com a linha dura dos territórios construídos pela comunidade de jalecos brancos. “Então você apareceu, a médica diz. O sorriso irônico forma rugas nos cantos dos lábios de traço. [...] Ela tem prazer em impor seu personagem” (p. 41). A comunidade em questão procura deter a verdade última, a capacidade de manter a vida mesmo que a vida deseje escapar. Pelo desenvolvimento de sua ciência supostamente imparcial, acredita saber o que é melhor para qualquer humano, julgando os que escapam das linhas estabelecidas por seus enunciados, mesmo sem saber o contexto de produção de realidade do outro. Passam a acreditar que a sua é a verdade última, e desta forma, são seres superiores, não podem ser colocados no mesmo patamar que seus pacientes:

A médica limpa a garganta com uma tossezinha esganiçada. Empina o queixo e parece que vai voar. Imagino que você não ignore as condições lamentáveis de abandono em que sua mãe foi encontrada. Nem que a assistente social cogitou denunciá-la por negligência. Pronto. A doutora tentava lhe dar um golpe (p. 42).

Mas Laura parecia se tornar especialista em desconstruir os discursos e os pedestais do controle, “não teme o poder do jaleco”:

Ela faz questão de chamá-la pelo nome do crachá. Adriana, sei que você está fazendo o trabalho que é mal paga pelo Estado para fazer, mas, com todo respeito, você não conhece a minha mãe. Percebe o sobressalto no peito desplumado. Acabou de lhe sequestrar o título, e a médica agora se sente mais nua. Sejam objetivos. Eu tenho de trabalhar, e você deve ter outros pacientes para atender. O que gostaria de me dizer? (p. 42).

Ela cria uma linha de desconstrução ao poder que estabelece uma relação de dominância e controle, como é o discurso da medicina contemporânea. Mas a média a ameaça, usando o *locus* de enunciação de sua egrégora, torna-se plural no ato de fala. “Nós”, os médicos, os profissionais de branco, os detentores da higiene e do higienismo, “vamos incluir sua mãe no nosso cadastro de visitas

domiciliares” (p. 43). Além disso, a médica diz que a mãe terá alta em dois dias, quando Laura pensava que teria pelo menos uma quinzena de liberdade.

Na sequência deste mau encontro com a médica, tem que enfrentar também a psicóloga, Doutora Márcia. “Terá que cumprir todo o ritual dos profissionais de branco, orgulhosos de sua assepsia” (p. 44). Laura percebe que talvez seja melhor cumprir um papel social neste momento, penetrar nas entranhas do dispositivo de poder e cortá-lo de dentro para fora. Agora ela ouve o discurso aparentemente gentil que oculta o sentimento de superioridade da psicóloga:

Que medo ela tem daqueles olhos bem intencionados, daquela máscara de “eu me preocupo com você porque sou tão superior que posso compreender a criatura horrível que você é. E depois posso apresentar seu caso num congresso e ganhar uma página numa revista científica. Portanto, fique à vontade para se expor em toda a sua bizarrice e chocar minha moral burguesa sem pruridos, minha pobre querida” (p. 44).

Laura aceita a oferta da profissional e decide se utilizar de um discurso vitimista para manipular o poder da psicóloga em seu favor:

Eu preciso mesmo desabafar. Sei que todos aqui acham que sou uma filha negligente. Talvez até pensem que sou má. A psicóloga arregala seus olhos celestes e faz menção de protestar. Não, não, não diga nada. Eu percebo a forma como me olham. Até a, como é mesmo o nome daquela médica comprida? A doutora da UTI que falava comigo há pouco. Essa médica não para de me recriminar. Eu entendo. Como vocês poderiam saber? Minha mãe não é fácil, mas mesmo assim eu a amo. Mas minha mãe me odeia, é isso que a senhora precisa entender (p. 44).

Inventa que a mãe era suja, acumuladora de lixo. Diz que a mãe a culpa, desde criança, pelo marido a ter abandonado. Alega que a progenitora dizia que o pai a odiava, e por isso partiu. Que ela tentou manter contato com mãe, mas que a mãe a odeia e sempre se recusou a falar com ela. E que ela não sabe o que fazer agora, com essa desgraça.

Doutora Márcia se sente cheia de poder com o novo saber que detém. Seu espaço no meio dos profissionais de branco é também marginal, e esta é sua chance de provar a importância de seu trabalho, a mente, afinal, talvez tenha tanta

importância quanto o corpo. Ela quer mostrar que seu saber também é poder. São as micro-relações de saber-poder se manifestando no interior dos discursos:

Doutora Márcia sente-se superior agora. Por causa da competência da sua abordagem, finalmente conseguem avançar naquele caso complicado. As informações são surpreendentes, e a psicóloga não vê a hora de se livrar dela e correr atrás da médica para esfregar na sua cara o novo conhecimento. Não se cansa de dizer aos médicos que a olham com arrogante condescendência que é necessário cuidar da cabeça dos pacientes tanto quanto do corpo. Mas eles lhe dispensam apenas um sorrisinho superior. E agora Doutora Márcia tem uma chance (p. 46).

Laura não mente sobre a sujeira da mãe. Ela apenas transforma a sujeira de Maria Lúcia em uma sujeira que os profissionais de branco não suportam. A mãe era, na verdade, muito limpa, tinha cheiro de sabão, “o sabão caseiro cujo fedor nunca conseguiu arrancar de suas narinas” (p. 47). A sujeira da mãe era a sujeira da estratificação dos filhos no organismo familiar. Ela continua com a ladainha até que a psicóloga sugere uma “interdição branda”.

Laura consegue uma inversão das relações de poder. A prisão que sua mãe a manteve deveria agora ser aplicada nela, a partir da manipulação do dispositivo psicanalítico e dos assépticos profissionais de branco. A psicóloga diz que “não é uma decisão fácil”, mas que seria o melhor para Maria Lúcia.

Ao visitar Maria Lúcia, Laura sente a inversão de poder da relação ao tentar despotencializar a mãe da mesma forma que a mãe a despotencializara na infância. Mas ainda não vislumbra a liberdade:

Ela sente o poder emanando do seu corpo como longos dedos de unhas compridas que a mãe com certeza pode ver. E então percebe a mão da mãe sobre o lençol branco. Parece tão pequena aquela mão. Ela vacila, mas não pode se iludir com a aparência daquela mão. Sabe que a mãe tem garras. A mão da mãe caminha até a sua como uma daquelas aranhas de jardim. Ela e a mãe têm o mesmo formato das unhas, constata. Horrorizada. Ela e a mãe não são parecidas. Ela tem certeza de que se parece com o pai. Mas não consegue escapar do formato das unhas (p. 53).

O poder pode até trazer alguma alegria, mas é uma alegria triste, como sugeriu Deleuze. Isso porque diz respeito a uma potencialização do corpo que tem

como condição necessária a despotencialização do outro corpo envolvido no agenciamento. A inversão dos polos do poder não consiste em um novo modo de existir, mas no mesmo modo de existir apenas trocando a relação de forças. Relação de forças esta que estabeleceu a dominância da mãe desde sempre.

Laura se tranca no quarto e procura se separar do líquido uterino por meio de cortes, cortes que sangram, que emanam o atributo da extensão do corpo por linhas vermelhas que se lançam para fora. “Esse ritual que agora pinga de mim como um fracasso. Mais um. Eu corto corto e ainda não sei que existo. Continuo sem corpo” (p. 15). O sangue, como a escrita, é uma linha de fuga às estruturas despóticas que prendiam Laura. “Me constituo eu pelos cortes em mim” (p. 16). Há vida sem sangue? Existiria Laura para além dessa mistura de carnes entre mãe e filha? Ela escreve para que as palavras a libertem do sangue, da genealogia. O corpo híbrido que escreve estende-se pelas linhas, pelas teclas do computador. Escreve palavras de sangue, que como os cortes, procuram uma bifurcação, uma separação do território familiar.

Ela escreve sobre a infância, sobre o pai silencioso que trabalhava de segurança, à noite e, quando voltava do serviço, de madrugada, encontrava a filha deitada em seu lugar: “encontrava no caminho para o corpo da minha mãe minha carne enrodilhada. Ela tem pesadelos, dizia ela. Fui obrigada a trazê-la para a nossa cama” (p. 33). A mãe trazia a filha à cama para que não tivesse que se submeter ao contato com o marido que, para ela, era uma memória insuportável. Mas Laura não sabia, era uma criança. Sentia raiva da mãe porque ela regimentava a relação entre pai e filha, que consistia em poucos momentos silenciosos. “Eu nem mesmo queria que ele falasse. Não sei se foi aí que começou, mas sempre tive medo das palavras. Das pronunciadas. Preferia ficar ali, compartilhando o silêncio com meu pai” (p. 34). Não pronunciar as palavras se confunde com a indiscernibilidade de Laura com o corpo da mãe, corpo que seria talvez digerido pelo pai em pensamento:

Não durava muito. Minha mãe aparecia na porta da cozinha com olhos acusadores e arranjava algo para eu fazer longe dele. Ele não discutia. Acho que meu pai desistiu de mim antes mesmo de eu

nascer. Só usava os dentes para mastigar 98 vezes a comida. Talvez por isso precisasse de tantas mastigadas. Meu pai precisava triturar alguma carne com os dentes. Será que pensava na minha mãe quando cravava seus caninos no peito da galinha? No bucho do boi? Na carne do pescoço? (Brum, 2011 p. 34).

