UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ÁREA DE ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

Tiago da Cunha Fernandes

DESABRIGO-MUNDO
NARRATIVA SÉCULO XXI

São Paulo

2019

Tiago da Cunha Fernandes

DESABRIGO-MUNDO
NARRATIVA SÉCULO XXI

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

Área de concentração: Estudos Comparados

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Salles Vasconcelos

São Paulo

2019

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

F167d Fernandes, Tiago da Cunha
Desabrigo-mundo - Narrativa Século XXI / Tiago
da Cunha Fernandes ; orientador Mauricio Salles
Vasconcelos. - São Paulo, 2019.
154 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. CH793.5. I. Vasconcelos, Mauricio Salles,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À Capes, pelo subsídio.

Ao meu orientador, Mauricio Salles Vasconcelos, pela longa e franca interlocução, a inteireza com que se dispôs em nossos diálogos desde a gênese até o desfecho desse trabalho.

À minha companheira, Layla, por ser presença paciente e fortalecedora nessa e em diversas outras passagens de vida e escrita.

À minha filha, Marina: as linhas seguintes só ganham sentido se forem capazes de encontrá-la mais adiante.

À minha família, Rosana, Caio, Larhissa, Victória (mãe, pai, irmãos) que desde sempre apoiou, incondicionalmente, minhas decisões.

Aos sobrinhos, Victor, Davi e Lorenzo, outros focos luminosos para onde essa tese se encaminha.

Aos queridos, Ana Paula, André, Beto, Camila, Gustavo, Rosana, Valéria, Walter: a tese jamais deixou de ser um gesto a fim de ampliar cada vez mais a graça de nossa amizade.

Aos companheiros de trabalho, por darem um pouco mais de si e me pouparem neste momento delicado de conclusão da pesquisa.

À vida.

RESUMO

Este trabalho consiste na investigação dos aspectos de uma literatura-mundo produzida no Brasil face ao século XXI. A partir de uma breve incursão na problemática situada por Maurice Blanchot na última parte de *O livro por vir*, “Para onde vai a literatura?”, na qual é realizada uma releitura dos autores aí abordados, são desenvolvidas análises do projeto narrativo de três autores brasileiros: Mauricio Salles Vasconcelos, Fausto Fawcett e Botika. A proposta é sondar de que maneira a aqui denominada “narrativa século XXI” se difere do paideuma da narrativa moderna, modernista, pós-moderna, e como a problematidade do mundo, ao menos desde a segunda metade do século XX, exige um redimensionamento, uma transição da crítica para pensar as heterocronias e heterotopias abertas pela literatura feita sob o signo da transversalização dos saberes no *mondo tecno*.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa-mundo; literatura/filosofia contemporâneas; Mauricio Salles Vasconcelos; Fausto Fawcett; Botika

ABSTRACT

This work consists of the investigation of aspects of a world-literature produced in Brazil in the 21st century. From a brief incursion into the problem posed by Maurice Blanchot in the last part of *The book to come*, "Where is literature going?", in which there is a re-reading of the authors addressed therein; analyzes of the narrative project are developed of three Brazilian authors: Mauricio Salles Vasconcelos, Fausto Fawcett and Botika. The proposal is to probe how the so-called "twenty-first century narrative" differs from the modern, modernist, postmodern narrative “paideuma”, and how the problematicity of the world, at least since the second half of the twentieth century, requires a redimensioning, a transition from the critique to think the heterochronies and heterotopies opened by the literature made under the sign of the transversalization of knowledge in the techno world.

KEY WORDS

World-narrative; contemporary literature/philosophy; Mauricio Salles Vasconcelos; Fausto Fawcett; Botika

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
<hr/>	
PARTE I – ESPAÇOS DE ESCRITA, EXPERIÊNCIA TOTAL	05
<hr/>	
Onde, a literatura agora?	07
<i>A grande recusa: literatura moderna</i>	12
Livro, Nave, Ovni	17
<i>Escrita ondulatória: Rousseau, um precursor</i>	22
<i>Instrumento nômade</i>	30
PARTE II – EX-LIBRIS DO MUNDO	40
<hr/>	
Narrativa em Reboot	41
<i>Escrita Vírus – Linhas transversas, Ambientes vazados</i>	51
Narrativa e Música	69
*	77
**	85
Narrativa e TV	94
<i>TV Novela Romance</i>	103
PARTE III – DESABRIGO-MUNDO	114
<hr/>	
Filosofia-Ficção	115
<i>Entrada</i>	118
<i>Favelost</i>	119
<i>Humanismo Encurralado</i>	121
<i>Extrarraios, Sexo, Jogo</i>	124
Graça fugitiva – chaos side	131
<i>Realismo expandido – tudo o que for possível imaginar</i>	137
<i>Conclusão (Foraclusão)</i>	146
BIBLIOGRAFIA GERAL	149
<hr/>	

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa parte da problemática lançada por Blanchot no capítulo final de *O livro por vir*, “Para onde vai a literatura?”, sobretudo no tocante ao que o autor denomina “um novo entendimento do espaço literário”. Seja, de modo geral, a atividade escritural como processo de desarticulação de toda pretensão política ao universal, de todo culto à pessoa como demarcação de poder e glória. A literatura como ação espacializadora, originada de uma ausência de fundo e dada no entrelaçamento de diversos planos discursivos, extravasados de qualquer ordem ou gênero monovalente de imaginação e tempo, é apresentada como *poiesis* em derivação capaz de jogar com a existência exterior em seus pontos mais extremados (a publicação-disseminação do livro, em convergência com as heterotopias e heterocronias das cidades contemporâneas, correspondendo a apreensões cada vez mais ampliadas da abertura do livro/do mundo).

Quando Blanchot confronta *narrativa e romance*, no começo de *O livro por vir*, demonstrando que o espaço narrativo não está ligado às categorias, ao enquadramento estrutural e taxionômico das obras, mas apresenta-se como um meio de experimentação dos limites da escrita, de perscrutação das formas ficcionais segundo um princípio de incerteza e inquietude que se volta mais às dinâmicas da linguagem que aos seus gêneros, toda uma concepção da literatura como enfrentamento do que implica sua posposição leva-nos a pensá-la pelo prisma de uma narratividade em formulação, andamento e exorbitância. A própria noção de romance como gênero passa a ser reformulada e acrescida a cada projeto narrativo, esse processo condizendo antes com a qualidade transformadora do fogo (tal como Blanchot assinala desde seu primeiro livro, *A parte do fogo*, e Agamben expõe em *O fogo e o relato*) do que com um pacto prévio e definidor das formas-do-livro.

Um livro decorre de linhas de conceitualidade e fabulação em aberto para incursionar no espaço de uma aventura sempre nascente. Trata-se de investimento em um *sentido ativo de presentificação*. Nele, o redimensionamento da ação crítica consistiria – ao invés de toda sobredeterminação unificadora de saberes, autores, temas, conceitos – numa posição reesquadrinhadora de suas potencialidades. Cada livro situa um trajeto/projeto mapeador de diferenças e especificidades, um lugar de exame da ação narrativa marcado por um hibridismo e abastardamento do pensamento

e da escrita irrestituível à constituição homogeneizadora dos espaços de reconhecimento e inserção nas instituições do literário. Meio de sondagem do que está por emergir nada restrito aos limites da literatura, o livro, desde Blanchot, compõe-se no “movimento de uma palavra despossuída e desenraizada”, “reúne pela dispersão”.

Esse aspecto de receptáculo e transporte das mais diversas técnicas de conhecimento e memória, atos de linguagem, retóricas dadas no entroncamento de saberes provenientes de fontes as mais insólitas, fornece ao livro uma presença vibratória nas zonas limítrofes dos signos, objeto de transição/transdução do indivíduo-mundo, corpo-multidão deambulando e metamorfoseando pelos espaços fragmentados e serializados da vida após todos os desastres. O livro, desde Rousseau e Rimbaud, depois de Blanchot e Burroughs, e de todo um vasto espectro de autores de narrativas situadas entre literatura e filosofia, ciência e tecnologia, natureza e cultura, história e ficção, vem adquirindo um estatuto de compósito de experiências e relatos, expressões de uma finitude qualquer em relação com o mundo, manual prospectivo de mundos possíveis.

Examinadas as considerações de Jean Bessière sobre a mediação da transitividade do mundo operada pelo romance contemporâneo, em *Le roman rontemporain ou la problématique du monde* (2010), e após as reflexões sobre o lugar do livro em torno de *O livro por vir* (1959) e *A revolução eletrônica* (1970), de William S. Burroughs, me pareceu interessante estudar diferentes projetos narrativos, publicados no Brasil neste século, sob o signo do que eu vinha pensando como *narrativa século XXI*. Essa proposição tornou-se ainda mais instigante se articulada e desdobrada num conjunto de análises de projetos com força para transmitir e reinventar o que vinha sendo produzido pela literatura mundial desde a segunda metade do século passado. Tal enfoque, além de se dar sob impacto do manifesto por uma literatura-mundo (publicado na França em 2007 e assinado por 44 escritores), aberta para o desconhecido no mundo e o desconhecido em nós, num momento de dissolução da francofonia, também sofreu interferência da noção de “devir-mundo do Brasil e devir-Brasil do mundo” enunciada por Giuseppe Cocco em *MundoBraz* (2009).

Nesse aspecto, seria necessário escolher autores pouco estudados, ligados em vias de captação do tempo para lá da valorização do literário em vigor. Projetos que não tivessem sido subsumidos pela crítica, seja ela acadêmica ou mercadológica, no que ainda hoje pretende-se definir como literatura nacional. Para dar conta de suscitar

figuras conceituais à altura dos desafios enfrentados pela vida no mundo global, tais projetos necessariamente precisariam oferecer um campo mais abrangente de estudo, irrestrito aos domínios do que é absorvido, consumido e cultuado como especificamente “literário” no país.

Assim, optei por três autores com volumes de publicação e qualidades narrativas díspares, dessemelhantes, mas que, no entanto, operam em seus projetos concatenações com as transversalidades do saberes no *mondo tecno* que são capazes de proporcionar ao leitor um sentido de cultura e presença no mundo mais ativa, em expansividade. Pode-se dizer que a literatura de cada um, resguardada sua singularidade, funciona como “literatura transicional” capaz de acolher e alargar os limites da história recente deste século, abrindo possibilidades para uma individuação, tanto do escritor como do leitor, com envergadura para atravessar os traumas históricos, assim como Alexandre Gefen pensa “a literatura francesa face ao século XXI” em *Réparer le monde* (2017).

A presente investigação, após uma breve incursão na problemática (já mencionada) introduzida por Blanchot, consiste numa leitura de base filosófica dos livros de Mauricio Salles Vasconcelos (*Stereo*, 2002; *Ela não fuma mais maconha*, 2010; *Telenovela*, 2014; *Meu Rádio (Coletivo Animal)*, 2016; *Disco Dublê*, 2018; *Bráulio Pedroso (Novela na Noite)*, 2018), Fausto Fawcett (*Favelost*, 2012) e Botika (*Uma autobiografia de Lucas Frizzo*, 2004; e *Búfalo*, 2010).

I.
ESPAÇOS DE ESCRITA
EXPERIÊNCIA TOTAL

*Que livros, escritos, linguagem sejam destinados
a metamorfoses às quais já se abrem, sem que o
saibamos, nossos hábitos, mas se recusem ainda
nossas tradições; que as bibliotecas nos
impressionem por sua aparência de outro mundo,
como se, nelas, com curiosidade, espanto e respeito,
descobrissemos, pouco a pouco, depois de uma viagem
cósmica, os vestígios de outro planeta mais antigo,
imobilizado na eternidade do silêncio, só não
perceberíamos se fôssemos muito distraídos.
(Maurice Blanchot)*

ONDE, A LITERATURA AGORA?

Houve épocas em que se faziam perguntas como, por exemplo, “para onde vai a literatura?”, “de onde vem?” ou ainda “onde está a literatura?”. Perguntas lançadas ao fracasso quanto mais impunham à experiência pormenorizá-la em exercícios de determinação: “para onde vai, de onde vem, onde..., esta ou aquela literatura?” A essa busca pela situação literária, que culmina com o derruimento da literatura, não faltam ruídos quando se pensa na inquietante premissa lançada por Blanchot de que a literatura caminha para ela mesma, ou seja, para seu desaparecimento.

Hoje, com o acúmulo excessivo de instrumentos e máquinas literárias, surpreende-nos este nome estampado sobre a escrita e os livros. A literatura deixou de existir? Alguma vez ela nos deu provas de sua existência? O que é isso que foi neutralizado e continua reenviando-nos à imanência do zunido, silvo polifônico a seguir sua transmissão, murmúrio posterior a todas as destruições?

Mesmo depois de a literatura ter sido apresentada no espaço antinômico de suas qualidades terminantes (*indecidível, busca obscura – experiência total, um dizer tudo, inominável, impossível* etc.), permaneceremos na tentação de versar sobre a história? Afirmada a anti-natureza, a estrutura mutante e fugidia da escrita, inautenticidade que, nas palavras de Blanchot, foi tratada como

antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo de que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela, por uma busca que não deve preocupar-se com a literatura, como o que ela é “essencialmente”, mas que se preocupa, pelo contrário, com reduzi-la, neutralizá-la ou, mais exatamente, com descer, por um movimento que finalmente lhe escapa e a negligencia, até um ponto em que apenas a neutralidade impessoal parece falar (Blanchot, 2005: 293),

a literatura resta em seu estado de negação irreparável, difundindo o desconhecido e intangenciável, o impensado que nela permanece desde sua gênese.

No entanto, insistimos em nos aproximar disso que não se dá à luz a não ser dissimulando-se. Insistência que implica um exercício de recusa e conjuração, no sentido de que somente podemos pressentir a literatura na medida em que dela nos afastamos o suficiente para que, assim, permaneça velada a outra noite, o exterior no

qual ela mora. Trata-se de uma inquietação, marcha no escuro impelida pelo pressentimento, pela atração ao risco de evocar o irreconhecível e, antes que a tentação de identificá-lo e fazê-lo durar se efetive, arranjar recursos para dissolvê-la. Ou uma permanência de linguagem na instabilidade, na imprecisão constituinte de todo projeto escritural.

Mas, afinal, para quê tamanha relutância? Perguntaria o apressado, sem se dar conta de que é exatamente disso que se trata: de uma insegurança demorada; resistência obstinada em transportar a linguagem à sua decomposição a partir da qual ela se abre para o surgimento de uma nova língua; de instaurar uma lógica do extremo, levando a linguagem aos limites, às zonas assintáticas¹ que envolvem tudo o que dura, à experiência de descontinuidade ativada num intervalo (indefinitude na qual se comunicam as alteridades do mundo) de onde a literatura extrai e dissipa sua energia. *O segredo do devir:*

Quem afirma a literatura nela mesma não afirma nada. Quem a busca só busca o que escapa; quem a encontra só encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura. É por isso que, finalmente, é a não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir (id.: 294).

Agora, após todos os embates, e ultrapassados os campos de confronto dos saberes, fica bem perceptível a palidez de argumentos que pretendam esclarecer o enigma e capturar o jogo fugidio do pensamento e da escrita, estipulando circuitos econômicos em torno do que a literatura “significaria”, cifrando-lhe com rostos configuradores de linhagens e grupagens, de subjetividades a cumprir o gosto sempre deserotizado da publicidade. Aí onde o movimento cessa e se institui toda economia crítica coordenativa e jurídica, aí onde parasitas de todas as ordens se reúnem para “cerimoniar oportunidades” (em escolas, clínicas, tribunais, confrarias, festivais, etc.), nesses abrigos em que a prática literária ganha a máxima nitidez e definição (mesmo na defesa de sua nebulosidade), é exatamente onde a literatura desvitaliza. Ou melhor, é justamente onde a literatura vinga, nestes espaços de realizações auto-ressonantes, sectarizados pela questão “mais aderente” e que, cedo ou tarde, terminam por demarcar sua ordem em torno de um corpo e um *corpus* instituídos, petrificados. Aí, no lugar das corporações, das máfias ou fanfarras literárias, quando seus promotores

¹ Situo aqui uma proposição sobre a literatura lançada por Deleuze em “A literatura e a vida”: “... uma língua estrangeira não é escavada na própria língua sem que toda a linguagem por

não se cansam de propagar cacoetes, fórmulas estáticas e ultrajes críticos, é que não haveria lugar para uma exposição erótica e dispersiva do pensamento e da escrita, para a *explosão essencial da literatura* – “exigência que rejeita o próprio horizonte de um mundo” (*id.*: 300).