A fragilidade do pai tocava Laura – ou ela tocava a fragilidade do pai com as pontas dos dedos – apesar da distância estabelecida entre eles. Ela acreditava que o pai era uma vítima fatal da mãe, mas como elas eram uma só, o pai seria também uma vítima fatal dela mesma. “Meu pai era o fantasma que não nos assombrava” (p. 33).

Tentava se libertar da relação sufocante com a mãe, e, certa vez, na infância, decidiu que dormiria na própria cama. Mas acordou no meio da noite desesperada, estava na escuridão e não conseguia respirar. “Será que ela havia me encaixotado?” (p. 39). A mãe vencera de novo. Mas desta vez, quando Laura se deitou com ela, Maria Lúcia abriu a camisola e ofereceu o seio à menina. Quando o pai chegou do trabalho, viu mãe e filha fundidas pelo fio inexistente de leite que as hibridizou. O seio que um dia alimentou se torna o estômago que digere. O corpo de Laura se liquefaz em contato com o ácido clorídrico do seio-estômago da mãe. “Na manhã seguinte, o homem que nunca esteve lá não estava lá. Tinha me abandonado no estômago do dragão negro onde eu continuaria a ser digerida noite após noite” (p. 41).

Enquanto Laura estende seu corpo por meio das palavras que escreve, a mãe arranha a porta com as unhas: “minha mãe sabe que eu escrevo. Que encontrei um jeito de arrancá-la de mim sem sangrar” (p. 37). Ao se compor com as palavras, ao devir-escrita, ela ganha potência de vida, produz um novo modo de existir, pois traça uma linha de fuga do território que a sufocava:

Sou eu que conto a história, quero gritar. Como sempre, silêncio.
Como meu pai, silêncio.
Não importa. Agora eu grito com palavras escritas. E ela nada pode fazer.
[...] Sou eu que falo. Desta vez, é a minha voz. As palavras são todas minhas. Minhas. A narradora agora sou eu (p. 37-38).

Laura agora se constrói ao mesmo tempo em que constrói seu mundo, antes limitado à indiscernibilidade com a mãe e com as territorializações sofridas.

Tenta se livrar da culpa que sentia pelo abandono do pai. Seu coração “batia no estômago” desde que o pai a abandonara. Sentia-se suja.

Me lavei tanto tanto tanto com sabão nos primeiros dias até entender que nada nunca poderia me limpar, que a limpeza estava para sempre além de mim. E que o sabão era o cheiro dela. E quanto mais me lavava, mais meu corpo se tornava dela. Porque a sujeira dela era o sabão. Quanto mais limpa mais suja (p. 55).

Aos poucos, Laura passou a não conseguir mais se distinguir do corpo da mãe.

E quando comia, não sabia de quem era a boca por onde entrava comida nem o cu por onde saía. Comecei a piorar na escola porque, quando pegava o lápis, naquela época a gente escrevia com lápis, eu me assustava com aquela mão que era dela. Apagava tudo, o tempo todo. Eu só gostava de apagar. E um dia apaguei o caderno do ano inteiro, página após página. E quando tentaram me impedir, mordi a mão da professora (p. 55-56).

Ela tenta apagar tudo, tenta apagar uma identidade que lhe foi atribuída, a identidade de um corpo híbrido constituído de fora para dentro, tal qual os animais-humanizados do Dr. Moreau (Wells, 1896/2003), ou as crianças-bichos de Itaparica (Ribeiro, 1989), que sofrem na carne o corte da identidade humana. A menina silenciosa apaga todo o caderno, como se apagasse a indiscernibilidade com o corpo da mãe, como se apagando os saberes, fosse se livrar do despotismo do poder.

A mãe foi chamada na diretoria da escola. Se Laura não tivesse sido até então uma “criança quietinha”, teria sido expulsa. As crianças não são ouvidas, elas são inseridas dentro de estruturas metafísicas (Derrida, 1973) que tentam explicar e fechar as saídas aos devires. Têm seus potenciais apagados, as experiências regimentadas dentro de identidades pré-fabricadas. Os pais, os diretores de escola e os professores são a lei. Aprende-se desde muito cedo a não ter voz, a não experimentar nada além daquilo que os adultos especificam. Assim, na idade adulta passa-se a necessitar de um espaço limitado de ação, dentro do qual se tem uma ideia de conforto. Passa-se a desejar a própria prisão. Laura estava sendo, mais uma vez, territorializada.

A diretora disse que eu seria expulsa se continuasse tão agressiva. Só me deixava ficar porque eu sempre tinha sido tão quietinha. Eu continuava quietinha. Só precisava apagar. Antes de sair, minha mãe se agachou diante de mim, agarrou meu rosto com suas duas mãos iguais às minhas e disse. Se você fizer mais uma bobagem dessas, eu juro que você nunca mais vem à escola. Vou lhe ensinar em casa (p. 56).

A menina não sabia que era proibido tirar crianças da escola, afinal, a mãe era a lei. Manteve-se, então, em silêncio, um alien no ambiente escolar, pois não queria deixar de frequentar aquele espaço, que apesar de territorializante, “era o mais longe que minha corrente de carne me deixava chegar de segunda a sexta” (p. 56).

Foi nesta época que seus pelos começaram a cair. O corpo tentando se livrar das extensões de um corpo que não era o seu. As crianças jogavam “bolinhas de cinamomo” nela, mas acabaram desistindo, pois ela não se importava, “gostava de sentir coisas que vinham de fora” (p. 57). As outras crianças a deixaram em paz onde ela podia sentir os sucos gástricos da mãe a digerindo (p. 57). Ela se torna imperceptível.

Uma professora nova, preocupada com Laura, convenceu a diretora a chamar Maria Lúcia e fazê-la levar a menina ao médico. Mas os médicos não descobriram nada. A professora enche Laura de perguntas, as perguntas que os adultos sempre fazem, pressupondo que os problemas são sempre os mesmos, que as crianças são todas limitadas aos mesmos processos:

Eu acho que meu pai foi embora porque não gostava de mim. Eu acho melhor não ter pelos no corpo. Eu tenho certeza de que minha mãe não me bate. Eu não tenho nenhum tio nem primo nem avô que me bota no colo. Eu só tenho minha mãe. **Eu não tenho corpo, tentei dizer. Mas as palavras não saíram.** Ela tinha trancado as palavras em mim antes que eu nascesse. E antes tinha trancado as palavras do meu pai. Ela mesma não tinha palavras. Éramos uma família sem palavras. E com um corpo só (Brum, 2011 p. 57 – grifo meu).

O organismo familiar a devorava desde pequena. Devorava suas palavras, sua voz. Ela era a menina silenciosa desde antes de sair do útero. Não poderia produzir realidade se sua capacidade de produzir realidade lhe fora cassada pelo

agenciamento de poder edípico. E quando tenta apagar esta existência que lhe fora atribuída, é reterritorializada e deve ingerir substâncias que a tornem novamente um corpo dócil. Passa a tomar antidepressivos e ansiolíticos. Passa a dormir em sala de aula. As crianças não zombam mais dela, pois passam a ter nojo. “Ninguém queria me tocar. Diziam que eu tinha um cheiro estranho. Quando penso nisso hoje, acho que de alguma forma eles adivinhavam o leite” (p. 58). Ela se torna abjeta aos olhos dos colegas porque explicita a própria fragilidade de quem olha.

A professora olhava com preocupação para a menina careca e silenciosa. “Não me importo de não ter cabelos, disse a ela um dia. Porque gostava dela e não queria que se preocupasse” (p. 58). Tinha medo que a mãe digerisse também a professora, caso percebesse que uma relação se estabelecia ali. Certo dia, mesmo sem o conhecimento de Maria lúcia, a professora tira Laura da aula e a leva a uma psicóloga infantil, que lhe faz uma série de perguntas, até que ela, a pedido da professora, diz o que era tão difícil de dizer:

Eu mamo. De noite eu mamo no peito da minha mãe. E depois eu durmo. Meu pai foi embora porque era ele que devia mamar, não eu.

E depois eu achei que devia explicar. Não sei por quê.

Meu pai não gostava de me encontrar na cama, mas tinha lugar pra ele, e eu queria muito que ele viesse. Eu tentava não ir pra cama da minha mãe porque ele não gostava, mas minha mãe me buscava e era muito escuro quando eu ficava sozinha. Então eu fiquei com o peito. E meu pai foi embora (p. 60).

A mãe foi chamada na escola. Foi a primeira vez que Laura sentiu pena dela, pois nunca imaginou que a mãe fosse capaz de chorar. A professora, por outro lado, achava que tinha feito uma boa ação. Queria que Laura a idolatrasse por tê-la salvado, mas a menina não falava mais com ela, apenas respondia o necessário em sala de aula.

Para me salvar, ela teria de ir muito além das boas intenções, teria de enfiar as duas mãos nas tripas do mundo. Hoje eu sei que tocar em crianças como eu significa sacrificar para sempre um tipo de inocência. A professora era uma boa pessoa e preferiu continuar vendo uma boa pessoa refletida no espelho do banheiro (p. 62).