A literatura se passa com o “ato só de escrever” – disparidade despida de gênero –, numa deambulação empenhada em manter-se aberta no jogo dispersivo da palavra, sem canalizá-lo nem amesquinhá-lo, dispondo-se à infância sempre viva e incontornável de um *mundo permanentemente nascente*, dando lugar à presença literal, a um presente desprovido de aura². Processo – sem destino nem retorno – de *ensaios sempre renovados*. E o escritor aí disposto a “destruir o templo antes de o edificar” (*id.*: 303), situado que está neste meio que tudo transforma, encontra-se desde já separado de qualquer unidade ou marca.

Figuras disparatadas, não bastaria dizermos a solidão ou maldição de Rousseau, Rimbaud, Lautreamont, Nietzsche, Kafka, Artaud, ou, para respondermos o quanto antes às inquições pelo comprometimento nacional, Cruz e Sousa, Lima Barreto, Samuel Rawet, Maura Lopes Cançado, José Agrippino de Paula... Isso já está para lá de sabido: nomes não fazem literatura, embora seja deles que o mercado e a academia extraíam suas redundâncias, captam e geram capital para o funcionamento de suas concessionárias definidora do quanto há de crédito e descrédito, fama e infâmia com relação a um autor.

A experiência que é a literatura é uma experiência total, uma questão que não suporta limites, não aceita ser estabilizada ou reduzida, por exemplo, a uma questão de linguagem (a menos que, sob esse único ponto de vista, tudo se abale). Ela é exatamente a paixão de sua própria questão, e força aquele que atrai a entrar inteiramente nessa questão (id.: 306).

Alguém que escreve, enquanto escreve, encontra-se extrapolado de qualquer atributo de linguagem (nome, nacionalidade, estado civil). Foi desapropriado, assaltado por um movimento incessante e sem emprego. O fato de ser documentada, e

² Essa incursão se vale de concepções de que a literatura (e a filosofia), conjugada ao ato de escrever, consiste num abandono do ser (ato este decisivo para a crítica hoje), num sentido de que nela a distinção ôntico-ontológica heideggeriana, fundada sobre uma topografia dualista e idealista do pensamento (ser/ente, aberto/abafado, risco/arriscado, presença/presente etc.), perde seu contorno. Assim, a literatura, tal como iniciamos a pensá-la aqui, se aproxima a princípio do conceito de *différance* derridiano.

proveniente de alguém inscrito nos limites da língua e de um âmbito territorial, não tem a mínima garantia de vitalizar a escrita.

No que toca a literatura, trata-se sempre de uma desterritorialização, de uma mudança (ou de uma precipitação permanente que, na falta de conceitos para nomeá-la, será pensada enquanto transformação) de estado. E se um escritor é convidado a falar numa feira internacional, como escritor estrangeiro, “de fora”, isso é compreensível por inúmeros motivos (ele precisa tirar seu sustento, seus empresários dependem de marcas cada vez mais exóticas... e dessa interdependência inúmeras justificativas são decorrentes). O que não quer dizer que literatura se faça aí, nestes espaços que funcionam aos mais impensáveis intercâmbios. Espaços coordenados para a implementação de políticas econômicas baseadas no multiculturalismo como estratégia de mercado de uma globalização monolítica, não para a literatura que, de resto, nada tem a ver com projetos prévios, macroinstituídos, abrigadores.

A literatura nem mesmo suporta suas próprias palavras, signos carregados de intenções, significações e memórias. Ainda assim é através delas que abre caminhos, nas brechas de suas contingências e aporias, embora não esteja jamais articulada a um campo gramaticalmente subordinado (entre o texto e a fala), mas aduza sempre ao ritmo e às imagens que daí se desprendem. Deleuze se aproxima da economia literária quando investiga as operações de esburacamento da linguagem em Samuel Beckett, ao apreender a energia dissipadora da imagem que faz saltar todo o possível do texto, na emergência de uma língua extenuada, nomeada por ele “Língua III”, tal como se lê em *O esgotado*:

...a imagem não se define pelo sublime do seu conteúdo, mas por sua forma, isto é, por sua “tensão interna”, ou pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremecendo no aberto (Deleuze, 2010: 81).

Ou em “A literatura e a vida”, em proposições evidentemente extraídas de Rimbaud: “A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas (...) O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Idéias” (Deleuze, 1997: 12).

Com isso já estamos e condições de dizer que a literatura, no seu poder de invenção e descontinuidade (a despeito de todo empreendimento de preservação e divulgação), não está em lugar nenhum. Seu rumor diz respeito à manifesta rarefação de tudo o que foge à linguagem enquanto referência culturalizada, disciplinarmente dada.

Experiência total, dimensão do infinito pela qual escapa toda experiência factível em espaços de escrita – de onde nomeamos *literatura* não como algo que se efetiva na escrita impressa, portanto, mas nos atos e gestos que passam a ter lugar aí, forjando formas de vida ainda muito precárias, continuamente ameaçadas pelo desaparecimento. A literatura – na passagem de uma negação a outra, contingência após contingência, nem sombra absolutamente nem desejo solar absolutamente, acaso sempre à beira de ser abolido –, carrega o segredo do devir: “...impossibilidade de decidir, mas também impossibilidade de *permanecer* [demeure] no indecidível” (Derrida, 2004: 8).

É indispensável observarmos que a história universal, tal como os sistemas mnemônicos todos armazenam, não está constituída pela literatura, segundo ouve-se falar em departamentos acadêmicos literatura histórica, nacional, latino-americana, social, cultural, folclórica. Estes seriam, antes, segmentos projetados para a formação de público, concebidos como espaços para pesquisas comportamentais de mercado, apropriados mais à estagnação do corpo e do pensamento que à sua expansão.

A literatura não forma patrimônio nem deixa legado. Aversa a toda lei hereditária, se alastra no jogo inessencial da escrita. Rastro sem substância, deslocamento desnaturado, simula-se apagando-se numa disseminação que escapa aos registros cartoriais da história doméstica.

Uma frase não se contenta com desenrolar-se de maneira linear; ela se abre; por essa abertura, sobrepõem-se, soltam-se, afastam-se e juntam-se, em diferentes níveis de profundidade, outros movimentos de frases, outros ritmos de falas, que se relacionam uns com os outros segundo firmes determinações de estrutura, embora estranhas à lógica comum – lógica de subordinação – a qual destrói o espaço e uniformiza o movimento (Blanchot, 2005: 347).

Os espaços inaugurados pela escrita não chegam a se formar, *estão antes do lado do informe, ou do inacabamento*. Se abrem num movimento furtivo a toda ordem de convocação ao presente. Espaços em devir, sem passado nem futuro reconhecíveis.

Desabrigo no qual a linguagem encontra-se em fuga. Negação instantânea que o livro hospeda em sua *estrutura dissipativa, estrutura em abismo*, para seguirmos uma genealogia que vai de Derrida a Blanchot, Beckett a Mallarmé: *aqui e agora, não*.

A grande recusa: literatura moderna

Algumas considerações serão importantes para melhor situar essas linhas gerais esboçadas até então. Vou comentar ao menos uma parte do solo conceitual do qual elas emergem para, assim, fornecer um melhor contorno a seu desdobramento. Tais proposições foram desenvolvidas a partir da problematização de Blanchot (que inclusive suscita um novo espaço para a crítica) na parte final de *O livro por vir* – desfecho que situa-se num começo de fim: “Para onde vai a literatura?”.

Desde *A parte do fogo*, livro de 1949 a partir do qual Blanchot se lança a uma investigação filosófica em torno da leitura de textos literários, observa-se o traçado de um pensamento descontínuo à metafísica da linguagem, no mesmo momento em que se opera uma disjunção analítica do autor de *O espaço literário* com relação aos impasses existencialistas dados na saturação polarizada da época – impasses sinalizados principalmente com a divergência ontológica no pós-guerra entre Sartre e Heidegger.

Blanchot se direciona para além da cena política de um *momento histórico*, se contrapõe aos espaços de confrontação teórica amparados por alguma essência ou meta (mesmo na reviravolta heideggeriana subsiste a dimensão idílica e extática do homem como pastor, e da linguagem como morada do ser), filiados a uma ou outra genealogia substancialista. O escritor extrai de Mallarmé um “significativo abandono” da linguagem à “obsessão da presença do mundo” (Blanchot, 1997: 43). O lugar de fala/falha, instaurado pela poética do autor de *Um lance de dados*, assinala Blanchot, se realiza contestando a *linguagem bruta*, “lugar-comum do qual Mallarmé fugiu desesperadamente” (*id.*: 38). Diante dos clichês objetivistas do nacionalismo literário emergente no século XIX que, em reação ao projeto de hegemonia imperialista³,

³ Derrida, em seu livro sobre Blanchot de 1998, *Morada*, problematiza esse embate racional-religioso da literatura, já especulado no seminário “Fé e Saber, As Duas Fontes da Religião nos Limites da Razão” (1995) como sintoma de uma *mundialatinização*, ou “a religião hoje

fundamentava-se na ilusão do imediatismo de suas palavras de ordem (na propagação de um saber ancorado na fé de que a revelação da verdade se dá imediata e absolutamente, como o dom ao eleito, a cidade aos justos e escolhidos, aos cidadãos), o “ato só de escrever”, como irrompe com Mallarmé, se empenha no desbravamento de espaços *ausentes de ser*. Tal corte também pode ser observado com a poética de Rimbaud, em seu “longo, imenso e ponderado desregramento de todos os sentidos”, e na operação filosófica de Nietzsche, numa “transfiguração de todos os valores”, para citarmos outros dois autores seminais à analítica moderna.

O que Mallarmé recusa no projeto de livro e escrita é a imagem estável de uma metáfora simples, a submissão gramatical, a “solidez plástica” conferida à palavra (dados comuns a uma cultura demarcada por linguagens essencialistas e idealizantes), encontrando no “quase-desaparecimento vibratório” da linguagem sua reviravolta mais vital: “relacionar-se pela ausência do que ela significa” (*ibid.*).

Todas as pesquisas de Mallarmé tentam encontrar um limite onde se esboçaria, por meio de termos, no entanto, fixos e orientados para os fatos e as coisas, uma perspectiva de parênteses abrindo-se uns dentro dos outros até o infinito e subtraindo-se incessantemente a eles mesmos (id.: 39).

Fica notável o despertar de uma pesquisa, a força implementadora de *outros espaços* (em ressoo com as heterotopias de Foucault) que o programa escritural de Mallarmé provoca no de Blanchot. Se em *A parte do fogo* (1949) ele é introduzido de modo ainda ritualístico e mágico (“O mito de Mallarmé”), com *O espaço literário* (1955) já aparece assimilado à experiência (“A experiência de Mallarmé”) para, depois, em *O livro por vir* (1959), ser incorporado como matriz (nada modelar) à composição do livro (“*Ecce liber*” e “Um novo entendimento do espaço literário”).

Desponta da leitura mallarmaica operada por Blanchot, feito uma longa cerimônia de iniciação – suficiente para pavimentar a *espacialidade de uma não obra* –, a *dimensão crítica quase desconhecida* que Foucault observou num ensaio de 1964

no mundo”: “O nacionalismo literário seria na Europa uma reacção moderna, como o despertar das nacionalidades, ao projecto de hegemonia superestática de Napoleão. O que quer que se pense desta hipótese interessante, dever-se-ia meditar nela hoje, quando certos nacionalismos são também reacções e resistências obscuras, mesmo obscurantistas, a novos tipos de mundialização, techno-científicos e capitalísticos, de pretensão universalista ou supra-estática, escondendo muitas vezes interesses mais determinados do que em geral se diz. (...) A que imperialismo super-estático inédito reagem todas as formas de nacionalismo ou etnocentrismo literário e cultural? E, correlativamente, o interesse que suscitam na universidade?” (Derrida, 2004: 17 e 19).

a respeito do livro de Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé* (1962): “Dimensão (...) que se poderia opor tanto ao “Eu” literário quanto à subjetividade psicológica, designando-o somente como *sujeito falante*” (Foucault, 2006: 189).

Este posicionamento (impessoal, anônimo) permitiria “reconhecer na *imagem* algo além de uma *metáfora* ou um *fantasma* e analisá-la talvez pela primeira vez como *pensamento poético*” (*ibid.*). Tal é a proposição crítica que Foucault nota no livro de Richard, capaz de escapar aos modelos analíticos ônticos-ontologizantes e fazer emergir uma *palavra pensativa* (“crítica que é ao mesmo tempo história”), *poiesis* já acionada no modo de Blanchot esquadrihar filosofia, arte e literatura desde o final da década de 1940:

Ele revelou, fora de qualquer referência a uma antropologia constituída em outro lugar, o que deve ser o objeto próprio de todo discurso crítico: a relação não de um homem com um mundo, não de um adulto com seus fantasmas ou com sua infância, não de um literato com uma língua, mas de um sujeito falante com este ser singular, difícil, complexo e ambíguo (pois ele designa e concede seu ser a todos os outros seres, inclusive a ele mesmo) e que se chama linguagem. E nela mostrando que essa relação não é de pura aceitação (como nos tagarelas e homens cotidianos), mas que em uma obra verdadeira ela questiona novamente e subverte o ser da linguagem, Richard torna possível uma crítica que é ao mesmo tempo história (ele faz o que se poderia chamar, no sentido estrito, de “análise literária”): seu Mallarmé torna visível de fato o que se tornou, desde os acontecimentos dos anos 1865-1895, a linguagem com a qual tem de se haver qualquer época (id.: 193).

Toda uma heterotopografia se ativa na indigência de uma época, em um tempo de crise e *inflação da linguagem*, quando os sistemas histórico-metafísicos são convocados a determinar como linguagem a totalidade do horizonte problemático, substituindo à força a experiência inventiva por uma gramática de ordens e deveres. É justamente nessas crises e interregnos que a dimensão *autopoiética* de um sujeito falante (uma dimensão, portanto, exterior ao “eu” literário e à subjetividade psicológica) se estabelece em relações, digamos, anárquicas com a linguagem – já que o registro passa a se liberar, então, pelo som de um receptor/emissor dos signos do mundo.

Mallarmé, autor crucial à elaboração crítica blanchotiana, coloca em questão os limites da experiência moderna da literatura. Antecipa, segundo J. Scherer, com *Igitur* a “angústia sem causa” de Kafka. Inaugura através de seu programa escritural uma espacialidade dispersa, compósito de limiares e contiguidades – já implementando, assim, os espaços posteriormente habitados pelos personagens de

Kafka e Walser, personagens “cheios de uma alegria que não pode chegar ao fim”, em sua “impassibilidade face à justiça divina” (Agamben, 1993: 14), tal como se observa no texto de Agamben, em *A comunidade que vem*, “Do limbo”.

Tal questionamento limítrofe se apresenta tanto no modo de Mallarmé abrir o “ato só de escrever” para esferas cosmológicas, explodindo a “obsessão da presença do mundo”, liberando a linguagem dos encadeamentos das instituições do literário e vitalizando seu potencial fragmentário, quanto no seu modo de conferir uma corporeidade inovadora ao livro (*Il n'est d'explosion q'un livre*): a de uma espiritualidade física, como enuncia “Le Livre, instrument spirituel” (1895). “O livro, expansão total da letra, deve dela tirar, diretamente, uma mobilidade” (Mallarmé apud Campos, 1969: 18).

Está presente no autor de *Igitur* o sentido de deriva e descontinuidade da escrita e do livro, a linguagem em sua dimensão desabrigada, como *outra fala* que “não tem centro, é essencialmente errante e sempre de fora” (Blanchot, 2005: 326), tal como ressoa nos livros de Derrida escritos sobre o autor de *O livro por vir* (*Paragens, Morada*).

Pois, para Mallarmé, aquilo que os poetas fundam, o espaço – abismo e fundamento da palavra –, é o que não fica, e a morada autêntica não é o abrigo onde o homem se preserva, mas está em relação com o escolho pela perdição e pelo abismo, e com a “memorável crise” que, somente ela, permite atingir o vazio novamente, lugar onde a tarefa criadora começa (id.: 350).