Assim, a menina foi esquecida pela professora que tentara lhe salvar. Chronos avançou e Laura aprendeu que bastava fazer o que se considerava importante socialmente para não chamar atenção. Passa a viver em paz, despercebida, apesar de territorializada. “Vivia em mim e seguia a rotina dos dias como uma sonâmbula com os dois olhos abertos só para dentro” (p. 62). Ela se torna uma criança invisível, um tipo de morta-viva. É assolada por um devir-zumbi, porque suas possibilidades lhe haviam sido cassadas e ela não sabia produzir realidade.

Até que um dia seu corpo flui para junto do da mãe, e o limite que ela tentara apagar com a borracha se torna ainda mais imperceptível, líquido. O organismo materno a territorializa mais uma vez quando a progenitora vai até a cama dela e a chama para dormir junto.

Alguns dias depois, eu acordei naquela cama e não reconheci mais meu corpo nem o dela. Eu gritava que tinha virado uma barata gigante e eu ainda não tinha lido Kafka. Me enrolei em posição fetal porque sabia que aquele corpo não era meu nem o dela era dela. Eu não tinha corpo nenhum e tive certeza disso quando senti o líquido ensopando a cama. Eu finalmente estava me liquefazendo, e a sensação me deu um repentino alívio (p. 63).

Ela havia urinado na cama, após despertar de sonhos intranquilos. Deseja assassinar a mãe para se delimitar. Corre atrás da mãe com uma faca. A mãe se agacha e permite que ela enfie a faca no coração, mas Laura não consegue. “Você é como seu pai. Fraca” (p. 64). A mãe gargalhava, conseguira manter a relação de dominância. Até que Laura descobre uma forma de se separar de Maria Lúcia. Abre com a faca um sorriso vermelho na própria barriga.

E agora, quando Laura anuncia no hospital, com apoio da equipe de jaleco branco, que a mãe sofreria uma “interdição branda”, é como se tivesse se resignado ao fato de não ter um corpo; pensa apenas em fazer com que a mãe tenha o sofrimento que ela teve. Pensa: “Sim, eu estou presa ao seu corpo, mas você agora sente mais dor do que eu. E eu posso fazer você sentir uma dor inimaginável nem que para isso eu tenha de morrer com você” (p. 65).

Laura se demite do jornal para cuidar de Maria Lúcia em período integral. Passa a morar no apartamento dela. Sente-se, mais uma vez, territorializada. “Tem uma porta de conexão com o quarto da mãe. Ela tranca a porta. E, quando volta a abrir, a mãe está em pé na sua frente. Sente-se criança de novo. Impotente diante do poder da mãe” (p. 68). Ela achava que, com a inversão de forças que havia manipulado, encontrar-se-ia livre da dominação do organismo materno. Mas apenas a partir de uma composição diferente, uma nova maneira de existir, é que Laura pode se criar (ou desinventar). Então ela escreve.

Escrevendo, Laura encontra uma extensão do corpo capaz de desconstruir o organismo que a territorializa. A hibridação com a escrita a emancipa do agenciamento de poder e permite que ela apague aquelas linhas que tentara apagar quando criança, que lhe designaram uma identidade. Ao escrever, ela cria um potente devir-inumano, livre da rostidade que lhe foi talhada por outrem:

E só o que faço agora é desinventar a mim mesma. Acho que é isso. A realidade é uma ficção. E ao escrever eu vou quebrando essa criatura esculpida com amor e desespero. É o contrário. É preciso destruir a forma humana que está ali para alcançar a pedra (p.69).

A mãe, que deveria supostamente melhorar, fica cada vez mais fraca. Quando Laura sai de casa, Maria Lúcia resolve escrever a sua versão da história. A partir deste momento, o *locus* de enunciação da mãe se emaranha também às narrativas da filha.

Corpos estranhos lhe invadiam o útero por muitos meses quando o marido a penetrava. *Aliens* cresciam e se desenvolviam dentro dela. Laura, a galinha de Clarice Lispector, nomeou a filha:

A vida íntima de Laura. Não me parecia um conto para crianças, mas ecoava a estranheza daquela criatura dentro de mim, me comendo por dentro por nove meses. Não lembro quem disse, mas isso é um filho. “Aquele que entra em minha casa e não veio de fora”. E, se for uma filha, mais tenebroso ainda (p. 72).

A mãe assume que, quando o amado gato estava devorando seu pé, a dor lhe dava um pouco de esquecimento. O gato humanizado era, afinal, um gato. “Eu

mesma não passei a vida devorando Laura?” (p. 73). Quando Laura retorna a casa, Maria Lúcia cessa a escrita, e a voz retorna à filha.

Laura se questiona do por que se corporificar na escrita. “A quem interessa meu corpo de letras?” (p. 75). Ela é um não-lugar no lugar que cobiça. Resolve sair um pouco. Experimentar composições com outros corpos, encontros. Vai a uma livraria, onde conversa brevemente com um homem que segurava um livro do Harry Potter. Não falam os respectivos nomes, mas nas atuais circunstâncias, Laura acha melhor, pois “[o]s nomes nos ancoram numa identidade. E o melhor daquele encontro é que ele era fluido, não tinha ficado impresso em lugar algum” (p. 77). Para se desinventar, a experiência não poderia ser territorializada pelos agenciamentos identitários. Tanto que, quando o homem diz que quarta-feira é seu dia de folga do consultório, ela torce para que ele não seja psicanalista.

Maria Lúcia ganha voz novamente, quando Laura se tranca no quarto para se cortar. “Sei que ela não vai à praia porque seu corpo bonito é uma paisagem de cicatrizes”, escreve a mãe, que ainda confessa: “só a deixei partir porque temia que um dia o corte fosse definitivo” (p. 79). A partir deste momento, a narrativa tem uma reviravolta, pois Maria Lúcia conta como fora, ela mesma, territorializada pelo pai na infância. A mãe de Maria Lúcia morreu no parto, e ela foi criada pelo pai militar, que a educava em casa e não a deixava sair. Por não conhecer o “mundo lá fora”, ela achava que aquilo era natural. De forma que quando a menina Laura causou problemas, Maria Lúcia ameaçou retirá-la da escola, para reproduzir com ela a relação de dominância que sofrera por parte do pai. As linhas duras que definiram sua infância se estenderam de certa forma às narrativas da filha.

O militar ia para o trabalho e deixava inúmeras tarefas para a menina, em especial no caderno de caligrafia. Mas ela era proibida de procurar palavras no dicionário. “O dicionário é perigoso”, dizia ele. “Tudo o que é perigoso deve ser eliminado” (p. 82). Além disso, para evitar que a menina o desobedecesse, criou um sistema de controle. Ele saía para trabalhar e voltava para casa algum tempo depois, com a desculpa de que esquecera algo, mas ambos sabiam que era mentira,

que era uma estratégia para controlá-la. Desta forma, a menina não faria nada de proibido, como ler um livro que não lhe era destinado. Quando ele teve artrose nos dedos, atribuiu à menina a tarefa de escrever cartas que ditava:

Descobri logo na primeira noite que meu pai tinha outras mulheres além de mim. Era para elas que eu escrevia, desenhando cada letra com uma caneta tinteiro com ponta fina. De ouro. Meu pai gostava da tradição e gostava do melhor. Para ele, o mundo de antes era perfeito. E o de agora, com as moças cada vez mais esquivadas, como ele dizia, não prestava (p. 81).

Maria Lúcia cresceu sob vigilância, até que decidiu transgredir o mundo controlado pelo pai e procurou uma das palavras que tivera que escrever na carta: ósculo. Descobriu que ósculo era beijo, a mesma coisa que o pai lhe havia ensinado ser repugnante. Ela passou a urinar cada vez que tinha que escrever para o pai uma palavra que significava uma das coisas que ele lhe havia ensinado ser repugnantes. Liquefazia-se aos poucos. E o pai parou de lhe atribuir lições de matemática, geografia e história. Agora era apenas língua portuguesa e as cartas, cada vez mais longas:

[E]u não precisava mais do dicionário para saber o que elas significavam. As palavras ardiam em mim. Como é possível alguém que nunca saiu de casa desacompanhada saber que algo era errado? As palavras queimavam os meus dedos e abriam sulcos pelo meu corpo, pelas minhas pernas, incinerando a pele por onde passavam. E eu fazia xixi de repente desde o dia em que abri o dicionário, minha versão particular da caixa de Pandora (p. 86).

A menina que não sabia nada do mundo de fora ficava confusa, porque seu pai se irritava com o xixi na calça, que era sujo, mas se ele escrevia coisas sujas para as mulheres é porque gostava, então o sujo deveria ser, em certa medida, bom. O mundo todo era dividido em bom e mau, mas essas instâncias começaram a se misturar. As palavras a queimavam e faziam com que ela sentisse coisas estranhas, como se a contaminassem. Então ficavam ecoando em sua cabeça, com a voz do pai, até que “um dia elas gritaram tanto, uma depois da outra e todas ao mesmo tempo, tantas e tantas vezes, que eu comecei a bater a cabeça contra a parede até desmaiar” (p. 86).