Não à toa Blanchot analisa Beckett na parte final de *O livro por vir*, neste ensaio vasculhador de uma problemática sintonizada com a narrativa moderna como “Onde agora? Quem agora?”. Com o autor de *O inominável* ele retoma o “tempo do desamparo”, já apreendido em Hölderlin no livro *O espaço literário* (Blanchot, 2011: 269), através de uma “experiência vivida sob a ameaça do impessoal, a aproximação de uma fala neutra que fala sozinha, que atravessa aquele que a escuta, que é sem intimidade (...) e que não podemos fazer calar, pois é o incessante, o interminável” (Blanchot, 2005: 312).

Em Beckett, a narrativa “tornou-se luta”, enfrentamento “condenado a esgotar o possível” (id.: 313). Assume-se em relação com o fazer escritural, neste agora agonístico que reúne e dispersa, passo a passo de uma finitude marcada pela hesitação sem fim em que cada instante de atuação consiste, instante no qual coexistem, sem o

primado da origem, nascimento e morte de todos os tempos num único corpo conjugado de imagens e sons.

A escrita, em sua *grande recusa* ao presente imperativo (*vigiando duvidando rolando brilhando e meditando*), soçobra como rumor sem começo nem fim, suplanta as condições da existência num *aqui e agora, não*, neste espaço em que se a-presenta, desde o começo, *inominável*. Espaço de hipótese e derivação, suplemento e adição. Região da *obsessão impessoal*, do devir. O improvável e impensado de todo movimento (*que aconteceu?*) em teste. Lugar de especulação de um não-saber que é o *próprio espaço do livro*, do qual surge então uma *explicação órfica da Terra*, um conhecimento imediato que exclui todo imediato. Alteridade em ação: *a paixão do exterior*.

Agora, onde? Agora, quando? Agora, quem? Sem perguntar a mim mesmo. Dizer eu. Sem pensar. E dizer que são perguntas, hipóteses. Ir em frente, dizer que é ir, dizer que é em frente. Será possível que um dia, vá lá, um primeiro passo, eu tenha apenas ficado num lugar de onde, hábito antigo, costumava sair para ir passar dia e noite o mais longe possível de minha casa, e nunca era longe. Pode ter começado assim. Nunca mais farei perguntas a mim mesmo. Julgamos estar apenas a descansar, para depois agirmos melhor, ou sem ideias feitas, mas passado pouco tempo vemo-nos impossibilitados de fazer seja o que for. Pouco importa como isto aconteceu. Isto, dizer isto, sem saber o que foi. Talvez não tenha feito mais do que confirmar um velho facto consumado. Mas não fiz nada. Pareço falar de mim, mas não sou eu, não é de mim. Como fazer, como vou fazer, que devo fazer, na situação em que estou, como hei-de proceder? Por mera aporia ou por afirmações e negações que vão sendo infirmadas, ou que acabarão por ser infirmadas, mais cedo ou mais tarde. Isto, de uma forma geral. Deve haver outro viés. Se não, seria o caso para desesperar de tudo. E é mesmo caso para desesperar de tudo. Note-se, antes de continuar, de seguir em frente, que falo em aporia sem saber o que isso significa. Será possível ser-se eféctico a não ser não sabendo que se é? Não sei. Os sim e os não são outra coisa, ocorrer-me-ão à medida que for avançando, bem como a forma de lhes cagar em cima, mais cedo ou mais tarde, como um pássaro, sem me esquecer de um só. É o que dizem. O facto, se na situação em que estou se pode falar de factos, parece ser não só que vou ter de falar de coisas que não quero falar, mas, ainda mais interessante, que eu, já não sei, não importa. Mas sou obrigado a falar. Nunca me calarei. Nunca (Beckett, 2002: 7-8).

LIVRO, NAVE, OVNI

Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, sem dúvida, o livro. Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio, são extensões da visão; o telefone é extensão da voz; o arado e a espada, extensões do braço. Mas o livro é outra coisa: o livro é uma extensão da memória e da imaginação.

(Jorge Luis Borges)

Ainda hoje há quem confie na razão de que o escritor publica livros para tornar-se imortal, enquanto que, no fundo, isso se passa de modo mais complicado: a publicação consistiria antes num efeito de desagregação do nome daquele que publica – dissipado pela matéria do tempo, lançado à entropia do mundo, tornado assinatura de uma suspeição irretratável, de um cadáver não sepultado (publicado) – do que na consolidação de sua personalidade.

Um livro não embalsama nem ressuscita sua matéria, mas a mantém viva e aberta no *agora* da leitura e da escrita. Ele não atesta a verdade de quem o escreve ou de uma época, não supõe um testemunho confiável mas, antes, dissemina a desconfiança e a suspensão, provoca falhas e esquecimentos, amplia o desconhecido, ao invés de reconstituir memórias. Sua força de ficção, que não encontra correspondência na "vida exclusivamente útil", nisso que nomeia certo empenho pelo comando degenerativo da vida, transformando-a em existência submetida à prova (posição verificável, esperada e exigida de uma testemunha), suscita, ao contrário, proposições e experiências inexperienciáveis. Força que desde sempre estremece a ordem e o poder, diante da qual toda soberania reage levantando tribunais para julgar sua "real existência", arquitetando espetáculos de sacrifício para domesticar toda insubmissão ficcional (os livros, o devir, e mesmo a impotência – que atravessam organizações e instituições as mais indiferentes às margens). Tal sacrifício associa-se aos autos-de-fé da história. Como num breve espaço de tempo histórico já pareceu

necessário forjar a verdadeira versão, por exemplo, sobre a existência de Homero enquanto escritor.

E será sempre em tribunais, dentro de fóruns arquivistas e processos ritualísticos de reconhecimento e empossamento, que o escritor acabará por se iludir quanto a uma provável imortalidade. Talvez fosse o caso de dizermos que está na base desse desejo de imortalidade, dessa vontade de ser lembrado à eternidade, algo equivalente à marca de uma culpa irremissível, traduzido na presença soberana que desde as origens da história se espalha pela terra em arquiteturas e políticas monumentais. E que glória e fama não prescindiriam de uma condenação bem-sucedida, de uma execução levada a cabo, imperiosa.

Torna-se flagrante, no começo desse novo milênio – no qual a humanidade será forçada a se publicar absolutamente, a se confessar por inteira, e por isso mesmo terá de enfrentar a ditadura global/local da autopublicidade, da vida *fake* –, uma desfiguração da sacralidade política, um estilhaçamento da história democrático-religiosa (metafísica-teológica) que constitui a forma humanista da tradição ocidental (a cidade, o campo, o templo, a polícia, a lei, os direitos, os circuitos de mensagens e comandos, a construção de clausuras, a economia aduaneira etc.). Chega ao fim a história de uma humanidade projetada para a autorrevelação, apocalipse narcísico e universalista que, apesar de tudo, nada revelou nem encerrou. Ganha desfecho uma temporada milenar feita de conquistas/golpes imperdoáveis. E conclui-se alcançando um status de estância límbica, onde traços hereditários de uma história dada no acúmulo de épocas se contraem na precipitação de uma forma mineral sobre a terra – cristal⁴ de tempos que deixa de atuar no devir, matéria/memória embrutecida, planificada, disponível ao que continua sendo, desde sua transformação em si mesma, apenas para o consumo, para fundamentar a violência ou embasar algum fundamentalismo. Chega ao limite o trabalho do mundo-museu.

Cindindo-se dessa mineralização histórica, suplantando-a sem no entanto liquidá-la, outras configurações do humano emergem de relações inéditas entre vida e saber. Relações que, curiosamente, há muito já atravessavam (e continuam atravessando) as técnicas e tecnologias do livro. Ainda é Blanchot quem sinaliza a

⁴ “O século XIX inventou a conservação documentária absoluta: criou, com os “arquivos” e a “biblioteca”, um fundo de *linguagem estagnante* que está aí apenas para ser redescoberta por si mesma, em seu estado bruto (...) O que emerge de fato com a linguagem estagnante é um terceiro objeto, irreduzível” (Foucault, 2006: 185).

mutação do Livro absoluto (da Bíblia a Hegel) para a “ausência de livro”, essa manobra de abandono de todo espaço sustentado por uma dialética de sentido: “se o livro é portador de sentido, a ausência de livro é a tal ponto estranha ao sentido que o não sentido lhe concerne menos ainda” (Blanchot, 2010: 210). Manobra que obseda o livro moderno, imprescindível à nomeação do objeto que aqui iremos sondar (livro, nave, ovni).

A “ausência de livro”, aquela que o escrito provoca como o porvir jamais acontecido da escrita, não forma conceito, do mesmo modo que a palavra “fora” ou a palavra “fragmento” ou a palavra “neutro”, mas ajuda a conceituar a palavra “livro”. Não é tal intérprete contemporâneo que, dando sua coerência à filosofia de Hegel, a concebe como livro e assim concebe o livro como a finalidade do Saber absoluto; é, desde o final do século XIX, Mallarmé. Mas Mallarmé, pela própria força de sua experiência, trespassa de imediato o livro para designar (perigosamente) a Obra cujo centro de atração – o centro sempre descentrado – seria a escrita. Escrever, o jogo insensato. Mas escrever tem relação, relação de alteridade, com a ausência de Obra, e é justamente porque ele tem o pressentimento dessa radical mutação que vem à escrita e pela escrita com a ausência de Obra que Mallarmé pode nomear o Livro, nomeando-o como aquilo que dá sentido ao devir ao propor-lhe um lugar e um tempo: conceito primeiro e último. Só que Mallarmé não nomeia ainda a ausência de livro ou não reconhece nela senão uma maneira de pensar a Obra, a Obra como fracasso ou impossibilidade (id.: 209-210).

Mal nasce, e o livro já vem obcecado por sua morte. Isto porque as proposições sempre voltam em direção ao objeto perdido, ao insuprimível “ainda não” que mobiliza o pensamento em sua *proliferação indefinida*, tal como observa Deleuze em *Lógica do sentido*. As proposições não se integram ao livro como aquilo que pulsa e corre em suas veias, segundo a designação de uma metáfora orgânica demais, derivada de uma imagem interiorizada do pensamento. A escrita não forma corpo com o livro, mas nele produz e nomeia o devir. Ela não se restringe à tipografia que acreditamos capturar/imprimir ao conjunto de folhas, embora essa configuração talvez seja a que mais se aproxime do que conseguiríamos apreender da escrita sem escrever.

Seria relevante ao menos observarmos que o livro é um suporte de transição sem fim. E que a escrita e a literatura passam e escapam ininterruptamente para fora dele. Do códex à tela, das grotas aos muros cismáticos, atravessam e instauram espaços até então impensados no mundo. E esse teor fabulatório e imaginativo da

escrita literária consiste sobretudo nos seus efeitos de espacejamento: o alargamento dos limites do mundo depende da ampliação dos campos semânticos.

Foucault demonstra como a força fictiva dos livros de Blanchot abre espaços de dessemelhanças entre as palavras e as coisas, suscitando assim um *pensamento do exterior* sem unidade, irrecuperável, inessencial, um (re)começo sem origem. Passa a ter lugar então o *ser da linguagem* desde um momento em que o discurso rompe sua interioridade e a autoridade de um sujeito pensante desaparece, neste momento em que a palavra e o pensamento do *eu falante* (dado pelo qual a literatura moderna escapa à *dinastia da representação*, sublinha Foucault) se destituem na *erosão infinita do exterior*.

Bem na época de Kant e Hegel, “no momento em que, sem dúvida, a interiorização da lei da história e do mundo jamais foi mais imperiosamente requisitada pela consciência ocidental” (Foucault, 2006: 222), observa o autor de “O pensamento do exterior” que Sade e Hölderlin, mas também Nietzsche, Mallarmé, e depois Artaud, Bataille, Klossowski (autores com os quais Blanchot implementa sua *conversa infinita*), instauram modos negativos de escrever e pensar que não mais se identificam com a dialética da contradição, mas abrem uma fenda nesse tipo de discurso que então escapa para fora de si, despojando-se de todo poder enunciativo (“nenhuma verdade se iluminando, enfim, mas o jorro e a miséria de uma linguagem que desde sempre já começou” [*id.*: 225]).

Hospedeiro dessa ausência constituinte do ser da linguagem, um livro se apresenta como exemplo (em teste) do salto no qual a escrita se origina. Daí a tentação sempre renovada da crítica estabelecer uma linguagem fundante a cada vez que se sente impactada por uma leitura, e por isso também o fracasso anunciado nesse gesto. Colocando em circulação no mundo o *agora* duplicado onde mora a escrita, um livro apenas se apresenta como *um livro de ensaio de ensaios do livro*, assim como enuncia Haroldo de Campos na recepção mallarmaica do livro-poema *Galáxias* (1974), em sintonia com a abordagem blanchotiana de Foucault: “desde Mallarmé já se sabia que a palavra é a inexistência manifesta do que ela designa: sabe-se agora [com Blanchot] que o ser da linguagem é o visível apagamento daquele que fala” (*id.*: 240).

Um projeto de escrita como *L’entretien infini* (1969) pode ser visto como uma ativação dessa questão da “ausência de livro”. Trata-se de um conjunto de textos escritos entre 1953 e 1965 numa (não) obra que dedica (e desdiz) suas “páginas

incertas aos livros em que já se produz em se prometendo a ausência de livro e que foram escritas por –, mas que a falta de nome aqui só os designa na amizade” (Blanchot, 2010: 215 nt.). Observa-se ali a “obstinação” do autor de *Celui qui ne m’accompagnait pas* por evocar a amizade por vir que a escrita implica (*relação sem relação*), esse *jogo insensato* de se doar em uma atividade de futuro improvável, e que, no entanto, é anterior às interdições da lei.

A escrita detém a exterioridade. A exterioridade que se faz Lei cai doravante sob a guarda da Lei: a qual por sua vez está escrita, quer dizer, de novo sob a guarda da escrita. É necessário supor que essa reduplicação da escrita que a designa desde o início como diferença só faz afirmar, nessa duplicidade, o traço da exterioridade mesma, sempre em devir, sempre exterior a si própria, numa relação de descontinuidade. Há uma “primeira” escrita, mas essa escrita, enquanto primeira, é já distinta de si própria, separada naquilo que a marca, não sendo a um só tempo nada além dessa marca e no entanto outra que não ela se ela aí se marca, a tal ponto rompida, distanciada, denunciada nesse de fora de disjunção em que se anuncia que seria necessária uma nova ruptura, a fratura violenta mas humana (e, nesse sentido, definida e delimitada) para que, tornada um texto de fulgor, e tendo a fragmentação inicial dado lugar a um ato determinado de ruptura, a lei possa, sob o véu do interdito, desprender uma promessa de unidade (id.: 212).

É com o livro que a lei se impõe necessária. Mas o livro ao mesmo tempo constitui a matriz heterogênea, o obstáculo onde a escrita manobra e escapa para o aberto, num movimento díspar, contingente. Escrever conjuga-se imediatamente com o esquecimento, com uma obsolescência irremediável da lei. A atividade escritural desconhece a falta sobre a qual a lei se institui, ela só se identificaria (caso admitisse alguma unidade) com a ausência, com a falha mais remota de toda determinação.

Parece que essa via, a respeito da exterioridade e da ausência (Mallarmé-Blanchot-Foucault), desdobra-se desde uma genealogia advinda de Rousseau no que toca a escrita enquanto caminhada/devaneio em solidão extrema. Nas extensões do pensamento de Derrida ela ganha uma outra base de (re)transmissão, quando já no livro *Gramatologia* o filósofo franco-argelino “remonta” (termo que no léxico blanchotiano designa descida) ao *fim do livro e o começo da escritura*. Se o livro ainda na época dos *grandes racionalismos* do século XVIII pretende abrigar um conhecimento absoluto – o livro-natureza ambicionado pelas ciências naturais –, a escrita, tal como empreendida pelo filósofo de *Os devaneios do caminhante solitário*, em sua configuração de suplência, viria abolir a própria ideia de livro.

A ideia do livro é a ideia de uma totalidade, finita ou infinita, do significante; essa totalidade do significante somente pode ser o que ela é, uma totalidade, se uma totalidade constituída do significante preexistir a ela, vigiando sua inscrição e seus signos, independentemente dela na sua idealidade. A ideia do livro, que remete sempre a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao sentido da escritura. É a proteção enciclopédica da teologia e do logocentrismo contra a disrupção da escritura, contra sua energia aforística... (Derrida, 2013: 21 e 22).

Rousseau (homem “espantosamente consciente da alienação acarretada pelo ato de escrever (...); todos os Profetas, antes dele, se queixaram ao Deus que lhes impunha tal alienação” [Blanchot, 2005: 59]), tal como apreende Mauricio Salles Vasconcelos das análises de Foucault, Blanchot, De Man, Derrida e Bento Prado Jr em torno do filósofo, sinaliza o “*turning-point* discursivo da filosofia”, ao conflagrar o ato de escrever em sua ausência ruidológica, *noise* captado e processado em caminhada: “a *escrita de caminhada* – sinalizada pela sucessão e pelo suplemento – dá passagem a uma heterogênese essencial ao tempo presente dos saberes e das artes (literatura e música, sobretudo)” (Vasconcelos, 2015: 88).

Escrita ondulatória: Rousseau, um precursor

Rousseau, homem “que, com ele e pelo desafio solitário a que ela o destina, a literatura vai empreender uma nova aventura e revelar estranhos poderes” (Blanchot, 2005: 60), é aquele que “descobre a legitimidade de uma arte sem semelhança, reconhece a verdade da literatura que reside em seu próprio erro, e seu poder, que não é o de representar, mas o de tornar presente pela força da ausência criativa” (*id.*: 64).

Um homem com quem inaugura-se uma pragmática desconcertante da escrita e do pensamento, uma literatura e uma filosofia desfilhadas de qualquer modelo cognitivo dominante, qual as tendentes linhas epistemológicas da época, desenvolvidas nas bases da *Aufklärung* e aparelhadas à incrementação dos Estados-nação europeus.

“Não tenho mais neste mundo nem próximo, nem semelhantes, nem irmãos. Estou sobre a terra como num planeta estranho onde tivesse caído daquele que habitava” (Rousseau, 2014: 12).

Torna-se cada vez mais notável como literatura e filosofia, escrita e pensamento, com o filósofo, conjugam-se na sideração de uma obra totalmente outra, não-obra singularíssima modulada por uma notável sensibilidade musical. Se César Aira questiona “por que queremos ser escritores, se o que desejamos é ser Rimbaud” (Aira, 2007: 9), seria o caso de reinvocarmos Blanchot neste mesmo momento, para quem “Rousseau inaugura o tipo de escritor que quase todos nos tornamos, de uma forma ou de outra: obstinado em escrever contra a escrita” (Blanchot, 2005: 59).

Tal operação de *escrita contra a escrita* ressoa em Rimbaud, Nietzsche, Beckett, Cioran, Samuel Rawet, Maura Lopes Cançado, por exemplo, e manifesta-se na narrativa do século XX como exigência impossível. Hoje, o modo como herdamos essa tonalidade de gesto, escrevendo o acontecimento desde o computador como quem rasura e arranha, toca e percorre a geografia, ambientes pelos quais cada existência ensaia uma *tentação de existir* assimilada ao impoder das formas de vida virtuais não soberanas. São sombras que brisam na exscrição da máquina-tela sobre o globo. Sombras ondulatórias, receptoras e replicantes de signos, sonoridades, sensorialidades, memórias, experiências, enunciados. Jamais uma intimidade criadora, a inspiração identificada a um autor, a uma marca.

Escrever em rede, através de uma máquina situada num ponto qualquer do planeta, sem posição ideal, opera-se num movimento de captações e transmissões contingentes de chamados e mensagens aleatórios, descontínuos, em um jogo de transportes e distribuições da matéria narrativa do mundo. A imagem dessa operação mais se aproxima ao desprendimento transitivo das nuvens do que à consolidação de uma verdade histórica intransitiva.

Pois a escrita implica apropriação de dados, documentos, arquivos, informações; configurações e deslocamentos no espaço único mapeado por uma finitude que, mesmo após desaparecida, não cessa de remeter a uma presença virtual a vagar indefinidamente por aí. Tal dimensão, a do escritor enquanto recepcionista de fluxos informacionais e mnemônicos os mais díspares, conjuga-se com toda uma espectrografia crescente no mundo satelizado, realidade exorbitante. A escrita deste século XXI desdobra-se da impossibilidade da escrita como marca do século anterior: seguimento por ruptura e despertencimento, tradução e disseminação do ainda não pensado. Não há retorno, apenas avanço, abandono, fuga. Escrever consiste mais num gesto de lançar-se em devaneio (como perda irreparável de limites) do que na consagração e estabelecimento de um marco, coleções de hábitos, habitações,

clausuras. Uma sombra tentada a escapar dos albergues, das caixas de ressonância que são os espaços nos quais a existência passa a ser capitalizada pelas cifras do biopoder, incorporada ao campo dos negócios, reduzida a estatísticas de desempenho estadista.

Toda uma velação do mundo é operada, feito uma imantação planetária sobre o mundo, pela vida-escrita-digital: mundo desacordado, insone, desabrigado. A teia mundial enredando o planeta numa trama branca – atlas cândido, sem mais exterior possível, a vagar pela noite cósmica.

A escrita, essa viúva-negra erradicada sobre a terra, assume então o papel mais (des)apropriado de ritualizar o luto interminável da existência, tramando, registrando a contemporaneidade de nascimento e morte, velando sua própria ausência, a angústia sem sobredeterminação a cada passo pelo estado furtivo da literatura, desde sempre.

Com Rousseau, o mais solífugo entre homens esclarecidos, uma outra via que não a do “ideal clássico que comanda a fatura dos livros” (*ibid*: 65), essa de congregar pela unidade, se abre. O livro aí ganha forma no que reúne pela dispersão, tal como Blanchot sublinhou em Mallarmé.

Um tal programa dispersivo constitui a marca da filosofia de Derrida. Ao se introduzir num começo filosófico heterogêneo (lançando-se com a publicação, em 1967, de três livros: *Gramatologia*, *A voz e o fenômeno* e *A escritura e a diferença*), o filósofo já inicia sua carreira desmontando a ideia onto-teológica de que uma fala soberana precederia a escrita – e de que a escrita consistiria numa economia inflacionária de egos que acertam e comprovam o que antes apenas fora intuído na proposição de um pré-projeto. Demonstra que toda *phoné*, do balbucio à telefonia, dos livros ao rádio e à televisão, se ativa num processo de desnaturação tão radical quanto mais se distende em diferentes aparelhos de escrita. A cada instrumento de inscrição, a cada máquina inventada de escrever e transmitir códigos, o lugar da literatura se orfana duplicando-se em tipos de textos ainda mais dissociados de qualquer corporação logocêntrica, de qualquer foro íntimo.

O movimento é aparentemente contraditório: mais lúcido, mais vigilante, mas também mais fantasmático ou mais onírico. O computador instala um novo lugar: nele somos projetados mais facilmente para o exterior, para o espetáculo, para a face do escrito assim arrancado da intimidade presumida da escrita, segundo uma trajetória de estrangeirização. Inversamente, em razão da fluidez plástica das formas, de seu fluxo contínuo, de sua quase-imaterialidade, estamos também cada vez mais abrigados numa espécie de asilo protetor. Não há mais exterior. Ou antes, nessa nova experiência da reflexão especular, há mais fora e não há mais fora. Vemo-

nos sem nos vermos envolvidos na voluta ou no velame desse fora/dentro, arrastados por uma outra porta giratória imperceptível, de outra maneira, no caso da Web, essa "teia", essa WWW que uma rede de computadores tece à nossa volta, por todo o mundo, mas à nossa volta 'em nós'. Pensem na 'addiction' dos que viajam dia-e-noite nessa WWW. Eles não podem mais passar sem as travessias do mundo a vela - e ao véu que os atravessa ou neles transita por sua vez (Derrida, 2004: 147-148).

Em Rousseau, precursor moderno da *escrita de si*, da autobiografia gerada na hesitação entre ficção e verdade, fabulação e testemunho, delírio e história, já encontramos essa ambiguidade, essa *estrangeirização* provocada pela escrita. Se com Montaigne foram dados os primeiros passos para a *intranquilidade dos gêneros*, para a especulação ensaística (essa *travessia do mundo a velas*), há no filósofo francês ainda um endereçamento ao leitor, uma designação, um *design* in-formativo bem típico do projeto humanista – configurado em tiranias (de)formadoras e manipuladoras de públicos. Com Rousseau, no entanto, a escrita assume um lugar desaforado, desautorizado, escandaloso, de representar qualquer unidade soberana. A dimensão do devaneio, da exposição por assombro e desconhecimento, incompatíveis aos ideais e intenções de um governo, da publicidade, da fama, enfim, da falta fundante sobre a qual objetivam-se os órgãos de poder/conhecimento, realiza-se enquanto ocupação ociosa, desprevenida, jamais pelo prazer preventivo de uma exibição sob a égide do controle. Torna-se atividade injustificável, cindida de todo princípio, sem reconhecimento algum. Uma navegação pela alteridade sem fim da individuação.

Eu me contentarei em fazer um registro das operações sem procurar reduzi-las a um sistema. Faço a mesma empresa de Montaigne, mas com um objetivo em tudo oposto ao seu: escrevia seus Ensaios apenas para os outros, enquanto escrevo meus devaneios para mim (Rousseau, 2014: 14).

Fica nítida a urgência com que Rousseau rechaça pela raiz a projeção demasiado humana das ciências modernas, o uso dos saberes e da natureza a reboque das enfermidades do homem. Há no pensador genebrino todo um contra-investimento à forma oportunista e apropriadora que está na base da *episteme* moderna, das viagens turísticas e colonizadoras do humanismo esclarecido. Contra a profundidade das ciências de sua época (os racionalismos e idealismos absolutos), que enquanto não esgotam os recursos naturais e arruinam a paisagem terrestre jamais irão flagrar seu ímpeto edipiano-obsessivo, Jean-Jacques Rousseau delinea uma relação (uma política

mesmo, destituente) de superfície com o ambiente, um uso impessoal e nada apropriador dos recursos oferecidos pela terra.

Ao contrapor botânica e herborismo à farmacologia e mineração, de modo mais direto na Sétima Caminhada de *Os devaneios do caminhante solitário*, o filósofo toma o partido das coisas. Diante da autorização reservada exclusivamente às ciências para falar sobre o mundo, da licença científica para dissecar e explorar o globo até suas entranhas, ou seja, em meio à expansão que se impõe do cientificismo na produção de um mundo internalizado, Rousseau assume a natureza mediadora e exterior da linguagem, despojando-se da cognição universalista e abstratizante que esconde-se na profundidade do indivíduo para disfarçar o fundo de fixação maníaca e monocórdica de suas pretensões. Essa relação de superfície que JJR estabelece com a terra permite, assim, que as coisas falem nele, que o ausente ganhe corpo e voz em seus textos.

A atitude rousseauísta vem afirmar uma desconfiança semântica inerente às verdades profundas produzidas pelos homens humanistas. Das *Confissões* aos *Devaneios*, nesse projeto singular de escrever a (des)culpa, nesse “acontecimento textual” (Derrida) onde se enfrenta a complicação de falar-escrever-confessar-testemunhar, vai-se desvelando a duplicidade indelével, o diabolismo de todo ato de linguagem. Ao desconstruir a vaidade e a ambição, as proposições fundantes e motivadoras das empresas tornadas a própria mecânica da vida mercadológica (a farmacologização e a mineração na base do império global moderno), o filósofo abre caminhos para toda uma *ciência* alternativa, elabora proposições de vida subtraídas a qualquer lógica de submissão (inteligência-alienação, homem-natureza, mente-corpo, original-cópia, sujeito-objeto etc.), uma vez que a linguagem foi, por ele, surpreendida em sua dimensão inautêntica e contingente, suplementar. (Não por acaso, conceitos como o de *rizoma*, implementador de toda uma ciência nômade praticada na escrita e na formulação teórica de *Mil platôs*, e também o de *radicante*, chave para a leitura produzida por Bourriaud a respeito de uma *altermodernidade* emergente com a história moderna, são extraídos da botânica.)

A produção de (auto)conhecimento, com Rousseau, assume o lugar de abnegação e aberrância da suplência. Ganha corpo e *corpus* na aparente estabilidade do jogo de combinatórias e permutações de códigos que, a partir da noção de suplemento, será lido como disparidade constituinte de toda suposta origem da história das ideias.

Essa prática escritural divagadora, na qual texto e fala, devaneio e testemunho, constatação e performance, existência e escrita operam simultaneamente, coexistindo no apagamento de toda distinção imposta (ou seja, no apagamento de uma mentalidade inscrita numa “história da fidedignidade”), nos revela os indícios do que Derrida aditou, na extensão de seus livros, ao conceito de disseminação. Derivado de uma marca sem vestígios, da desnaturação legada pelo uso (exemplar, como se observa em *Gramatologia*) que Rousseau conferiu ao pensamento e à escrita, este conceito, desde tal genealogia arredia ao controle metafísico da presença, tornou-se fulcral para pensarmos a literatura e a filosofia modernas – e de modo especial a cultura nômade emergente no século XXI, nessa instância posterior a todas as catástrofes.

Falar da escritura de Rousseau, é tentar conhecer o que escapa às categorias de passividade e de atividade, de cegamento e de responsabilidade. E menos ainda se pode fazer abstração do texto escrito para precipitar-se em direção ao significado que ele quereria dizer, por que o significado é aqui a própria escritura. Tampouco se deve buscar uma verdade significada por estes escritos (verdade metafísica ou verdade psicológica: a vida de Jean-Jacques atrás de sua obra) pois, se os textos por que vamos interessar-nos querem dizer alguma coisa, é o engajamento e a pertença que encerram no mesmo tecido, no mesmo texto, a existência e a escritura. O mesmo aqui se denomina suplemento, outro nome da diferença (Derrida, 2013: 183-184).

Escrever, para Rousseau, só acontece após a constatação de um despertencimento, de uma subtração ao que se convencionou natural. Se realiza num movimento desestabilizador, já ocupando um lugar de ausência exterior, de suplemento; se instala imediatamente numa tomada de consciência em solidão extrema, *exigência de descontinuidade* como tentação de suprir o que não necessita de suprimimento (a natureza): seja no traçado de uma promessa contratual, por engendrar certa mãe postiça (uma prótese de mãe), seja no processamento de um delito, de uma transgressão a partir da qual passaria a existir espaço para a confissão e a desculpa, para o testemunho ficcional. A escrita como questão de falso juramento.

Em plena época de recauchutagem da linguagem metafísica, de exaltação racional-religiosa do progresso em todas as áreas do conhecimento, o pensador genebrino capta a essência forjada desse fenômeno. Por isso a escrita implica um escândalo, um perigo, um desastre, pois é através dela que ele irá prescindir

absolutamente dessa tendência histórica, sublinhada por Derrida num movimento de transição, à época de Rousseau, que vai *do cegamento ao suplemento à fonte*.

Na origem do Direito Natural, e sobre todos os contratos sociais dele derivados (o jusnaturalismo como peça retificadora da história logocêntrica), neste momento em que as leis que servirão de base para a Constituição dos Estados modernos são elaboradas, Rousseau descobre o aspecto de “perigoso suplemento” da escrita. Se a marcha histórica da sociedade se funda no cegamento metafísico implicado no cientificismo – como atesta, por exemplo, a avidez metalúrgica: o esburacamento da terra em razão de um gozo que nunca se efetiva, confirmando, ao contrário, cada vez mais uma paixão violenta pelo prazer impossível –, o autor de *Os devaneios do caminhante solitário* vai se dispor ao trabalho imaginativo, instruído pelas caminhadas solitárias em meio à natureza, de produzir transportes (a escrita, o devaneio) com os quais se distanciará do continente – território que, provavelmente para ele, já denotava a arquitetura de um charco mundial.

Através da caminhada, e do lançar-se à deriva num barco pelas águas do lago de Bienne, Rousseau fornece à escrita um corpo ondulatório. Ao abandonar os meios sociológicos onde a razão se consolida na revelação/dissecção do ser, em sua fixação na imagem mais plástica, na consensualidade mais viscosa, o filósofo passa à meditação e à elaboração de uma linguagem diferida, insuportável às indústrias logocêntricas de assimilação cultural. Salta para o exterior rumorológico do universo, para a imagem sem fundo da noite cósmica. Voo inesperado que implica a “perda de outrem” numa descoberta perversa da superfície do mundo, segundo a leitura que Deleuze realiza sobre Michel Tournier em *Lógica do sentido*: “Não é o mundo que é perturbado pela ausência de outrem, ao contrário, é o duplo glorioso do mundo que se acha escondido por sua presença” (Deleuze, 2006: 328).