Preocupado, o pai a levou ao hospital e mentiu ao médico que ela havia caído. O médico não acreditou, mas ficou quieto por causa das medalhas no peito do militar. O poder institucional da polícia se sobrepunha ao do jaleco branco. Depois deste acontecido, o pai parou de lhe ditar as cartas e de lhe passar lições de casa. Ficavam os dois sem palavras por horas a fio. O pai cuidava da casa, lavava e passava as roupas da menina. “Era nessas dobraduras do dia que eu percebia o imenso amor do meu pai por mim. E uma fragilidade que me era penoso reconhecer” (p. 87), escreveu Maria Lúcia. Depois de muito tempo nessa condição silenciosa, ela disse ao pai que achava que estava pronta para voltar a estudar:

Ele me olhou, um pouco assustado no início. Mas depois vi que um sorriso velado se desenhava no seu maxilar quadrado. Mais terrível porque sem dentes. Um sorriso que era também uma vitória. E eu me lembrei do quanto ele gostava de vencer, ainda que nem por um minuto eu duvidasse do seu amor. Você tem certeza de que já está recuperada? Minha garganta se fechou, e as palavras arranharam a traqueia, mas ficaram presas ali. Só pude confirmar com a cabeça. E tudo voltou ao normal. Era esse, afinal, o normal que eu conhecia (p. 87).

O normal que ela conhecia era o normal que a territorializava naquele apartamento sob o cuidado e o controle do militar aposentado. Ela não fazia mais xixi, pois as palavras não tinham mais carne para ela. Eram palavras mortas como pássaros empalhados. Foram-lhe arrancadas, nunca lhe pertenceram, de forma que uma linha escoa pelas dobras do tempo de sua vida até a vida de sua filha, que nasceria calada, sem palavras. O médico achara que ela estava morta. “Laura nunca chorou. Foi um bebê que nunca chorou. Apenas ficava lá, com seus olhinhos abertos, olhando e olhando. Sem som” (p. 88). Elas eram “uma dinastia de mulheres destinadas a viver sem palavras” (p. 88).

Tanto que quando Laura escreve, a falta das palavras ecoa por sua narrativa:

Ela me roubou as palavras, a minha mãe. Sinto sua presença em tudo, na minha pele, no cheiro do meu corpo, no corpo das letras que escrevi. E por isso as palavras são menos minhas. E o indizível agora se tornou não mais uma busca pelo que está fora das palavras, mas uma impotência (p. 89).

Laura se recorta para tentar se livrar da sensação de impotência. Pelo corte delimita seu corpo, constrói-se sob suas regras. Mas agora, em vez de se cortar, substitui a lâmina pela caneta, caneta que descreve o primeiro sorriso que ela abriu na barriga. “Começou ali. Como tudo em mim, meu corpo aberto por uma literalidade, à faca. Mas o que sairia dali, agora que já estava feito?” (p. 91). Com esse corte, ela esperava forjar uma outra Laura, mas ainda tinha medo que a nova fosse deglutida pela mãe. Então ela resolve se experimentar, provando das próprias entranhas, num potente devir-animal: “Enfiei os dedos e como um animal cheirei e lambi. E era quente e tinha um gosto diferente do meu. Nesse instante minha mãe abriu a porta e me viu no chão com os dedos encarnados” (p.91). Quando se corta pela primeira vez, para deixar sair a outra que a habitava, ela menstrua. Uma outra ela é descoberta pelo corte.

Depois deste dia, sua reconstrução se inicia, algo que é só dela: as linhas vermelhas que saíram dos cortes, despontam também da cabeça até então careca. Cachos vermelhos e fortes, diferentes daqueles cabelos fininhos e “cor de burro quando fuge” como eram os cabelos da mãe e do pai. Maria Lúcia estranhava, não tinha nenhum ruivo na família. Mas Laura estava contente com o processo de diferenciação, era como um corte com a linhagem à qual ela tivera sido obrigada a se identificar. Potentes linhas de desterritorialização que se emaranhavam como jatos de sangue, mas outro sangue, não aquele que a remetia sempre à genealogia.

“Eu amei meu cabelo desde o primeiro fio. E nunca deixei ninguém, nem mesmo ela, cortar” (p. 93). Seu corpo se estende, forte, pelas linhas de fuga escarlates que lhe potencializam.

As duas se recriam em um devir-escrita: Maria Lúcia assume que sente como se a filha servisse agora como uma nova instância de controle em substituição ao pai militar. Acha que Laura a está controlando. Escreve e descobre que, ao contrário do que pensava, ela gosta de escrever:

Talvez eu não gostasse de escrever nem de quem escreve porque as palavras eram do meu pai. Eu era apenas um corpo do qual ele se utilizava. Minhas letras ficavam presas ali naquelas linhas do caderno de caligrafia como insetos numa teia (p. 96).

Quando consegue libertar as palavras, consegue compreender o mundo de controle no qual vivera, fechada pelos dispositivos de poder. O pai não permitia nem que ela abrisse a janela. A única saída encontrada como maneira de sobreviver foi bordar flores coloridas, que surpreendiam o pai, pois a menina nunca vira flores daquele tipo. Não eram representativas, miméticas, eram a pura criação, ilhas oceânicas num mundo de cópias. Ela guardava as colchas floridas em um quarto planejado para ser do irmão que nunca teve, porque a mãe “morrera com ela” (p. 99). É como se ela fosse natimorta.

Certa vez, enquanto ditava uma carta, o pai sofreu um infarto fulminante. Sua última palavra fora *voragem*. Ele havia sido abatido pela palavra, a palavra que o devorou, uma literalidade. Maria Lúcia não sabia o que fazer, afinal, nunca lhe fora ensinado nenhum socorro de urgência. O pai a proibia de falar com estranhos, então ela ficou lá, por horas ao lado do corpo, até que decide chamar o porteiro.

“Eu tinha 22 anos, e não havia nada que pudessem fazer. E ninguém tinha vontade de sair do rumo da própria vida para se preocupar com uma órfã daquele tamanho” (p. 100). Ela vivera 22 anos sob a vigilância do pai e agora precisaria viver sozinha num mundo desconhecido. Abre as cortinas e pula no sofá como uma criança, quando vislumbra a liberdade de estar sozinha em casa, após o enterro:

Eu queria tanto ter liberdade para sair sozinha de casa, mas agora eu tinha um medo que era maior do que qualquer coisa que eu tivesse experimentado, era maior até do que o medo das palavras que eu escrevia no caderno de caligrafia em mim. Só consegui coragem para me levantar e fechar as cortinas todas. E voltei a me encolher no chão num tempo sem tempo, num corpo sem corpo (p. 110).

Ficou tanto tempo presa que, como um passarinho engaiolado, não sabia voar. O porteiro veio visitá-la para ver se estava tudo bem e ela o convidou para entrar:

E ele entrou como os vampiros dos filmes que Laura veria sem parar muito mais tarde, quando tudo isso já era passado. Eu tinha convidado. Só quando a porta se fechou atrás dele percebi que não deveria tê-lo deixado entrar (p. 111).

O porteiro começou a visitá-la frequentemente. Certo dia ela tomou coragem e saiu na rua. Perdeu-se e chegou tarde a casa. O homem (que já havia se demitido do trabalho), a esperava na porta do apartamento, furioso, como se ela devesse explicações a ele. “Sou seu homem”:

Então ele disse. Fica quieta. E começou a tirar o meu vestido. Eu era maior do que ele, mas tinha um medo maior do que eu. Fiz o que tinha aprendido a fazer. Deixei fazer [...] Mas continuei parada ali até mesmo quando ele abriu as minhas pernas, e eu senti uma dor tão grande que pensei que tinha acordado todos os vizinhos com o meu grito. Mas, como tudo em mim, foi um grito de silêncio, porque ninguém apareceu (p. 113).

E assim foi que Maria Lúcia conheceu intimamente o pai de Laura, e assim ela engravidou inúmeras vezes. Manteve o silêncio que lhe fora ensinado nos 22 anos de cativo. Sexo se tornou algo horrendo, e ela se masturbava quando ele estava fora de casa e sentia vergonha, porque as palavras do pai lhe voltavam à cabeça. Apenas uma vez fizeram sexo consentido. Maria Lúcia engravidou e eles se mudaram para uma casa na periferia da cidade. Ela nem sabia o que era gravidez, sentia apenas um corpo estranho roubando suas energias. O “homenzinho cinzento”, como ela descrevia o pai de Laura, explicou que ela esperava um filho que eles amariam muito.

Ela escreve em seu novo diário:

Mas eu, pensando hoje, acho que nunca quis ser mãe, nem de Laura, nem de ninguém. Queria ser filha de uma família numerosa demais para prestar atenção em mim ou me mandar escrever no caderno de caligrafia. Onde o pai apenas voltasse do trabalho com seu olhar distante e nos desse um piparote na cabeça como um carinho (p. 139).

Conta a Laura que odeia seu pai. Que ele não era a pessoa que ela achava que ele era. Laura não se importa, diz que a história já estava escrita. Diz que “não há verdade que não possa ser cortada em pedacinhos bem pequenos de mentiras” (p.118).

A mãe piora e elas têm que voltar ao hospital. Desta vez vão à ala privada. Enfrentam mais uma vez o discurso do jaleco branco que mede forças a todo

instante. A médica que as havia atendido na ala pública assume o caso ali também. Diz que Maria Lúcia tem um hepatoma, ou câncer no fígado, que já se espalhou para outros órgãos.

Laura escuta o diagnóstico, mas seu pensamento a leva para a casa de esquina onde crescera, para a banheira onde se afogara. Pergunta para a mãe quem a tinha colocado lá. O corpo liquefeito já estava presente desde muito cedo. Mas a médica continua o discurso, ignorando a produção alheia de enunciado.