Assim Rousseau termina a Quinta Caminhada:

Ao sair de um longo e doce devaneio, vendo-me cercado de vegetação, de flores e de pássaros, deixando meus olhos errarem ao longe sobre as romanescas margens que costeavam uma vasta extensão de água clara e cristalina, assimilava às minhas fantasias todos esses amáveis objetos; e sendo pouco a pouco devolvido a mim mesmo e ao que me cercava, não podia definir o ponto de separação entre as fantasias e as realidades; tudo concorria igualmente para tornar cara a vida recolhida e solitária que levava durante essa bela estada. Por que não se repete? Por que não posso terminar meus dias nessa ilha querida [trata-se da Ilha de Saint-Pierre, na qual Rousseau se refugiou após sua casa ter sido apedrejada em Berna, devido ao sermão do pastor de Môtiers que via nele a figura do Anticristo],

não saindo jamais, nem jamais revendo nenhum habitante do continente que me lembrasse das calamidades de todo tipo que se comprazem a fazer convergir sobre mim há tantos anos? Logo seriam esquecidos para sempre: sem dúvida não me esqueceriam, mas de que importaria, desde que não tivessem como perturbar meu repouso? Libertado de todas as paixões terrenas que o tumulto da vida social produz, minha alma várias vezes se lançaria acima da atmosfera e se ligaria, antes da hora, a inteligências celestes a cujo número espera somar-se em pouco tempo. Os homens se absterão, bem sei, de me conceder tão doce refúgio onde não quiseram me deixar ficar. Mas não me impedirão, pelo menos, de para lá me transportar todos os dias nas asas da imaginação e de experimentar por algumas horas o mesmo prazer que teria se ainda morasse lá. O que ali faria de mais doce seria devaneiar à vontade. Ao devaneiar que lá estou não faço a mesma coisa? Faço inclusive mais: aos atrativos de um devaneio abstrato e monótono acrescento imagens encantadoras que o vivificam. Seus objetos muitas vezes escapavam a meus sentidos em meus êxtases e agora, quanto mais profundo é meu devaneio, mais são pintados com intensidade. Na maioria das vezes me encontro mais no meio deles e de modo mais agradável do que quando ali estava de verdade. O problema é que, à medida que a imaginação arrefece, cada vez isso se dá com mais dificuldade e não dura tanto tempo. Infelizmente, é quando começamos a abandonar nossa carcaça que somos mais perturbados por ela! (Rousseau, 2014: 72-73).

Temos aí toda uma abertura intelectual, de captação e percepção ativadoras de uma escrita em deslocamento, dada na dinâmica do êxodo e do exílio, numa instrumentação do conhecimento e da memória que se mostra até então inédita. A força cinético-afetiva dessa escrita em *travelling* pelo ambiente em que emerge, demonstra um corpo e pensamento atuantes na produção do instante.

Rousseau não se limita à reconstituição de uma memória subjetiva em seus livros autobiográficos. Enceta um tipo de montagem/edição de texto afinado à lógica do suplemento. Desenganado quanto à função de uma atividade escritural restituir a verdade sobre o passado, ele se dedica a *acrescentar aos atrativos de um devaneio abstrato e monótono imagens encantadoras que o vivificam*. Pelas asas da imaginação, se transporta e experimenta por algumas horas todos os dias o prazer que teria se ainda morasse lá, no lago de Bienne, onde imprimiu à produção investigativa uma materialidade ondulatória, ruidográfica, reconduzindo a escrita ao *murmúrio do devaneio*.

Instrumento nômade

Um livro é um canal de evasão, um meio de transporte. Sua consistência não se restringe à imagem de um tempo nem à identidade de um autor. Não representa um mundo, mas, ao contrário, testemunha uma transcodificação, o devir do mundo. Capta e transmite os signos menos evidentes de sua época enquanto agencia estados de coisas ainda não experimentados, pensados. Embarcação clandestina através da qual a inteligência escapa a todo sistema de controle estatístico característico dos circuitos mercantis fundados sobre uma visibilidade comandada, um livro traça possibilidades de deriva por um espaço-tempo sutil, inapropriável; o êxodo, o exílio, a experimentação, estão na base de sua materialidade, explicam a exterioridade de sua ação.

Não considerarei o livro um objeto sagrado – memória absoluta soprada por uma musa ou espírito, por um autor ou povo –, tratando-o como sùmula ideal do ponto de vista de um pretérito perfeito, de um futuro do pretérito, mas como um bloco de registros e anotações sobre um espaço-tempo em andamento e mutação (futuro anterior), um mapa de esboços, ensaios e planos de fuga. Cada livro suscita um amplo espectro de hipóteses e proposições, movimentos e repousos mentais, indecisões linguísticas, corporais, ecológicas, territoriais. Ele é antes um ilimitado campo de pesquisas, um laboratório de imagens, sons, percepções e afeições, um dispositivo em teste que opera no contágio de visões e audições as mais variadas, do que um protótipo de formação, instrumento doutrinal a reproduzir leis e comportamentos.

Um livro não foi feito para ser memorizado e repetido, mas está disposto aos mais diversos usos. Não se ressentir por servir-nos de passagem e depois ser esquecido. Aliás, não seria esse seu maior propósito: fazer passar, desatar nós, romper cadeias, assinalar obstáculos, abrir caminhos, dar seguimento à viagem? Não me preocuparei, portanto, com a moral de um livro, mas com seu inventário de formas de vida, com uma pragmática não sistêmica de suas linhas e esboços.

Será preciso destituir os documentos da autoridade que lhes é imputada continuamente pelo mercado e suas ideologias; se tornar estranho a toda sintaxe que fundamenta a economia de propriedade. Uma vez que não há nenhuma jurisdição

capaz de ordenar a prática do leitor com os livros (apesar de todo usuário estar predisposto às dinâmicas da cultural comercial, às prescrições e tendências de consumo), não existe controle efetivo sobre os modos de uso. Talvez um problema capital se situe aí: enquanto usa e consome, o indivíduo experimenta, no âmbito dos tráfegos de trocas que constituem o mercado cultural transnacional, instantes de liberdade e autonomia; percebe o quanto a mecânica mercantilista, fixada na autorregulação e no endurecimento das ações, ainda é incapaz de compreender e administrar economias furtivas, fluxos libidinais, a clandestinidade que prolifera ao lado e no meio de qualquer contrato entre órgãos reguladores. A apreensão de um leitor (receptor, discípulo, aprendiz, aluno, paciente, cliente, espectador, consumidor, usuário), além da alternativa recomendada de se tornar técnico subserviente dos meios de controle do conhecimento, compactuando com determinado poder, obedecendo ordens e trabalhando para a manutenção de uma estatística (de Estado ou qualquer outra forma-estática), quando se autonomiza tende a ser capturada e configurada na imagem de traidor, de alterador dos códigos.

Este tipo de leitor inconforme, de escritor e artista que toma de revés o conhecimento, propulsiona o deslocamento, o revezamento dos saberes, fazendo um *uso-desviante* não só dos livros, mas de todo objeto cultural, tal como observa Nicolas Bourriaud no capítulo “Tratado de navegação” de seu livro *Radicante*. Usuário em desvio, operante que se encaminha para fora das rotas, ele dessacraliza o uso dos saberes e cria ferramentas capazes de “romper a cadeia do que poderíamos chamar de aderência cultural, ou seja, o reflexo admirativo condicionado” (Bourriaud, 2011: 153). Rompe com a ilusão de um espaço-tempo absolutamente controlado, com o enlevo do harmônico. E isso não implica apenas a destruição de uma conformidade, de um *sistema autógeno*, segundo a análise esferológica de Peter Sloterdijk, no qual as gerações poderiam se reproduzir tranquilamente; não se trata de um projeto autodestrutivo, mas sobretudo de uma concepção de que o meio é um modo de expansão, de que as relações suscitem mais uma diversificação sem fim entre as pessoas e as coisas do que tendem a uma equalização projetada.

Tal abertura e distensão dos vínculos (fracturação mesmo de tudo o que aderiu por princípio de identidade), corresponde à crise de uma mentalidade fetichista, à queda de ideologias fundadas sobre a fonte eterna (como a convicção progressista moderna, baseada provavelmente na ideia de que a matéria-prima seria inesgotável), a uma tomada de consciência da finitude descontínua que cada ser é, simultânea à

exigência de responsabilidades redobradas, que estejam à altura de cada um. Abertura que se dá com o extravasamento dos circuitos, na condutividade das proposições e dos enunciados coletivos que aos poucos vão tornando insuficiente a rigidez de modelos políticos e econômicos centrados na linguagem representativa, na medida em que estes não operam nos instantes inesperados de cada encontro mas, ao contrário, tentam impedir a emergência, o imprevisto e a realização de uma autonomia migratória, atrelados que estão sempre a uma lógica lenta, a uma burocracia que jamais se faz presente nas urgências do agora.

É interessante notar como no momento de incrementação da ideologia pós-moderna que, segundo Bourriaud, “nasce na esteira da crise energética, assim como uma depressão melancólica compõe o ricochete de uma perda brutal” (*id.*: 185), Deleuze e Guattari escapam ao discurso apocalíptico corrente, conjurando uma modernidade oblíqua, advinda de Kleist, Nietzsche, Kafka, Burroughs, Faulkner, Henry Miller, ativando uma política e uma economia alegres, afirmadoras dos fluxos do desejo; uma dimensão esquizoanalítica, rizomática e cartográfica do livro.

O ideal de um livro seria expor toda coisa sobre um tal plano de exterioridade, sobre uma única página, sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos e formações sociais. Kleist inventou uma escrita deste tipo, um encadeamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora. Anéis abertos. Assim, seus textos se opõem de todos os pontos de vista ao livro clássico e romântico, constituído pela interioridade de uma substância ou de um sujeito. O livro-máquina de guerra, contra o livro-aparelho de Estado (Deleuze e Guattari, 1995: 17-18).

Observa-se que a matéria do livro se revigora com as discontinuidades históricas, viagens, deslocamentos provocados em processos de transculturação. Que a cultura do livro expõe-se enquanto cultura da dispersão, na implicação de elos entre povos que erram pela terra entre mundos, em movimentos de reconciliação com a vida no planeta, traçados em planos transversais de leituras/escritas/conversações entre vizinhanças. Instauradoras de uma cultura sem repouso, as proposições de um livro consistem em transportar conjuntos de ideias de um espaço-tempo para outro. É nessa medida que um livro sempre advém de partidas, evasões, rupturas; sua realização ativa uma mobilização total, inventariando todos os pertences de um povo ou autor em relação (direta ou indireta) com tudo o que já foi escrito; sua pragmática

consiste em tornar portátil aquilo que antes parecia inabarcável. A questão do livro desdobra-se no halo pulsante de cada cultura, na propagação da linguagem através dos *media*. E sua problemática concerne em medir e reavaliar as coisas “do ponto de vista de sua transportabilidade – correndo o risco de deixar para trás tudo o que for excessivamente pesado para carregadores humanos” (Sloterdijk, 2009: 54), tal como Peter Sloterdijk sublinha, em *Derrida, um egípcio*, a transvaloração operada pelos judeus ao fazer passar os deuses egípcios da “mídia de pedra para a do pergaminho” (*id.*: 54).

Coincide com a historiografia das ideias, com a cultura do livro, toda uma instrumentação nômade – técnicas e tecnologias desenvolvidas para suportar e transportar o acúmulo de arquivos que acompanham a profusão da escrita e dos saberes, da(s) história(s). Instando um campo de relações sem limite, dadas no inacabamento de uma experiência finita, limítrofe, o livro inaugura uma deambulação sem retorno, conjura o direito migratório dos homens pelo planeta. Em “Edmond Jabès e a questão do livro”, Derrida nota a não-coincidência de si consigo do livro (“Toda saída para fora do livro faz-se no livro” [Derrida, 1971: 68]), sublinhando que a história do livro se confunde à história dos judeus na medida em que se inscreve na abertura da pergunta, numa *poiesis* desabrigada.

Toda a inquietação histórica, toda a inquietação poética, toda a inquietação judaica atormentam portanto este poema da interminável pergunta (...) Entre a carne demasiado viva do acontecimento literal e a pele fria do conceito corre o sentido. É assim que passa no livro. Tudo se passa no livro. Tudo deverá habitar o livro. Os livros também. Por tal razão o livro jamais está acabado. Permanece sempre em sofrimento e vigília (id.: 69).

Volume replicante no qual se realiza o devir do mundo, o livro configura a abertura, o abismo intransponível na disputa entre mundo e terra, tal como sublinhou Heidegger, em *A origem da obra de arte*, o salto, o rasgo, o traço-cisão (*Riss*) no começo de toda *poiesis*. Cada livro desenha um percurso singular, desfilado; realiza uma travessia, se torna anotação e proposição de uma história desgarrada – entre outras, várias.

A cartografia literária traçada por Blanchot no pós-guerra, nas extensões de uma cognição desatada de projetos e discursos ontológicos, emergente na segunda metade do século XX – *A parte do fogo* (1949), *O espaço literário* (1955), *O livro por vir* (1959), *A conversa infinita* (1969), *A escrita do desastre* (1980) –, dá testemunho

de que o ideário moderno de uma história progressiva não acompanha mais o descentramento intelectual operado pelas técnicas e tecnologias de comunicação e difusão dos saberes. A distopia já estava na base das utopias modernas. Se ideologicamente a modernidade volta-se para a salvação pelo conhecimento, tendo no retorno à origem uma meta de síntese ou unidade histórica, como se as ciências fossem capazes de interligar todos os cacos da experiência e modelar uma humanidade que partilhasse os mesmos fundamentos, uma humanidade integralmente humanizada, ou seja, transformada na abstração estável que o conceito de humanismo implica (e essa mentalidade ainda permeia muitos projetos atuais, dirigidos para uma globalização hegemônica), os instrumentos a partir dos quais essas ideologias são veiculadas acabam por destruir e deformar a própria base de uma ideologia, a noção de originalidade. A proliferação dos meios de comunicação acionada com a invenção da prensa, a fragmentação das ciências sob a contínua renovação dos métodos de estocagem e distribuição de saberes/memórias (disseminação de universidades, escolas, bibliotecas; reprodução técnica do livro, tornado então um produto comercializável; fluxos informacionais e geração de acessos em *www*, etc.), o espraiamento intelectual que acompanha a satelização do mundo, são alguns efeitos que demonstram a dimensão transversal da experiência – dada então nas intersecções das diversas esferas dos *media* – como marca da passagem humana para o terceiro milênio.

A literatura, agora mais do que nunca, recobra forças em sua luta contra todo investimento tirânico e imperial a fim de internalizar o espaço-tempo da escrita. E a produção de livros jamais encontrou tantos recursos como na contemporaneidade, neste tempo em que o espectro do negativo se amplia na medida em que toda tentativa de instituir pontos de luminosidade e de referência se torna contingencial. O sentido blanchotiano de que *é a não-literatura que cada livro persegue* encontra, agora, campo fértil para atualização.

Com a ideia de que tudo se passa na linguagem (e de que a linguagem é um vírus), de que *o mundo existe porque o livro existe*, culmina este tempo em que os meios de produção e veiculação de texto estão cada vez mais dispostos para uso de todos, em que a transmissão e a tradução de mensagens se tornam ferramentas básicas da comunicação. Enfim, com o momento de um êxodo planetário, de um *nomadismo bioestético*.

Cada pessoa, na saída de si pela escrita, pelos dispositivos acoplados ao seu corpo – máquinas celulares que recebem e transmitem mensagens, sons e imagens num alcance quase que imediatamente global –, passa a estar no mundo em potência equivalente à de uma usina. Este poder do indivíduo que se exterioriza e irradia, dessa finitude lançada na trama ilimitada e impessoal do exterior, ou melhor, este impoder, constitui a tarefa ética/estética com que cada um terá de lidar em seu processo de individuação. Uma autonomia radical do fazer se apresenta, agora, como via necessária (e à altura) para o abandono das formas parasitárias do poder representativo, para um deslocamento e desmontagem das hierarquias operativas, para um redimensionamento do trabalho que seja capaz de retirar toda carga de fetiche histórico acumulada na dialética dos cargos, destituindo-os da autoridade, da soberania. Em torno de papéis sociais como, por exemplo, professor e aluno, prefeito e cidadão, policial e infrator, médico e paciente, há todo um mar cultural circundando-os, distanciando-os, transbordando sua identidade até então uniformizada, tornando cada ser um estrangeiro de si mesmo. Nessa geografia manchada, qualquer contato por sobrevivência entre as singularidades exige um compartilhamento de coordenadas, ritmos, velocidades, problemáticas e modos de atuação que sintonizem a multiplicidade que cada um é; e um operar conjunto supõe táticas e alianças provisórias características de quando *se está à deriva no mesmo barco*, numa embarcação cujo destino depende de distintas habilidades navegacionais, de uma política em andamento, improvisada, traçada e retraçada na tensão dos instantes em sua heterogeneidade.