É curioso como as pessoas se sentem bem quando a loucura do outro soa maior que a delas. A médica está no controle agora e pode seguir em seu discurso branco. O branco, ela pensa, não é a soma de todas as cores, mas a ausência de todos os sentimentos. O branco não tem dor nem medo nem vilania. Por isso é a cor da paz, porque é uma soma que subtrai o humano (p. 125).

A soma que subtrai o humano é a mesma que crê na vida a qualquer preço, na manutenção da vida humana mesmo que o sofrimento seja insuportável a quem resiste à morte. Esse poder despotencializa os corpos e os mantém com um nível quase nulo de potência, porque perdem a possibilidade de ação. A médica diz que elas vão lutar juntas, que a mãe terá que fazer quimioterapia após a cirurgia. No entanto, a médica não é clara quando questionada se há chances reais de cura. Mesmo sem esclarecer à paciente sobre seu real prognóstico, alega que ela não tem escolha, é obrigada a se submeter aos procedimentos. Chama o oncologista para conversar com Maria Lúcia e Laura e avisa ao médico que elas estão “fora de controle”, mais um trunfo do discurso médico para colocar os pacientes “em seus devidos lugares”.

Quais são as chances de eu viver depois disso, doutor? A voz da mãe emerge do fundo da cama onde agora já parece morta. [...] O médico estremece e se dirige à mãe como se falasse com uma criança. Veja bem, dona Maria Lúcia. É Maria Lúcia, não é? Eu não acredito que vale a pena pensar em estatísticas. Em medicina, precisamos lutar. Até o fim. Doutor, o que o senhor acredita ou não pouco me interessa. É a minha vida. Quais são as minhas chances se eu fizer o que o senhor recomenda? (p. 130).

Além de tratar a paciente como criança, ele ainda corta suas possibilidades de escolha, diz que ela tem que ser internada. Quando ela alega que prefere

morrer em casa a sofrer intervenções para o resto de sua curta existência, ele ainda infere que ela é covarde porque não quer lutar. Por último, estabelece que ela deve ser internada imediatamente para realizar a cirurgia, como se a vida que dali se esvaía pertencesse a ele e ao hospital (afinal, a doença é uma grande fonte de capital):

Veja bem, dona Maria Lúcia, eu não tenho escolha. Eu preciso fazer tudo o que está ao meu alcance para salvá-la ou posso ser processado por omissão. Portanto, nós teremos de fazer a cirurgia, e ela será o mais rápido possível porque não podemos perder tempo. O senhor não vai tocar em mim. E, se tocar, eu não vou lhe pagar. E depois ainda vou lhe processar. O médico bufa. Ela percebe agora os pequenos pontos de implante capilar no couro cabeludo. Paulo, você toma finasterida?, ela pergunta. O médico não entende logo. Quando compreende, fica furioso. Vou chamar a psicóloga. Bate a porta ao sair (p. 131).

Laura se orgulha da mãe por ela ter sido capaz de desconstruir o discurso médico que impõe uma relação de dominância e ainda ter zombado daquele ser tão asséptico, abalando sua vaidade. É um raro momento de cumplicidade entre mãe e filha. Elas fogem do hospital como duas crianças que escapam da mesa do jantar. A mãe faz então o pedido: “Laura, você precisa me matar” (p. 131).

O corpo liquefeito de Laura mergulha na banheira, a memória da infância a invade:

Mergulho na banheira onde um dia alguém tentou me afogar, e minha mãe me salvou. É estranho. Aqui onde quase fui morta me sinto segura e quente e protegida. É como se a água em vez de fluida, fosse uma muralha que me mantivesse apartada do mundo (p. 133).

O corpo que é líquido é como se fosse o muro que a impedia de criar linhas de fuga, isso porque era liquefeita pelos agenciamentos de poder que a territorializavam. O líquido era um território delimitado. O território que determinava a indiscernibilidade. Agora ela se questiona como mãe poderia lhe fazer um pedido desses.

Quando eu tinha 15 anos, escrevi no meu caderno de escola. Será que a morte da mãe é a vida da filha? Será que a vida da mãe é a morte da filha? Naquele tempo eu já sabia que não havia espaço

para nós duas na mesma vida, no mesmo corpo. Uma de nós precisava morrer (p. 134).

Era como se uma fosse a parasita da outra, e a filha sonhava com uma vida sem a mãe, com um corpo que só pertencesse a ela. Laura delira o mundo, delira os sonhos dos quais foi privada desde o líquido do útero de Maria Lúcia:

Mais tarde, eu não tinha mais família nenhuma. Era uma aventureira que viajava pelo mundo. Sentada na sacada do hotel, eu bebericava um drink exótico com um cigarro no canto da boca e teclava na máquina de escrever, fazendo de tempos em tempos pequenas pausas para olhar a paisagem mutante, estrangeira sempre (p. 134).

Ela desejava devir, esvaziar-se dos agenciamentos de poder e criar-se como uma narrativa literária. Devém transexual, diz que sem mãe não precisaria ser mulher. Poderia ter qualquer corpo. Aquela era sua vida, e ela se recusa a matar a mãe. Ao contrário, a leva novamente para o hospital, afinal, não queria ser presa por matricídio. Oferecendo à mãe todos os cuidados médicos disponíveis, ela não seria julgada mais uma vez como o pior ser existente no universo, a pior filha, a imoral. Ela seria a filha perfeita com “elevados padrões de comportamento moral” (p. 137).

A mãe escreve no diário que nunca tivera momento tão feliz como quando ela e Laura se olharam, cúmplices, no banco de trás do táxi quando fugiram do hospital. Ela sente que há um inimigo a atacando por dentro, como os bebês que carregara:

É como se o gato estivesse agora dentro de mim, cravando os dentes no fígado, no pulmão, abocanhando o estômago. Eu não quero este corpo. Ele não me pertence mais. Vou fazer de conta que este corpo não é meu. E não é mesmo. Nunca foi. Pronto. **Eu não tenho corpo** e também não vou morrer (p. 140 – grifo meu).

O gato que lhe comeu o pé, vivia agora dentro dela. Como Laura, Maria Lúcia não tem corpo. E o corpo que ela não tem a ataca de dentro para fora num violento devir-autofágico que se espalha numa velocidade vertiginosa por todos os órgãos, consumindo-os. Ela se lembra da primeira gravidez que tivera e de como aquela criança era como um câncer:

Numa das vezes em que o ratinho cinzento se enfiou em mim, eu engravidei. Mas eu não sabia o que era isso. Ele pareceu feliz, o homenzinho. E eu horrorizada vendo minha barriga crescer rasgando a minha pele. Tinha um bicho dentro de mim, como agora. É a mesma sensação. Tira isso de dentro de mim, eu gritava. Mas o homenzinho só me olhava com aqueles olhos tristes dele. É um filho, você vai ter um filho. Um bebê saudável pra gente poder amar. Eu não compreendia. Como eu poderia? E um dia aquela coisa me arreventou e saiu de mim (p. 141).

Vivia presa em casa, como quando era criança. Teve o bebê em casa mesmo. Quando o marido saiu para trabalhar, ela afogou “o pedaço de carne” na privada. O marido enterrou a criança no quintal e plantou uma árvore no lugar. Ela engravidou mais três vezes e repetiu o ato. “O último eu mesma enterrei no quintal [...] Se eu gerava, ainda que à força, podia muito bem matar. Sempre tive certeza disso” (p. 142). Fora uma pessoa violentada a vida inteira, mesmo seus filhos eram filhos da violência. “Se ele não queria que aquilo acontecesse, bastava não se enfiar em mim durante a noite” (p. 143). Ela já havia percebido a relação de causa e efeito. Era obrigada a manter a gravidez, pois nem sabia que havia outra opção.

Quando engravidou de Laura, sentiu mais uma vez como se fosse um câncer. Mas como tivera complicações no parto, teve que ir para o hospital. O marido a ameaçou, dizendo que se matasse a criança, desta vez seria presa, pois a criança estava registrada. Ainda assim ela tentou afogá-la. Mas a bebê não berrou como os outros:

Laura me olhou. Só me olhou. E aí eu preciso confessar que senti uma coisa diferente. De algum modo aquele monstrinho sabia quem eu era. E eu não pude. Queria, mas não pude. Abracei-a com cuidado e fiquei lá, no chão do banheiro, me balançando para frente e para trás (p. 143).

A criança fora a primeira pessoa a olhar para ela, de forma que ela percebeu que existia, que era uma pessoa. Viu-se vista pela criança, pelo *alien* que arreventara seu corpo de dentro para fora. Desloca-se do seu não-lugar de existência. Os corpos se amalgamaram naquele momento. “Acho que era amor, mas só soube o nome muito tempo depois” (p. 143):

Salvei [Laura] de mim mesma por amor. Era isso o que eu fazia muito mais tarde, quando lhe dava o meu peito e quase fui parar na cadeia. Eu tentava compensar. Era por isso que não gostava de ver o pai dela por perto porque eu sabia o que podia acontecer quando ele se esgueirava pelas paredes como um rato (p. 144).

Laura não sabia que a própria mãe a havia afogado. Também não sabia que a mãe a engolira para evitar que o pai o fizesse. Tampouco sabia que a mãe existia graças a ela, pois ela tinha sido a primeira pessoa a olhar para Maria Lúcia de forma a fazer com que ela se sentisse uma pessoa. Laura não nascera afinal porque o pai se enfiara à força em Maria Lúcia: “Você nasceu quando olhou para mim, e eu me vi no seu olhar. E desejei que você vivesse. Você é tudo o que eu sinto de vivo em mim agora que morro” (p. 146). As palavras, que violentavam Maria Lúcia, agora a libertam.

Laura leva a mãe de volta ao hospital. Maria Lúcia, híbrida com aquela casa, olha para trás como se um pedaço de si fosse sobrar depois da morte. A filha tem vontade de morrer com ela, a progenitora que era a causa inadequada dos seus afetos, pois era uma causa exterior, uma projeção do desejo para fora:

Porque os dias sem ela que virão não fazem sentido para mim. Eu não serei capaz de enxergá-los sem ela. E mesmo agora, que a amparo, que quase a carrego, sei que é ela quem me ampara e é ela quem me carrega. Que só sabemos andar juntas. E que, sem ela, me faltarão pernas (p. 153).

Ao chegar ao ambiente asséptico do hospital, “algo naqueles personagens de branco também se rompe. Porque a nossa verdade é tão doída que alcança o saguão antes de nós” (p. 152). Não consegue ficar lá com a mãe. É quarta-feira e decide ir à livraria se encontrar com o homem do Harry Potter. Precisa de um escape. O homem a leva para o consultório que tem cheiro de hortelã, ele era massagista (e ela respira aliviada). Quando o homem massageia o corpo cujas cicatrizes parecem “um mapa do metrô”, ela, que não gostava que a tocassem, desanda a chorar. É como se a massagem a delimitasse: “Você me deu um corpo, eu digo. Não, ele sorri. Só estou lembrando a você que ele é seu. E que nem sempre dói” (p. 157). Ela corre de lá, precisa matar a mãe. “Por favor, me espere na próxima quarta-feira” (p. 158).

A mãe afinal não morreria pelo *alien* que a devorava por dentro, ou pelo próprio corpo que a devorava, já que o câncer não é um corpo estranho, mas o próprio corpo se produzindo de maneira desordenada: “Uma ficção científica que não é ficção. Fico fascinada com a quantidade de horror que a normalidade nos assegura dia após dia. Para que inventar zumbis e *aliens* vindos do espaço se existe o câncer?” (p. 161).

A mãe pede que Laura alugue um filme para elas assistirem na derradeira noite. *A noviça rebelde*. Um filme que Laura adorava e a mãe odiava. Mas desta vez a Maria Lúcia gosta.

“Há duas vozes dentro de mim. Tenho de me partir para suportar. Levanto num repente. Mas é apenas ilusão” (p. 167). Laura vai subverter a máquina do mundo. A bifurcação do corpo liquefeito, como a cauda do calango que sorri é o surgimento de um novo movimento, é a diferenciação que desponta como possibilidade de uma nova existência.

Mexe no soro da mãe. Vai dar tudo certo. “Me encosto na parede. Minha mãe não pode me ver. Um suor frio ensopa meus cabelos e escorre pelas minhas pernas. Estou me liquefazendo. Não, não estou. Estou inteira. Está feito” (p. 168). Laura conseguiu bifurcar o corpo liquefeito, ainda que para isso tivera que criar uma dolorida linha de morte.

Nenhuma vida se completa. Isso ela agora sabe. Como a mãe, ela também vai esperar que algo se complete, mas a vida seguirá até o fim em aberto, inconclusa. A vida humana é a única que acaba sem um fim, porque é a única que o espera (Brum, 2011, p. 175).

Maria Lúcia e Laura eram territorializadas pelo organismo familiar e por uma série de dispositivos de controle, a primeira pelo poder do pai militar que a trancava em casa e a proibia de abrir um dicionário e a segunda pela mãe que tentava digerí-la pelo seio, pelo fio inexistente de leite que marcava aquela genealogia que sufocava a ambas. O câncer que se espalha na carne de Maria Lúcia é como uma povoação de desterritorializações se processando em seu corpo, enquanto o sangue que jorra pelos cortes na pele de Laura se metamorfoseia em palavras, a vida que se manifesta e cria uma enunciação inaudita. Laura cria para

si um corpo anorgânico: abre a pele para criar poros maiores, deixa jorrar o sangue para se libertar do organismo familiar. Devém verme, que como um corpo estranho, consome a carne. Vermes se tornam Laura ao digeri-la: escapam pelos seus dedos, sendo eles mesmos os dedos, e se amalgamam às teclas do computador, transformando-se, por fim, nas palavras que aparecem na tela. Os cabelos que escorrem em cachos vermelhos pelos poros da cabeça são também enunciações inauditas, a vida falando pelo seu corpo, a individuação que recusa a linhagem familiar de cabelos cor de burro quando foge, o escape da egrégora que lhe havia impedido de devir. É atravessada por um potente devir-inumano, vira superfície de troca. “A vida só é possível na superfície”. Tem que bifurcar o corpo liquefeito – como o lagarto de dois rabos faz com seu corpo sólido – para ter um corpo seu: *ter desfeito o amor para ser capaz de amar.*

Ato final: o ato imanente de leitura e a deriva-ativa

*Em breve esse trabalho será concluído.
E a carapaça terá de ceder.
A carapaça do mundo presente.
Levantada sobre as mutilações digestivas.
(Antonin Artaud)*

Traçamos, nesta tese, as cartografias de alguns processos que haviam se delineado na leitura das obras citadas no *Prelúdi(c)o*. Parecia que aquelas obras produziam um afeto, no momento da leitura, que as aproximavam da literatura de ciência ficção. Todavia, como saber o que eram esses pontos de conexão entre o acontecimento e a literatura que recebe essa rubrica se o próprio conceito de ciência ficção era nebuloso ou divergente de acordo com pesquisadores diferentes? Chegamos, então, a um conceito bem específico de ciência ficção. Mas, como a perspectiva adotada neste trabalho sugere o questionamento das verdades, quaisquer que sejam, ao relacioná-las aos seus *loci* de produção, esse conceito também pode ser questionado. Em outras palavras, não se trata de uma verdade universal, mas de uma perspectiva de compreensão para aquele acontecimento. Trato a ciência ficção como acontecimento e não como gênero porque, a partir do *ato imanente de leitura*, ou seja, da recusa das noções de leitor ideal e leitor implícito, o próprio conceito de ciência ficção sofre uma paralaxe de algo inerente a determinadas obras para algo que se passa na composição de determinados *corpos narrativos* com determinados *corpos leitores*.

Partimos da premissa derivada da Ética de Spinoza de que cada corpo tem uma capacidade única de afetar e ser afetado. Isto implica que cada leitura é uma leitura diferente, pois cada corpo leitor é um corpo distinto e a composição de cada corpo com cada obra produz agenciamentos que nunca se repetem. Um mesmo indivíduo, ao produzir atos de leitura de uma mesma obra em momentos diferentes, terá como resultado afetos diversos, pois ambos os corpos, o corpo narrativo e o corpo leitor, não serão os mesmos em diferentes atos de leitura, bem como o percepto (ou ambientação) será outro. De maneira que cada ato imanente

de leitura é único e tem a capacidade de produzir realidades inauditas (ou de reproduzir realidades pela reconhecimento, o que consideramos aqui o tipo mais pobre de leitura).

Desta forma, um *ato de leitura* pode ser ciência ficcional para um leitor e não o ser para outro. A proposta corrente na teoria literária de haver uma leitura ideal ou uma verdade na narrativa que se desenha por uma interpretação para a obra é responsável pela classificação das narrativas a partir da exclusão de todas as suas possibilidades *outras* de agenciamentos.

Ao considerar cada ato imanente de leitura (o leitor que agora lê esta tese será afetado de maneira distinta de outros leitores), passamos a compreender a narrativa como um *fluxo* que participa na produção de realidade. O corpo leitor, por sua vez, são os *poros* por onde passam essas produções, de modo a permitir a criação de novos espaços a partir do *ato imanente de leitura*. Esses poros não saem ilesos do processo, não são passivos, mas se compõem com as obras.

Não há, aqui, a pretensão de excluir determinada interpretação ou leitura, mas ao contrário, mostrar que ela é apenas uma das leituras possíveis. Contudo, quando se busca aproximar a narrativa de uma realidade dada, ou seja, a interpretação pela reconhecimento ou pela representação de um mundo tido como real, limita-se as produções de realidade às codificações preestabelecidas e cria-se um torniquete de leitura. Esse torniquete foi responsável pelo desenvolvimento das noções de leitor ideal e leitor implícito, conceitos que pressupõem um leitor que não existe, um leitor metafísico, pois partem da premissa de uma leitura totalizante que englobaria “o leitor” como uma entidade que age (ou deveria agir) sempre da mesma maneira.

Desta forma, a presente tese se aproximou em determinado momento da estética da recepção, mas a tangenciou de maneira a escapar de suas proposições por recusar as instâncias metafísicas que pressupõem uma maneira “certa” de ler. O que proponho aqui é cartografar diferentes possibilidades de leitura a partir de contextos distintos, de forma a compreender que as narrativas existem, após sua criação, apenas no ato imanente de leitura, ou seja, no conjunto do corpo leitor

com o corpo narrativo. Considero este ato, assim, uma criação, pois a narrativa resultante de cada leitura é uma narrativa nova e distinta daquela produzida pelo autor, e ainda mais distinta daquela leitura ideal sugerida pelas teorias da interpretação. Mas como a ciência ficção se relaciona com essa questão do ato imanente de leitura?