Desde os anos 1960, uma mudança no modo de existir e habitar o mundo vem se dando em torno de formas de vida permeadas por saberes, artes, técnicas e tecnologias. Com a disseminação de estações de rádio, canais de televisão, salas de cinema, museus e *happenings* os mais diversos no pós-guerra, e já no fim do século XX com a invenção da *web*, um outro mundo e um outro povo germinam na terra. Para lá das fronteiras nacionais, continentais, das demarcações entre zonas rurais e urbanas, público e privado, a vida transcorre nos fluxos das ondas globais do rádio e da TV, nas conexões em rede mundial. A realidade semiosférica que se desenha desde a segunda metade do século XX não mais se mede ou se experimentada através das antigas referências binárias. Outros modos de produzir cultura e gozar são exigidos ao vivente intermilenar. Ler e escrever não são atividades que se limitam mais ao estritamente textual, se dão na ondulação sonora-imagética, na propagação de uma

cultura audiovisual, na formação de impensadas alianças. Lê-se a história assistindo filmes, assiste-se filmes lendo ficção, escreve-se ficção ouvindo música, compõe-se músicas escrevendo textos, etc. A marca de uma provável originalidade se apaga nesse jogo infinito de recombinações, permeabilidades e replicações, reprises, *remakes*, recorrências, reincidências, de um domínio a outro.

O livro, nessa conjuntura extrarradial, multipolar, configura o corpo-*corpus* de uma *conversa infinita*. Volume inacabado, híbrido, sua estrutura de conglomerado se inscreve na afirmação de uma narratividade inconclusa, na comunicação de uma iminência, na proposição de um *livro por vir*. Cada livro traduz uma sobreposição de imagens e memórias, faz surgir novos afectos e perceptos no mundo – se expõe a cada vez como instrumento assombroso, como esplendor que escapa ao estado das coisas. É matriz de um salto, de um desencadeamento linguístico. *Aleph* contornado pela noite e o esquecimento.

Blanchot frisa em Borges o infinito literário se desdobrando na potência tradutora, na reduplicação que um livro opera sobre todos os livros:

Numa tradução, temos a mesma obra numa linguagem duplicada; na ficção de Borges, temos duas obras na intimidade da mesma linguagem e, dessa identidade que não é uma identidade, a miragem fascinante da duplicidade dos possíveis. Ora, ali onde há um duplo perfeito, o original é apagado, e até mesmo a origem. Assim, se o mundo pudesse ser exatamente traduzido e duplicado num livro, perderia todo começo e todo fim, tornar-se-ia o volume esférico, finito e sem limites, que todos os homens escrevem e no qual são escritos: não seria mais o mundo, seria, será o mundo pervertido na soma infinita dos possíveis. (Essa perversão é talvez o prodigioso, o abominável Aleph.) (Blanchot, 2005: 139-140).

Observa-se em Blanchot, e também em Borges, autores de *Le pas au-delà* e *El hacedor* (e que, aliás, viveram praticamente o século XX inteiro), uma escrita da diferença que se expande e se ramifica desde Rousseau, Nietzsche, Kleist, Mallarmé, Kafka, Beckett (muitos outros nomes antinômicos podem ser incluídos aqui), a liberação de uma inteligência suplementar, de um tempo aureolar, tal como concebe Agamben em *A comunidade que vem* “uma paradoxal individuação por indeterminação” (Agamben, 1993: 46). Toda uma filosofia e uma literatura, modos de ler e escrever não mais atrelados a critérios veristas, estreitamente conformados ao princípio de identidade, à lógica binária dos gêneros, promovendo um pequeno deslocamento – praticamente imperceptível – no fazer-mundo.

Esgotadas as possibilidades de uma história progressiva, agonizadas todas as representações lineares e circulares do tempo, após a morte mesmo de uma mentalidade teleológica fundamentada no conceito de originalidade, a literatura pode então afirmar sua potência: “que ela seja impessoalmente, em cada livro, a unidade inesgotável de um único livro e a repetição fatigada de todos os livros” (Blanchot, 2005: 139).

Uma trajetória em espiral lançada ao infinito é programada pela literatura a cada livro – na exposição de um espaçamento de leitura e escrita único, de uma história composta de muitas outras histórias, constelada por recorrências e repetições, rupturas e diferenciações. Nesse sentido, um livro, em sua loucura por promover um novo nascimento, sempre decorrente de alguma morte, exprime a gestação de um monstro, de um objeto inidentificável, pois nele, entre a *palavra prometida* e a *palavra perdida*, é a escrita que “desloca-se numa linha quebrada” (Derrida, 1971: 59).

Quando em *El hacedor* Borges faz alusão ao *Silva de varia lección*, de Pedro Mejía, o escritor argentino situa este livro, publicado em 1960, numa tradição desvinculada do âmbito moderno que torna o autor uma grife literária, capitalizando-o enquanto marca de culto e comércio. Não há em *El hacedor* (*miscelânea* em relação com uma *diversidade geográfica e histórica, coletânea desordenada, pródiga em reflexos e interpolações*) uma amarração coesa dos pontos, um *tempo narrativo*, tal como se institui entre o mercado e a academia uma cultura-copydesk, com seu trabalho de pasteurização da literatura e profilaxia da escrita, de marcação corporativista. Não há um autor identificado como criador da obra, mas um efeito de fusão leitor-escritor, crítico-poeta; uma autoria anônima, poética em formação que se utiliza de várias fontes, diversas formas narrativas já existentes no que se entende por universo literário, resignificando-as, extraindo desse material novos sentidos e teorias, outras dicções.

El hacedor assinala uma mudança de paradigmas que ganha maior relevo a partir dos anos 1960 em torno da morte do autor, do apagamento da origem, dos efeitos/simulacros de uma cultura multimidializada, pluritópica, descentrada. Trata-se de um livro já ambientado e consoante às técnicas gráfico-editoriais que expandirão o campo imaginativo contemporâneo (*cut-ups, samples, inkscapes*, etc.), ao arsenal de ferramentas que tornarão possíveis elaborações independentes de teorias, concepções autônomas de autorias. Livro sintonizado com os procedimentos de apropriação

adotados pelo *fazedor* de narrativas que passa a incorporar ao texto, sem distinção entre alta e baixa culturas, materiais extraídos de revistas, jornais, telenovelas, telejornais, músicas, internet, livros já publicados, etc., numa prática que servirá de base para o que na primeira década dos anos 2000 se denominou *pós-poesia*.

Há na virada milenar um devir-literatura da história/devir-história da literatura no qual arte e vida, ficção e testemunha, sonho e narrativa se aliam no curso de um espaço-tempo que está sendo escrito agora. Todo um remapeamento em marcha, uma rede aberta e móvel acerca do que vai constituindo essa época pós-milenar se trama na pluralidade de escritas no momento mesmo em que são produzidas. Nesse caminhar vertiginoso, o horizonte de eventos no qual se desenrola a historiografia deste novo século escapa aos registros ancorados nas leis de causa-efeito. Sem remissão a uma fonte autorizada, cada livro ou *documento poético* (Franck Leibovici) se encontra à altura de revisitar e reinventar outros livros e documentos à medida que vai urdindo uma história *online*. Trata-se de uma performance deslocada nas aporias do *agora*, sem reverência ao passado nem promessa de futuro, na ação mesmo da escrita que constitui o tempo duplicado da literatura. “O agora oferece-se simultaneamente como aquilo que *já não é* e como aquilo que *não é ainda*. Ele é o que não é e não é o que é” (*id.*, *s/d*: 84).

O livro de Agustín Fernandez Mallo, *El hacedor (de Borges) Remake*, de 2011, potencializa a premissa extraída por Blanchot do escritor argentino: a “literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário” (Blanchot, 2005: 140). Escrito na sequência estrutural dada por Borges ao *El hacedor*, este *remake* de Mallo, ao infundir toda uma cultura posterior, que se desdobra a partir de 1960, da *Land Art* desbravada por Robert Smithson à leitura satelizada do mudo via Google Earth, se realiza enquanto literatura expandida, na composição de um livro heterotópico e heterocrônico, onde as diversas camadas de espaços e tempos que compõem este meio século (entre milênios) vão “confluir numa obra sem clara filiação, sem raiz profunda e sem nostalgia, como uma visão positiva da complexidade e do caos” (Mallo, 2009: 186). O livro como embarcação provisória, ab-errância. Livro-ovni.

Está em jogo na questão *o que pode a literatura, agora*, neste momento de um urgente passe livre para os que estão no mundo, tempo em que as fronteiras entre escrita e pensamento se apagam na formação de uma ciência poética em deslocamento pelo globo (enquanto alguns governos pretendem reconstruir a muralha

da China em torno de suas terras), um enfrentamento pela abertura do espaço. Nem que este espaço reste apenas como espaço de escrita, como estação dos que viajam sem sair do lugar. Aí onde a literatura coroa o mundo com *este suplemento que se acrescenta à perfeição*: “a auréola pode ser pensada como uma zona em que possibilidade e realidade, potência e acto se tornam indistintos. O ser que chegou ao seu fim, que consumou todas as suas possibilidades, recebe assim em dote uma possibilidade suplementar” (Agamben, 1993: 47).

II.
EX-LIBRIS
DO MUNDO

NARRATIVA EM *REBOOT*

– *Que século de mãos!* –
Jamais darei as minhas.
(Rimbaud)

*Percebi que escrever
podia ser perigoso,
só não percebi que o perigo
vinha da máquina.*
(Bill Lee, *Naked Lunch*, Cronenberg)

Papel-máquina (2001), livro de Jacques Derrida, torna legível a emergência de uma outra experiência de leitura e escrita, disrompida então da tradição dialética (causa-efeito [causalidade], sujeito-objeto [cognição], emissor-receptor [transmissão], significado-significante [significação], fala-escrita [comunicação], presença-ausência [manifestação], produtor-produto [produção], criador-criatura [criação], etc.) que demarcava e orientava o curso de uma história bimana, nos limites da qual a existência esteve sitiada por um sentido substancialista, evolutivo e hereditário do tempo.

Uma escrita suspensa da cronologia, da mão-de-obra teológico-racional infligida à história (história de manobras, manipulações, manejos, manuseios) apresenta-se nesse livro. A própria síntese dis(con)juntiva exposta no título, “papel e máquina, papel *ou* máquina: um nunca é o predicativo do outro, nem seu sujeito” (Derrida, 2004: 13), sublinha uma relação fugidia que escapa ao domínio da mão (à ordem dos reis-juristas *manetas*, diriam Deleuze e Guattari). Marca a heterogênesse de uma outra historiografia que passa a se configurar na extrapolação dos comandos sintático-caligráficos, das normas de manufatura textual cuja propagação torna evidente o propósito, com a padronização da escrita e da comunicação, de uma completa planificação do mundo.

O que aí recusa a divisão do trabalho em seu sectarismo dicotômico tradicional, seu comando em *via de mão dupla* (patrão-empregado, burguesia-proletariado, explorador-explorado, direita-esquerda), evadindo da formalização e do estriamento do espaço-tempo do *socius* em papéis e timbres cartoriais (de tudo o que uma lexicografia possa conter, como aquilo que *está na mão*, em *boas mãos*), tem a

ver com a geração de uma energia ainda não documentada, com o que Derrida diz ressoar desde o centro de seu livro, do lugar do “‘sem-documento’ (‘sans-papier’) triturado por tantas máquinas, ‘ali onde já somos todos *sem-documento*’” (*id.*: 14).

A escrita como topografia de uma natureza posta em fuga pela tecnologia (papel – máquina), diagrama descontínuo da ação expansiva da imaginação que se desenrola já nas extensões de *O livro por vir*, conjuga-se com a orbitação tecnológica do que até então esteve capturado por sistemas orgânicos e genealógicos de registro. Com a disseminação da voz e da imagem através de dispositivos de gravação/transmissão acessíveis a qualquer um, vêm surgindo, desde o que se pode entender por satelização do mundo, modos de escrita cada vez mais desnaturados. Frente ao *fim, ou à perda do mundo* programada pelos determinismos biológico, sociológico, antropológico, psicológico, que serviram de pressuposto à marcha histórica do Ocidente, o ato de escrever e o trabalho de composição de livros, enquanto ação e irradiação de saberes, intervenção efetiva no campo histórico constituído, se deparam cada vez mais com a urgência de gerar novos modos de sobrevivência, com a tarefa de inventar outros mundos para a passagem da vida.

Certamente cada época da história se enredou em impasses, em meio aos quais a arte, as ciências, a literatura e a filosofia produziram rupturas, recusando-se a compactuar com a *cena e os jogos do poder*, com as forças dominantes que organizam-se em hierarquias. Tal proposição sobre a premência vitalizadora da produção simbólica humana não implica novidade alguma. Um livro da década de 1970 como *O anti-Édipo*, por exemplo, compreende uma cartografia moderna dessa recusa.

No entanto, o que aqui está em pauta culmina com o derruimento das estruturas que desde a antiguidade vêm configurando o mundo ocidental. Observa-se o curso de uma transformação sem precedência, uma mutação indeterminada da história dita universal – basta assinalar a volubilidade e a inconsistência de todo projeto de mundialização ou globalização fundado em antecedentes filosófico-políticos, sua vacilante e nostálgica remissão ao renascimento de uma fonte, a uma fusão essencial. O ser no mundo, que antes se reconhecia enquanto nativo ou estrangeiro, humano ou animal, ocidental ou oriental, deslocando-se de estratos públicos a privados, centro/periferia, em seu ir-e-vir incessante; este ser cuja presença devia sustentar com clareza uma ligação com o passado que assegurasse sua projeção futura, determinando linhagens genealógicas segundo uma vontade de estar no

controle do tempo, encontra-se agora obnubilado, suspenso, flutuando em desabrigo. Desconstruídos os mitos e as utopias de origem e destino, a história do mundo, antes demarcada por supremacias epistêmicas substancialistas e hereditárias, por perspectivas teleológicas e metafísicas, vem se desfilhando em heterotopias e heterocronias, sendo dimensionada, e pluralizada, por uma cognição descontínua às categorias clássicas – escrevendo-se por dinâmicas relacionais entre singularidades quaisquer no compasso de uma convivialidade em rede.

É interessante notar como essa passagem – de uma época constituída pela identidade para uma época em que a diferença se torna constituinte, de uma história fechada e designada por transcendências para a emergência de histórias abertas e traçadas na imanência – se inscreve nas considerações de Heidegger sobre a escrita à máquina. Sabe-se que a resistência do filósofo alemão a utilizar a máquina de escrever implica certa tentativa de encarnar, e exemplificar nesse gesto, seu postulado de retorno ao pensamento grego em contraposição à técnica moderna.

Para Heidegger, a máquina de escrever é sintoma de que perdemos a palavra original, tal como ela teria se manifestado entre os *pensadores originários*, Anaximandro, Heráclito e Parmênides, sobretudo no *poema doutrinário* deste último. A escrita à mão, ao contrário, seria um indício de que ainda mantemos algum vínculo com a ação (*Handlung*) destes pensadores, já que pelos manuscritos seríamos capazes de ler e recolher rastros, sinais de acesso ao princípio da palavra e do pensamento – reconstituir o tecido nervoso embrionário do homem ocidental. Através de suas características peculiares, os manuscritos, pelas vias da leitura especulativa hermenêutica – seu trabalho de desencobrimento textual em direção à palavra original –, nos remeteriam à instância que ocasionou a escrita (“O homem, ele mesmo, “age” através da mão; pois a mão é, junto com a palavra, a distinção essencial do homem” [Heidegger, 2008: 119]). Enquanto a máquina de escrever, supondo que ela nos privaria dessa história impressa pela ação da mão-fonte, confirmaria a emergência de uma humanidade descaracterizada, desprovida de uma relação essencial com o ser.

Se, portanto, a escrita foi retirada de sua origem essencial, isto é, da mão, e se a ação de escrever foi transferida para a máquina, uma transformação ocorreu na relação do ser com o homem. Para essa transformação, não é de grande importância quantas pessoas usam atualmente a máquina de escrever ou se existem algumas que evitam o seu uso. Não é nenhuma casualidade que a invenção da imprensa escrita coincida com o início dos tempos modernos. O sinal de palavra se torna

letra, o movimento e o lance da escrita desaparecem. As letras são “colocadas” e o que está colocado é o “prensado”. Esse mecanismo formado pela ação de colocar, prensar e “imprimir” é a forma preliminar da máquina de escrever. Na máquina de escrever encontramos a irrupção do mecanismo no âmbito da palavra. A máquina de escrever conduz, por sua vez, para a máquina que coloca letras. A prensa se torna prensa de rotação. Na rotação, o triunfo da máquina vem à luz. Inicialmente, porém, a impressão de livros e, então, a escrita à máquina trazem vantagens e comodidades, e ambos dirigem, sem chamar atenção, as exigências e as necessidades para essa maneira de comunicação escrita. A máquina de escrever encobre a essência da ação do escrever e da escrita. Ela subtrai ao homem a dignidade essencial da mão, sem que o homem experimente apropriadamente essa subtração e sem que reconheça que aqui se deu uma transformação da relação do ser com a essência de si mesmo (id.: 125-126).

É notável que a crítica de Heidegger à escrita maquinal, tal como lemos nas preleções do filósofo alemão sobre Parmênides (1942/43), situa-se já na problemática política que desponta no contexto do pós-guerra. Isto se mostra quando o pensador alemão evoca a resposta de Lenin para *o que é o bolchevismo?*: “bolchevismo é o poder soviético + eletrificação”, aferindo dessa afirmação que “o decisivo não é o fato de que os russos, por exemplo, constroem cada vez mais fábricas de tratores, mas, antes, que esta completa organização técnica do mundo se torna o fundamento metafísico da planificação e de todo o processo” (id.: 127). (Não podemos desconsiderar que tal menção foi feita, sublinha Derrida em *La main de Heidegger*, no ano em que a Alemanha estava em guerra com os Estados Unidos e a Rússia.)

A postulação heideggeriana de que pela máquina o homem esquece/perde o ser e se torna passivo à dominação técnica, por restar no âmbito do encoberto e obliterado, não parece completamente equivocada. Mas sua recusa à máquina, opondo a ação da mão à tecnologia moderna, nos soa como enunciado de uma tradição violenta que agoniza tentando “separar o joio do trigo”, justamente por estar fundada sobre uma visão monolítica da história. A imagem desse drama pode ser posta em cena mais ou menos assim: nas mãos de Heidegger teria chegado e explodido o bastão de uma história cujo monopólio se revezou desde os gregos, como se a história do Ocidente, em sua ação (*Handlung*), que “não significa a atividade humana (*actio*), mas o caminho unitário com o qual, cada vez, as coisas estão presentes e disponíveis à mão” (id.: 124), pudesse ser concebida feita uma bomba relógio programada para explodir quando atingisse os estertores da fala e do pensamento (da poética) que a originou. Tanto que o filósofo elabora essas preleções sobre os *pensadores originários* enquanto detecta em Anaximandro, neste momento de *decadência do*

ocidente, de irrupção da “terra do poente” (Ocidente), um retorno ao inaugural. É o que ele questiona em “O dito de Anaximandro”: “E se o inicial ultrapassasse todo posterior, se até o mais inicial ultrapassasse, ainda e o mais possível, o mais tardio? O primevo da madrugada do destino apareceria então como o primevo (...) em relação à despedida do destino do ser até agora velado” (Heidegger, 2012: 378).

O que parece portanto um equívoco de Heidegger, e que Derrida frisou em *La main de Heidegger* (1985), e posteriormente numa entrevista de 1996, “Entretien avec Jacques Derrida sur le ‘traitement de texte’”, é a visão essencialista da história que está por trás da proposição de que a escrita manual se oporia à escrita maquinal, como se a dimensão original da palavra e do pensamento fosse interrompida, desligada pela técnica.

O recurso à máquina ou ao computador não deve abrir mão da mão. Aciona uma outra mão, um outro “comando”, se posso dizê-lo, uma outra indução, uma outra injunção do corpo com a mão e da mão com a escrita. Porém, não se trata em nenhum momento, pelo menos por enquanto, de escrever sem a mão, de escrever com as mãos no bolso. Longe disso. Escrever sem a mão é o que fazemos talvez agora quando gravamos nossas vozes. E nem mesmo assim – porque as mãos não estão somente nas mãos. No fundo, a história que acabo de esboçar não é escandida por uma interrupção do gesto manual ou pelo acontecimento de uma mão cortada; seria, antes, uma outra história da mão, uma história ainda mantida no interior da mão, a de uma escrita que se segura pela mão, embora, provavelmente, a destinação da mão, dentro de uma história bastante longa, esteja se deslocando lentamente. É dela que falamos, no final das contas, e de sua relação com o olho, com o resto do corpo, etc. Seria preciso antes pensar em outras habilidades da mão-de-obra [tours de la main-d’oeuvre], em outras passagens quase instantâneas, o tempo de uma mutação, o volteio de um passe de mágica [tournemain], num abrir e fechar de olhos [en un tour de main]. Entre a ferramenta-caneta e a ferramenta-lápis, por um lado, e as máquinas, por outro, não é a mão que faz a diferença, pois ela se mantém e continua operando – são os dedos. Com as máquinas de escrever mecânicas ou elétricas, com as máquinas que funcionam com programas de edição de texto, os dedos ainda operam, trabalhando mais e em maior número. É verdade que nesse caso eles se viram de outra maneira. Usam-se mais dedos – e duas mãos de preferência a uma. Tudo isso se inscreve, e por algum tempo ainda, numa história da digitalidade (Derrida, 2004: 141-142).

Me parece instigante, para pensarmos os caminhos da narrativa contemporânea, contrastar as proposições do escritor norte-americano William S. Burroughs, em torno do método de escrita *cut-up*, com essa visada heideggeriana.

A passagem para uma concepção contingencial do ato de escrever, para um tratamento aleatório da linguagem, através de traduções, transmissões, combinações

entre códigos os mais diversos, como modo de produzir deslocamentos e alterações perceptivos, cognitivos, psicomotores, supõe um processo de dessubstancialização da palavra. Se para Heidegger a palavra falada é um germe que acessamos através da palavra escrita à mão (já degradada com relação à primeira), mimetizado pelo homem histórico como modo de corresponder à “natureza” humana, para Burroughs a palavra escrita é um vírus mutante que produz a fala no hominídeo e, desde então, escapa ao nosso controle. Justamente por não nos darmos conta de que esse vírus se inoculou na espécie desde o princípio – o escritor joga com o logos judaico-cristão, *no princípio era o verbo* (vírus).

Através da palavra estaríamos desde o início nos desumanizando. Ou melhor, nos desviando de todo fundamento que se pretendeu impor ao homem (as formas do humanismo), já que entre homem e palavra não haveria uma identificação pacífica, fusão essencial, mas uma guerra quase imperceptível que se trava aí pela sobrevivência de um *ou* de outro, segundo a premissa de que os vírus trabalham pela destruição total de seu hospedeiro. No texto “Falar, não é ver”, presente em *A conversa infinita*, Blanchot sublinha esse aspecto nada apaziguador da palavra⁵.

Com *A revolução eletrônica* (1970), Burroughs desprograma toda concepção de que palavra e pensamento (o *logos*) seriam atributos de distinção capazes de conferir hegemonia aos homens na terra. Sua perspectiva de que a linguagem nos infecta desde sempre baralha as linhagens genealógicas evolucionistas dos códigos epistemológicos, suscita outras possibilidades de compreensão e uso da linguagem na medida em que chama atenção para a circunstância contingencial em que o homem contraiu esse vírus, propondo vias de leitura diversas e experiências de comunicação liberadas de centros de comando⁶.

⁵ “A palavra e o erro estão em família (...) A palavra, sabe-se bem, é o recurso e, mesmo etimologicamente, a origem do diabo (...) A desorientação age na palavra, por uma paixão de errar que não tem medida. Assim podemos, falando, abandonar toda via e todo caminho: como se tivéssemos ultrapassado a linha” (Blanchot, 2010: 65-66)

⁶ Aqui assinalo outro paralelo interessante a ser feito entre Heidegger e Burroughs: para o primeiro, o homem é acolhedor da palavra – “chamamos a acolhida e percepção desvelantes da palavra escrita pela palavra “ler” [*Lesen*], ou seja, recolher [*Ähren lesen*], em grego *legein* – *logos*; mas essa palavra, entre os pensadores primordiais, é o nome para o próprio ser” (Heidegger, 2008: 125); enquanto que para Burroughs o homem é hospedeiro do verbo-vírus – “a palavra não tem sido reconhecida como um vírus porque alcançou um estado de simbiose estável com o hóspede...” (Burroughs, 2009: 29).

Não é muito dizer que os efeitos da escrita promovida por W.S. Burroughs talvez sejam os mais instigadores da programação maquínico-escritural desenvolvida por Deleuze e Guattari em *Mil platôs* (1980):

Nós fazemos rizoma com nossos vírus, ou antes, nossos vírus nos fazem fazer rizoma com outros animais (...) Comunicações transversais entre linhas diferenciadas embaralham as árvores genealógicas (...) Evoluímos e morremos devido a nossas gripes polimórficas e rizomáticas mais do que devido nossas doenças de descendência ou que têm elas mesma [sic.] sua descendência. O rizoma é uma antigenealogia (Deleuze e Guattari, 1995: 20).

A questão da máquina, redimensionada desde a publicação de *O anti-Édipo* (1972), não compactua então com a noção de ferramenta projetiva, com os aparatos de poder prestados à modelação humana do mundo, às extensões antropomórficas sobre a terra. Ela não está a serviço de nenhum império, mas concerne a tudo o que escapa a uma mecânica intencional, a uma configuração de épocas e contextos – universalidade, método, questão-resposta, julgamento, reconhecimento de ideias justas etc. Não tem nada a ver com o adestramento e a estratificação do mundo.

As máquinas (como as de escrever, o telefone, o rádio, a televisão, o computador, o celular etc.), em suas múltiplas possibilidades de uso, compõem peças com o homem e ao mesmo tempo o lançam numa experiência que deixa de ser exclusivamente humana. Nada de “projeções imaginárias em forma de fantasmas, nem projeções reais em forma de ferramentas”, mas “potência de ruptura de direção, a mutação tal que cada máquina é corte absoluto em relação à que ela substitui” (Deleuze e Guattari, 2010: 512 e 514).

Uma história das máquinas não seria apreendida, portanto, somente através de uma cognição coordenativa, demarcadora de sucessões e encadeamentos evolutivos. Mas sobretudo pelas variáveis potenciais de cada instante histórico, as discontinuidades provocadas no tempo a cada momento de conflito e indecisão, a abertura de outros espaços de ação. Ou seja, uma história das máquinas implica qualquer processo de geração de outros mundos, para além e aquém de um projeto planificador do mundo.

Trata-se de um acontecimento dissociativo, de um corpo e uma espacialidade surgidos inesperadamente. (*Então era isso.*) Derrida, em *La main de Heidegger*, frisa a ligação entre o que se mostra, o mostruário, e o monstro. As máquinas até podem ser projetadas no âmbito de uma previsibilidade técnica, de uma funcionalidade pré-

estabelecida (máquinas reprodutoras de monstros adequados), mas o que delas decorre de mais interessante advém sempre do imprevisível e indeterminado, como um presente do devir que nos extrai dos circuitos de controle: *então era isso* – mostrativo hesitante que estremece na impossibilidade de determinar o ocorrido.

Assim, o que nos interessa nas máquinas não é sua propensão ao cumprimento da ordem – o comando, a *banalidade do mal*. Não há nada de impressionante e especial na capacidade de um aparelho repetir sistematicamente seu funcionamento. Se o trabalho padronizado nos torna dóceis, familiares, metodicamente destruidores, a potência das máquinas consiste justamente em nos desapropriar dessa familiaridade predatória, em promover uma reviravolta nas oposições clássicas, um deslocamento dos sistemas capaz de nos despertar para o ainda não pensado. Algo se mostra nos contratempos da engrenagem; são contrassensos que desarranjam os modelos de interpretação fundados no princípio de identidade. Disrupção da presença ali onde se acreditava demarcá-la, intervalo, instante *gap* de conexões improváveis entre realidade, sonho, ficção, biografia, imaginação:

uma espécie de cut-up à maneira de Burroughs, que consiste em pôr um fragmento de sonho em relação com uma passagem qualquer de um manual de patologia sexual. É um corte que reanima o sonho e o intensifica, em vez de interpretá-lo (...): desprender um inconsciente de revolução, dirigido a um ser, mulher e homem não-edipianos, o ser “livremente mecânico”, “projeção de um grupo humano a ser descoberto”, cujo mistério é o de um funcionamento e não de uma interpretação, “intensidade totalmente laica do desejo” (...) nada teremos feito enquanto não atingirmos elementos que não são associáveis, ou enquanto não tivermos apreendido elementos que já não são associáveis (id.: 520-521).

Em tempo, seria preciso demonstrar o quanto a posição de Heidegger com relação à máquina demonstra uma tendência reacionária da filosofia de impor continuidade ao pensamento, tal como Blanchot assinala em “O pensamento e a exigência de descontinuidade”; certa artilosidade de providenciar um abrigo de recolhimento no momento em que as coisas saem do eixo, em que o trem da história descarrila. Não é por acaso que clínicas, templos, igrejas, bares, festivais e premiações, enfim, todas as congregações fundamentalistas e escatológicas ganham maior adesão durante o mal-estar (momento *trans*) de uma época. Bem na hora mais intensa, quando tudo parece estar propício ao salto, à transformação, no ensejo de nos liberarmos das unidades estranguladoras, alguém como um pastor, médico, político

aparece para nos “dar a mão”. Não há dúvida de que as terapias pós-guerra tiram seu sustento dessa situação, com suas cartilhas e léxicos organicistas recomendando um retorno, uma recuperação do manual, do artesanal, do que houver de mais retrógrado para mediar o convívio. É assim que o tempo de agora encontra-se atulhado de comunidades-internato para tratamento e reabilitação, cujo cerne do trabalho consiste em *pegar na enxada*, frequentar oficinas de bordado, tricô, costura, enfim, numa ciranda auto-afirmativa (autorreferente, autossustentável) cuja finalidade é a propagação da ideia de que o mundo pode e deve ser produzido por nossas *próprias mãos*, tal como faziam nossos ancestrais.

Esse culto ao retrô se manifesta em tribalismos regressivos e primitivismos os mais impensados. Em fetichismos familiares que, tal como lemos no sétimo capítulo de *Mil platôs*, “Ano zero – rostidade”, “são inseparáveis de processos de rostificação” (Deleuze e Guattari, 1996: 35): *quando o corpo se encontra descodificado e deve ser sobrecodificado pelo Rosto*.

A apologia de Heidegger ao manuscrito não corresponderia a uma tentativa semelhante de rostificar a mão, de fornecer à mão um poder determinante sobre o corpo? Uma senha de acesso ao passado, ao pensar originário?

Talvez o que esteja na base de todo fanatismo apocalíptico, de todo desespero de retornar à unidade e profetizar o fim da história, seja um ressentimento diante da irreversibilidade do tempo, fruto de uma irritação com o transcorrer dos acontecimentos. Um *delírio da irritação*, tal como Blanchot detecta em Empédocles: “*expulso do éter em direção ao mar, cuspidido pelo mar em direção à terra, cuspidido de novo em direção ao sol, e pelo sol jogado novamente ao éter: ‘exilado de deus e no erro, por eu ter confiado no delírio da irritação’*” (Blanchot, 2010: 65).