A ciência ficção como a entendo é uma derivação ativa das propostas de Suvin (1979), Chu (2010), Freedman (2000), K. Dick (2002) e Russ (1995). Por ser um acontecimento, este conceito não diz respeito a um gênero contido nas páginas de determinada obra, mas *se passa* no ato de leitura, ao produzir uma inaudita concomitância entre estranhamento e cognição. Tal concomitância é uma produção que altera a noção do *corpo leitor* de algum aspecto do mundo que era aparentemente dado. Este aspecto sofre um deslocamento conceitual pela narrativa resultante do ato imanente de leitura, e o leitor, conseqüentemente, passa a ser também um leitor deslocado, não apenas em relação à obra, mas ao próprio mundo da maneira como ele o entendia. Como este acontecimento não é inerente à obra, mas ao processo de composição entre o corpo leitor e o corpo narrativo, uma composição pode ser ciência ficcional, enquanto outra pode não o ser.

Nomeei *paralaxe do estranhamento* as diferenças em grau do processo de estranhamento ou deslocamento dos corpos leitores em distintos atos imanentes de leitura. Essa paralaxe pode dizer respeito a uma diferença diacrônica ou sincrônica. Há exemplos deste acontecimento no ponto 1.1. *Breve cartografia da paralaxe do estranhamento*. No ponto seguinte (1.2, *De Cronos a Aion*), discorri sobre aspectos espaço-temporais comumente atribuídos ao que se chama de *science fiction* como um gênero, a saber: utopias, distopias e heterotopias. Propus possíveis deslocamentos conceituais também relacionados a esses aspectos.

No ponto 1.3., *De ilhas continentais e oceânicas: pouvoir do estranho, puissance do inaudito*, procuro diferenciar o inaudito da noção de *unheimlich*, bem como da proposta das definições de Todorov para estranho e maravilhoso. Entendo que a tradução do termo freudiano ao português como *estranho* é problemática, mas as

noções de leitura ciência ficcional e de Devir Inaudito nada tem a ver com o conceito como construído pelo psicanalista, independentemente de como o traduzamos. Também considereei necessário apartar a proposta aqui desenvolvida da adoção de maneira acrítica, por parte dos teóricos da literatura fantástica, dos termos de Freud e Todorov.

Encontrei, na filosofia de Deleuze e Guattari, leituras suficientemente potentes para delinear a perspectiva da pesquisa, como podemos ler no ponto 2 do *Primeiro Ato*. O Devir Inaudito se dá nesse processo de derivar ativamente de si mesmo a partir da composição com as narrativas, produzindo realidade no ato imanente de leitura.

Quando algo se passa em um ato de leitura que cria novas possibilidades de existência ou produções de realidade, ou seja, quando uma leitura é ciência ficcional em alto grau, dizemos que se passou um Devir Inaudito no corpo leitor.

No segundo ato, propus a leitura de quatro obras distintas, procurando ressaltar possíveis devires no corpo resultante, que se deu na composição dos corpos narrativos com o meu corpo naquele momento. Antes de ser uma interpretação para as obras, tais leituras se colocam como uma criação de leituras possíveis e não excludentes, leituras que *fizeram passar* Devires Inauditos.

O Devir Inaudito se dá nesse processo de bifurcação, como a cauda do lagarto que sorri, mas também por *derivação ativa* do corpo leitor no ato imanente de leitura, produzindo corpos resultantes que seriam tidos como anômalos se comparados a um padrão, dada sua potência de diferenciação. O corpo resultante é, também, monstruoso, ciborgue, escapa da política organicista que, como pontuou Artaud (1988 p. 106), produz corpos “que comeram, digeriram, dormiram, ressonaram uma vez por noite, cagaram entre 25 e 30 000 vezes, e em face de 30 ou 40 000 refeições, 40 mil sonos, 40 mil roncos, 40 mil bocas acres e azedas ao despertar, [e] tem cada qual de apresentar 50 poemas...”

A política organicista (Haraway, 2009) depende das metáforas do renascimento e arregimentam os recursos do sexo reprodutivo. Os ciborgues, por

outro lado, têm mais a ver com regeneração. Eles desconfiam da matriz reprodutiva (e representativa) da maior parte dos nascimentos.

Para as salamandras, a regeneração após uma lesão, tal como a perda de um membro, envolve um crescimento renovado da estrutura e uma restauração da função, com uma constante possibilidade de produção de elementos gêmeos ou outras produções topográficas estranhas no local da lesão. O membro renovado pode ser monstruoso, duplicado, potente (Haraway, 2009, p. 98).

A bifurcação da cauda do lagarto é ao mesmo tempo a potência de vida, a possibilidade da constituição de um novo movimento, e, metalinguisticamente, é um ritornelo. “Mas o retorno a um mesmo exemplo deveria produzir uma precipitação, mesmo se causa cansaço no leitor. Um ritornelo? Toda a música, toda a escritura passa por aí” (Deleuze, 1998 p. 68). A partir da bifurcação, da deriva constante, o leitor produz ritornelos, que não são regressivos como um *unheimlich*, mas potentes como um anômalo: inauditos.

Pela leitura imanente, derivamos com o lagarto quando ele nos sorri sarcasticamente, sorri da nossa suposta razão em tomá-lo como ignorante. Mas, quando assim ele faz, bifurcamos também, uma e infinitas vezes, derivamos de nós mesmos, num arrebatador devir-lagarto-de-dois-rabos-sorridente. Não é mais possível analisar o fenômeno, ele é inaudito, não se restringe às pobres significações às quais estávamos restritos quando achávamos que pensávamos, logo existíamos.

É uma deriva-ativa, passa-se a bifurcar, uma e inúmeras vezes, num ritornelo que não retoma o mesmo movimento, mas faz cortes no guarda-caos: um pouco de caos, senão eu sufoco. A deriva de um novo movimento, à deriva, como um naufrago que desiste do continente porque vê que tem um mar de possibilidades: ele é o desestratificado.

A deriva é ativa porque é caminhante. Navega no mar aberto, irrompe dele como ilha oceânica, mas ao mesmo tempo é nômade, transeunte do deserto que não deixa de ser deserto com a sua presença. Deriva-ativa é o desvio de rota, é

tornar-se anômalo deliberadamente, ao se deixar compor com a potente corrente marítima da leitura.

Os resgates sempre vêm, com o discurso do salvamento, bloquear a deriva, cortar os rabos sobressalentes, consertar os guarda-caos com suas interpretações *verdadeiras* para as obras e sua restrição às leituras ideais. Mas já aprendemos que eles também não escapam da deriva, eles só precisam de um porto seguro, que sabemos não ser um porto e tampouco ser seguro, mas eles não precisam saber, a menos que desejem, como o naufrago deliberado, desconstruir suas próprias significações para falar em nome próprio. Não em nome de um suposto “eu”, porque sabemos que o eu é apenas um limiar, uma passagem entre intensidades, uma pele por cujos poros a vida se manifesta e cria novos enunciados. Sabemos também que esses enunciados só passam se abirmos os poros, se dermos vazão à profundidade da superfície, se nos desfizemos das armadilhas da distância e da identificação. Afinal, como escreveu Artaud, “nós somos os 50 poemas, o resto não somos nós”.

Referências

- Abreu, Alê.** *O menino e o mundo*. Filme de papel, 2013.
- Agualusa, José Eduardo.** *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro : Foz, 2012.
- Aristóteles.** *Metafísica. Pensadores*. São Paulo : Abril, 1984.
- . *Poética. Pensadores*. São Paulo : Abril, 1984b.
- Artaud, Antonin.** *O homem árvore (Carta a Pierre Loeb). Eu, Antonin Artaud*. Lisboa : Hiena Editora, 1988.
- Barbatuques.** *Airgela! [música]* São Paulo : Filme de papel, 2013.
- Bergson, Henri.** *A evolução criadora*. São Paulo : Martins Fontes, 2005.
- . *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. [trad.] J. S. Gama. Lisboa : Edições 70, 1988.
- . *Memória e vida (textos escolhidos por Gilles Deleuze)*. [trad.] Carla Berliner. São Paulo : Martins Fontes, 2006.
- Bloch, Ernst.** *O Princípio Esperança - vol. 1*. [trad.] Nélcio Schneider. Rio de Janeiro : Contraponto, 2005.
- Borges, Jorge Luis e Guerrero, Margarita.** *El Libro De Los Seres Imaginarios*. Cidade do México : Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Borges, Jorge Luis.** *O idioma analítico de John Wilkins. Outras inquisições*. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.
- Braidotti, Rosi.** *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge : Polity Press, 2002.
- Brandão, Ignácio de Loyola.** *Não verás país nenhum*. São Paulo : Global, 2007.
- Brum, Eliane.** *Uma duas*. São Paulo : Leya, 2011.
- Carneiro, André.** *A escuridão (1963)*. [A. do livro] Tavares, Braulio (org.). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2003.
- . Entrevista por José Carlos Neves. *Somnium*. 111, 2014.
- Carotti, Simone.** *The generation starship in Science Fiction: A critical history, 1934-2001*. North Carolina : McFarland, 2011.

Cascaes, Franklin. *O fantástico na ilha de Santa Catarina*. Florianópolis : Ed. da UFSC, 2012.

CERN. *The birth of the web*. [http://home.web.cern.ch/topics/birth-web] s.l. : CERN, 2013.

Chklovski, Viktor. A arte como procedimento (1917). [A. do livro] Dionísio Toledo (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre : Globo, 1971.

Chu, Seo-Young. *Do metaphors dream of literal sleep? A science-fictional theory of representation*. Cambridge and London : Harvard University Press, 2010.

Colombo, Arrigo. O novo sentido da utopia: a construção de uma sociedade de justiça. 2008, 5.

Deleuze, Gilles. A ilha deserta. [trad.] Luiz Orlandi. *A ilha deserta e outros ensaios*. Rio de Janeiro : Iluminuras, 2004.

— . *Abecedário - entrevistas com Claire Parnet*. 1988-1989.

— . *Bergsonismo*. [trad.] Luiz Orlandi. São Paulo : 34, 2008.

— . Cinco proposições sobre a psicanálise. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo : Iluminuras, 2004.

— . *Conversações (1972-1990)*. [trad.] Peter Pál Pelbart. São Paulo : 34, 1992.

— . *Diferença e Repetição*. [trad.] João Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro : Graal, 2006.

— . *Espinosa: filosofia prática*. [trad.] Daniel Lins e Fabien Lins. São Paulo : Escuta, 2002.

— . O Pensamento Nômade. [A. do livro] Scarlett Marton (org.). [trad.] Sônia Salzstein Goldberg e Milton Nascimento. *Nietzsche Hoje? Colóquio de Cerisy*. São Paulo : Brasiliense, 1985.

Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia - Vol 1*. [trad.] Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo : 34, 1996a.

— . *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia - Vol 3*. [trad.] Suely Rolnik, et al. São Paulo : 34, 1996b.

— . *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia - Vol 4*. [trad.] Suely Rolnik. São Paulo : 34, 2012.

—. *O Anti-Édipo*. [trad.] Luiz Orlandi. São Paulo : 34, 2010.

—. *O que é a filosofia?* [trad.] Alberto Alonso Muñoz e Bento Prado Jr. São Paulo : 34, 2001.

Deleuze, Gilles e Parnet, Claire. *Diálogos*. [trad.] Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo : Escuta, 1998.

Derrida, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo : Perspectiva, 1967.

—. *Gramatologia*. [trad.] Miriam Schnaiderman e Renato Ribeiro. São Paulo : Perspectiva, 1973.

—. *O animal que logo sou (A seguir)*. [trad.] Fábio Landa. São Paulo : Editora Unesp, 2002.

Dick, Philip K. *Minority Report. Selected Stories of Philip K. Dick*. New York : Pantheon, 2002.

—. *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings* (ed. Lawrence Sutin). London : Vintage Books, 1995.

Emicida. *Aos Olhos de Uma Criança. Trilha sonora "O menino e o mundo"*. [música] São Paulo : Filme de Papel, 2013.

Engels, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Rio de Janeiro : Editorial Vitória, 1964.

Foucault, Michel. *Ditos e escritos III: Estética - literatura e pintura, música e cinema*. [trad.] Inês Barbosa. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2009.

—. *História da Sexualidade. A Vontade de Saber - Volume 1*. [trad.] Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro : Graal, 1988.

—. *Microfísica do Poder*. [trad.] Roberto Machado. Rio de Janeiro : Graal, 1979.

Freedman, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Hanover : Wesleyan University Press, 2000.

Freud, Sigmund. *Obras Completas, volume XVII – Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1919)*. [trad.] Jayme Salomão. Rio de Janeiro : Imago, 1976.

Gernsback, Hugo. *Amazing Stories*. New York : WRNY, 1927. Vols. 2, n. 3.

Gibson, William. *Neuromancer*. São Paulo : Aleph, 2008.

Gilliam, Terry. *Os 12 Macacos (Twelve monkeys)*. Universal Pictures, 1995.

Guattari, Felix. *Caosmose*. [trad.] Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo : 34, 1992.

Haraway, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. [A. do livro] Tomaz Tadeu (org). *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte : Autêntica, 2009.

Harvey, David. Utopismo Dialético São Paulo. *Espaços de Esperança*. São Paulo : Loyola, 2004.

Hoffmann, E.T.A. The Sandman. [Online] 1817.
http://germanstories.vcu.edu/hoffmann/sand_e.html.

Horkheimer, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. [A. do livro] Walter Benjamin, et al. *Textos escolhidos (Coleção Pensadores)*. São Paulo : Abril Cultural, 1983.

Huxley, Aldous. *Admirável mundo novo*. Porto Alegre : Globo, 1979.

Ildefonse, Frédérique. *Os estoicos I. Zenão. Creantes. Crisipo*. [trad.] Mauro Pinheiro. São Paulo : Estação Liberdade, 2006.

Kafka, Franz. *A metamorfose*. [trad.] Marcelo Backes. Porto Alegre : L&PM Pocket, 2001.

Landon, Brooks. *Science fiction after 1900: from the Steam Man to the Stars*. New York : Routledge, 2003.

Lawrence, D. H. *Tortoises (1921)*. [<http://www.gutenberg.org/files/22475/22475-h/22475-h.htm>] s.l. : The Project Gutenberg, 2012.

Le Guin, Ursula K. *A mão esquerda da escuridão*. [trad.] Suzana Alexandria. São Paulo : Aleph, 2008.

Lispector, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro : Rocco, 2009.

Machline, Paulo. *Natimorto*. RT Features, 2009.

Marker, Chris. *La Jetée*. Argos Films, 1962.

Morus, Thomas. *Utopia*. Disponível para download (domínio público) :
http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free_ebooks/Utopia_NT.pdf, 1516.

Mumford, Lewis. *História das Utopias*. [trad.] Isabel Donas Botto. Lisboa : Antígona, 2007.

Mutarelli, Lourenço. *O natimorto: um musical silencioso*. São Paulo : DBA Artes Gráficas, 2004.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. [trad.] Paulo César Lima de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2001.

— . *Além do bem e do mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. [trad.] Márcio Pugliesi. Curitiba : Hemus, 2001b.

— . *A vontade de poder*. [trad.] Marcos Fernandes e José Dias Moraes. São Paulo : Contraponto, 2008.

— . *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. [trad.] Paulo César de Souza. São Paulo : Companhia das Letras, 2011.

Orwell, George. 1984. [trad.] Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo : Companhia das Letras, 2009.

Ovídio. *Metamorfoses*. [trad.] Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo : Madras, 2003.

Parrinder, Patrick. *Science Fiction: Its criticism and teaching*. London : Methuen, 1980.

Paz, Octavio. *Blanco (edición especial)*. Madri : Ediciones del Equilibrista - El Colegio Nacional, edição de 1995 - primeira edição: 1967.

— . *O arco e a lira*. [trad.] Paulina Wacht e Ari Roitman. São Paulo : Cosac Naify, 2014.

Pepetela. *O quase fim do mundo*. Lisboa : Dom quixote, 2008.

Pink Floyd. Another brick in the wall. [prod.] Roger Waters, Bob Ezrin e David Gilmour. *The Wall*. [música] s.l. : Harvest Records, 1979.

Platão. *A República*. [trad.] J. Guinsburg. São Paulo : Difusão Europeia do Livro, 1965.

Prucher, Jeff (ed.). *Brave New Words: The oxford dictionary os Science Fiction*. New York : Oxford University Press, 2007.

Puenzo, Lucía. XXY. Historias Cinematograficas Cinemania, 2007.

Ribeiro, João Ubaldo. *O sorriso do Lagarto*. Rio de Janeiro : Nova fronteira, 1989.

Russ, Joanna. *Speculations: The subjunctivity of Science Fiction . To write like a woman: Essays in feminism and Science Fiction.* Indiana : Indiana University Press, 1995.

Said, Edward W. *Fora do lugar: Memórias de Edward W. Said.* [trad.] José Geraldo Couto. São Paulo : Companhia das letras, 2004.

Santos, Boaventura de Sousa. *Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes.* Coimbra : Centro de Estudos Sociais, 2007.

Saramago, José. *Ensaio sobre a cegueira.* São Paulo : Companhia das Letras, 1995.

Sayegh, Astrid. *Bergson - O método intuitivo: Uma abordagem positiva do espírito.* São Paulo : Humanitas, 1998.

Seixas, Raul. *Metamorfose Ambulante.* [prod.] Marco Mazzola e Raul Seixas. *Krig-ha, Bandolo!* [música] s.l. : Philips, 1973.

Sontag, Susan. *Contra a interpretação.* [trad.] Ana Maria Capovilla. Porto Alegre : L&PM, 1987.

Spinoza, Benedictus de. *Ética.* [trad.] Tomaz Tadeu. Belo Horizonte : Autêntica, 2009.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the poetics and history of a literary genre.* New Haven : Yale University Press, 1979.

Todorov, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica.* [trad.] Maria Clara Correa Castello. São Paulo : Perspectiva, 2004.

Veyne, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos? Ensaio sobre a imaginação constituinte.* [trad.] Horácio González e Milton Meira Nascimento. São Paulo : Brasiliense, 1984.

Wells, Herbert George. *A ilha do Doutor Moreau.* Disponível em: <http://www.psb40.org.br/bib/b213.pdf>. Pará de Minas : Virtualbooks, 1896/2003.

Woolf, Virginia. *Journal d'un écrivain.* Paris : Bibliothèques, 1999.