De modo contrário, ao afirmar um desencadeamento (maquínico) da escrita que mais se aproxime de uma experiência do devir, em *Mil platôs* Deleuze e Guattari expõem seus procedimentos de composição dando consistência espacializadora ao texto. A escrita ali se efetiva como ação cartográfica, produção de mapas. Nesse sentido, cada livro ou platô desbrava um outro espaço-tempo, enuncia um povo e uma terra novos, descontínuos a todo *antecedente fundamental*. Trata-se de um projeto escritural alegre, que substitui as raízes pelo rizoma, as substâncias por relações, a ontologia pela geologia: uma máquina de escrever (não apenas a história mundial, abstrata, mas histórias singulares, corporais, terrestres, vivas) que procede por desterritorializações e reterritorializações, de modo que não se deve confundir a

reterritorialização com o “retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua” (Deleuze e Guattari, 1996: 40-41).

O que está em pauta, e na partida das seguintes análises de narrativas produzidas neste começo de milênio, tem a ver com uma mutação em curso (agora) na história, um (não) saber de que este agora de onde enunciamos *ocupa o tempo e o lugar de uma minúscula vírgula num texto infinito*. Trata-se de uma história que, escreve Derrida em *Papel-máquina*, “no mínimo, não se atém a si mesma, não se mantém, uma história que agora [*maintenant*] não se segura mais pela mão [*maintenant*]” (Derrida, 2004: 34).

Espaço. Mesmo perto, há distância

(...)

Os signos estão completos (prontos para se tornarem uma coisa diferente do que são). Fogo. Não vemos mudanças, não sabendo ainda esquecer (John Cage)

O limite não está fora da linguagem, ele é o seu fora: é feito de visões e audições não-linguageiras, mas que só a linguagem torna possíveis. Por isso há uma pintura e uma música próprias da escrita, como efeitos de cores e de sonoridades que se elevam acima das palavras. É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em “perfurar buracos” na linguagem para ver ou ouvir “o que está escondido atrás”. De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, “mal visto mal dito”, é um colorista, um músico (Gilles Deleuze)

Penso que toda essa preambulação fosse indispensável para situar a análise que seguirá. Um esboço de atravessamento, de percuciência/percussividade do campo da escuta; um modo paciente de ensaiar uma passagem sobre os fossos da história mostravam-se necessários à travessia secular. Pois a *narrativa século XXI* emerge num momento em que as estruturas binárias que até então constituíam os discursos históricos colidem numa topografia virtual, aproximam-se e distanciam-se, ao mesmo tempo, no “presente ao vivo” propiciado pelo ciberespaço. Atua neste tempo dos simulacros em que os eventos, demonstra Derrida em *Échographies de la télévision*, são “criados”, editados pelas teletecnologias. Intervém, portanto, em uma realidade que não está dada, mas “ativamente produzida, crivada, investida, performativamente interpretada por numerosos dispositivos fictícios ou artificiais, hierarquizadores e seletivos” (Derrida e Stiegler, 1998: 15). É a partir dessa conjuntura em que a máquina envolve tudo – corpo, sexualidade, relações, vida –, de um complexo ambiente infosférico, que a narrativa desata outras experiências, dissemina novas textualidades em meio às cenas teleguiadas do tempo de agora.

Parecia preciso ainda à teoria e à ficção da segunda metade do século XX fazer o inventário, revolver os destroços organizados da história para assim traçar novas trilhas, conceitos diferenciais a partir do lastro-léxico bimilenar que embatumou o século passado. Agora, o trabalho de composição narrativa ressurgue numa outra ambientação. Desponta com a transversalização dos saberes que opera uma espécie de detonação/espraçamento dos “efeitos de realidade”, das “estruturas fantasmais” constitutivas do presente. No âmbito das *máquinas abstratas*, irrestritas à automação e reificação do trabalho, das relações humanas, mas propiciadoras sobretudo de uma coexistência de técnicas e poéticas em planos cruzados, permeáveis, exorbitantes, expansivos, não-operacionais. Tal como já sinalizavam Deleuze e Guattari em *Mil platôs*: “As máquinas excedem toda mecânica. Opõem-se ao abstrato no seu sentido ordinário. As máquinas abstratas consistem *em matérias não formadas e funções não formais*” (Deleuze e Guattari, 1997: 227).

A mutação ontológica em curso, proporcionada pelos modos maquínicos de arquivar e acumular dados, memórias, distribuir informações, códigos, textos, não supõe mais nenhum modelo a ser reproduzido – embora tudo ainda pareça calculado para a economia do lucro. Ao contrário, faz surgir no curso da história um horizonte de imprevisibilidades, contingente e descontínuo. Uma cultura monstruosa, sem precedentes nem semelhanças, na qual os seres humanos passam a compor outras configurações existenciais, por meio de diversos dispositivos de comunicação e objetos técnicos, em direção ao que “vem” – ao outro, ausência sempre viva e por chegar. Apresenta-se em espécies de “acontecimentos-máquina”, como observa Derrida em *Papel-máquina*: “Um acontecimento apenas advém se sua irrupção interrompe o curso do possível e (...) surpreende toda previsibilidade. Mas tal supermonstro acontecimental seria, dessa vez, pela primeira vez, *também* produzido por máquina” (Derrida, 2004: 38).

Nesse ponto, vale dizer que o ato de escrever encena uma operatividade maquínico-viral. Como nota o filósofo francês em seu livro *Margens da filosofia*, de 1972, a escrita consiste numa atividade disruptiva, a cada vez (re)iterável, (re)citável – “Qualquer escrita deve poder funcionar na ausência radical de qualquer destinatário (...) Escrever, é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina por sua vez produtiva, que a minha desapareição não impedirá de funcionar” (Derrida, s/d: 411-412). Não seria demais dizer que toda “política” de censura a essa operatividade reporta ao policiamento filosófico que pretende impor uma autoridade de fala às

técnicas de escrita. Desde *Fedro*, tornou-se corrente na história o rebote de doutrinas nacionalistas, integralistas, puristas, que condenam a palavra escrita atribuindo-lhe a disseminação do mal, tratando-a como parasita invasor, vírus incontável. Em *A besta de Lascaux*, Blanchot demonstra como a desconfiança de Platão com relação à escrita propaga-se em suspeição e perseguição: “o que é essa palavra que não tem atrás de si a caução pessoal de um homem verdadeiro e preocupado com a verdade?” (Blanchot, 2011i: 54).

Justamente nessa perspectiva de uma escrita-vírus, de uma mensagem sem destinatário possível, é que leio a literatura de Mauricio Salles Vasconcelos. Especialmente seu livro *Stereo*, publicado em 2002, e que agora passo a comentar.

Dividido em duas seções, “películas” e “vinis”, a primeira contendo 30 ficções e a segunda 25, suas narrativas são escritas em relação com essas máquinas sonoras e visuais no traçado de linhas que irradiam de episódios mínimos da existência. Dissecadas em “instantes ficcionais” (em sintonia com os “relatos mínimos” de *Mínimos, múltiplos, comuns* de João Gilberto Noll, mas principalmente com as narrativas-móvil que estavam por surgir no *Projeto Nocilla* de Agustín Fernández Mallo), cada narrativa pode ser considerada uma partícula musical ou filmica, uma trilha virulenta, montada a partir de cenas históricas e contextos finiseculares através dos quais a narração modula-se “para tudo o que não está ali” (Vasconcelos, 2002: 33).

Stereo consiste numa matriz experimental que viria “dar a letra” aos procedimentos utilizados na composição de livros posteriormente publicados pelo autor (uma *caderneta-maquete* – título de seu livro de poesia prospectiva de 2016) – *Ela não fuma mais maconha* (2011), *Moça em blazer xadrez* (2013), *Telenovela* (2014), *Meu rádio (Coletivo animal)* (2016), *Disco Dublé* (2018) e *Bráulio Pedroso (novela da Noite)* (2018). Seu método provem de uma *escrita de ação* – conceituada pelo autor em *Rimbaud da América e outras iluminações*, com foco sobre a literatura de Noll (sob influxos do descentramento e desregramentos rimbaudianos que irrompem no auge da *angst* ocidental), e que, na literatura produzida no Brasil, já pode ser entrevista pelas narrativas de caminhada de Samuel Rawet, como, por exemplo, *Abama* (1964) e “Crônica de um vagabundo” (1967). Cria um elo, inclusive, com as narrativas exíguas, finais, desse autor em *Que os mortos enterrem seus mortos*, de 1981. Seus procedimentos se dão nas extensões de linguagens e códigos deslocados de universos significantes e referentes, alterados, metamorfoseados nas

ondulações sonoras/imagens em movimento transmitidas pelo rádio e pela televisão. Cada narrativa insta-se no “vazio semântico da matéria musical”, tal como J.G. Noll refere-se à escrita guiada pela música. Em um “espaço desprovido de beiras, ameaçador e aberto”. É o que se observa em “Público”:

Ele refazia os objetos artesanais da casa – flauta prato esteira – a partir de trapos e canos de descarga a mínima casa em que habitavam na cidade de ferrugem e aluguéis provados na carne meio metro de quarto onde ele reconstituía o lixo das ruas em pedaços de uma vasta e generosa casa aos abraços, e sem margens – Embora fosse ele o mais novo, na verdade, a criança, não se sabia de lugar mais distante de lugar, e cada vez mais apropriado com toda a intimidade. Para toda a vida, como uma benção lida na cerimônia crua do espaço desprovido de beiras, ameaçador e aberto (Vasconcelos, 2002: 11).

A casa não corresponde mais à noção clássica de abrigo privativo, propriedade hereditária apartada e protegida dos fenômenos exteriores por muros. Ressurge como vinco, ruga sobre restos que circulam pelas ruas – objetos parciais, fluxos informacionais, mnemônicos. Não um território desapossado do espaço público pelo poder aquisitivo mercantilista, mas reapropriação/expropriação do *ter lugar* sobre os transbordos (linguagem, lixo, *spam*) coletivos herdados por uma criatura desabrida, desprotegida – a figura da criança, em sua dimensão primitiva, selvática, sinalizadora de um tempo que se abre como infância reinventada. Não há direito de propriedade sobre o que o ser humano vivo (sempre nascente) herda quando ele passa a ser compreendido como passageiro, usuário, locatário da história e da cultura. Hospedeiro/receptor/depositário desde um polo móvel, desabrigado, cujo trabalho consiste na transmissão do espectro que lhe toca e está disponível – à vista, à escuta, à escrita.

Através de uma subjetivação em permanente estado de nascença, monta-se a morada com o que não se tem; arranja-se um espaço com a matéria que irrompe e circula por fora ao vir-a-ser: infinito jogo de linguagens/sombras onde a existência surge e desaparece. Tal é a experiência que assombra a criança solitária do conto “Pérola de ninguém”. Ela tranca-se no quarto e, no momento em que liga o rádio, adentra o inconsciente do mundo, submerge na noite sem rosto do tempo que chega e a envolve através do aparelho:

Apenas o rádio de pilha encontra-se disponível; um locutor escolhe discos, comenta os títulos das músicas. Sua voz é suave, se desembrulha numa alta madrugada em que não recebe convidados. Parece falar para qualquer um a emoção que é sempre transmitir alguma faixa, todas as noites, para a figura, sem rosto, meu ouvinte íntimo, inacessível (id.: 53).

O escritor topografa os excessos que atravessam espaço e tempo em que ele existe de corpo presente, agora (suas dinâmicas, deslocamentos, desterritorializações), extraindo daí proposições, imagens, especulações em movimento e formação. Afirma uma finitude prospectiva. Põe em questão as clivagens oficializantes (público/privado, fora/dentro, mundial/nacional, periferia/centro) e passa para uma compreensão relacional, situacional, mais complexa e renovadora do ambiente à medida que mapeia suas dobras e desdobramentos, intersecções e zonas de contato/contágio menos evidentes, imateriais mesmo, por onde a escrita transiciona – o espaço público da terra tornado o não-lugar da difusão.

Nesse sentido, os reveses com os quais o leitor de *Stereo* se depara podem ser comparados às exigências que um livro da década de 1970, como *Margens da filosofia*, ainda hoje se colocam ao leitor. Pois trata-se aí de desenvolver ritmos e nuances semânticas capazes de acompanhar as obliquidades e as marcas (margens, marchas) que o pensamento e a escrita implicam em seu processo de singularização. O empreendimento seguido ao longo deste livro tem a ver com a liberação do ato de escrever de um espaço-tempo comandado pelo controle organicista, pela imediatez visual/vigilante dos eventos, fazendo a escrita vibrar, desgarrando-a do âmbito do entendimento determinante (a palavra última, o flagrante verbivocovisual) desde há muito constituído pela tradição literário-filosófica como intimidade – o “bem cultural” como cerco.

Entretanto, essa problemática narrativa projeta-se para fora das circunscrições históricas sem denegá-las. Descontrói as unidades econômicas tributárias de algum intelecto ou domínio absoluto, tal como estão configuradas sob uma tutela transcendente (desde os gregos, especialistas na revelação do ser – atividade que hoje corresponde às ideologias de transparência midiográficas), para então atravessá-las. Consiste em produzir linhas de escrita não convencionais, realizar manobras especulativas que alcancem as sutilezas incognoscíveis do pensamento. Para acompanhá-las é preciso certa acuidade de escuta, e uma confiança excepcional no que Derrida denomina “filosofar de corpo perdido”. Uma espécie de *philosophy of walkman to drift*.

Traço essa genealogia proveniente de *Margens da filosofia* pois o programa deste livro, “luxar o ouvido filosófico, fazer trabalhar o *loxôs* no *logos*” (Derrida, s/d: 14); perfurar os abrigos acústicos edificadas para isolar o homem das forças telúricas (seja a cera de tapar ouvidos, o campo de concentração, ou todo urbanismo planeado em circuitos semióticos que funcionam como caixas de ressonância imantadoras, seletivas e segregadoras – das cidades-Estado aos Estados-nação), fornece vias de acesso mais sensíveis às narrativas de *Stereo*⁷. Sobretudo porque em *Margens* implementa-se um trabalho de embaralhamento e alargamento das fronteiras entre os diversos campos do saber, uma topologia dos limites que ganha consistência numa espécie de estereografia, de escrita radiofônica – tal como ocorre nas fabulações de *Stereo*:

Este texto pode tornar-se a margem de uma margem? Para onde passa o corpo do texto quando a margem não é mais uma virgindade secundária, mas uma inesgotável reserva, a actividade estereográfica de um outro ouvido?

Excede e faz quebrar: por um lado, obriga a ter em conta na sua margem mais e menos do que se acredita dizer ou ler, desdobramento que se liga à estrutura da marca (é a mesma palavra que “marche”, como limite, e que margem); por outro lado, luxa o corpo mesmo dos enunciados na sua pretensão à rigidez unívoca ou à polissemia regulada. Válvula aberta a um duplo entendimento não formando já um único sistema (Derrida, s/d: 22).

Desse modo, arrastando a leitura para o espaço de uma ação *sem ser* que é o da escrita, da *différance*, marca-se uma individuação do leitor/escritor que coincide com uma exteriorização de toda economia lexical organizada em torno de seu próprio eixo, daquilo que Derrida chama de *autismo filosófico* (*o ser: o seu próprio*).

Aquele que lê e escreve transforma-se numa espécie de presença em sondagem e mutação; escuta ativa e insurgente em meio a simulacros e ruídos telecomunicados; radar captando o que irradia do mundo que orbita, coletando, arquivando, traduzindo e transmitindo o que o circunda em sons e imagens capazes de promover uma

⁷ Tanto no que herda do projeto rousseauísta de escrita/caminhada/devaneio, como no que se sintoniza com a dimensão onírica, ondulante, que Bachelard confere ao rádio no ensaio “Devaneio e rádio”: “O rádio é um problema inteiramente cósmico: todo o planeta está ocupado em falar (...) O rádio é a realização integral da psique humana (...) O rádio possui tudo o que é preciso para falar na solidão (...) O rádio deve anunciar a noite para as almas infelizes”. Aliás, é interessante notar que os devaneios de Rousseau derivam de uma presença solitária, em repouso, recolhida a bordo de uma pequena embarcação que se distancia dos ruídos continentais, tocada pelas ondulações do lago de Bienne. Disposição essa muito próxima à do ouvinte de rádio que faz de seu quarto uma estação de viagens cósmicas.

mudança estrutural, de deslocar uma expansão/pulsção da matéria espacial. Um tecnólogo, transfiguração tecnológica da antropofagia modernista.

O modo como *Stereo* está montado, cada parte (*película* e *vinil*) composta por narrativas compactas, discos em letras e imagens, faz apelo a uma economia mental mínima, a um espaço módico que funciona como lugar de refúgio dissipativo – quarto, apartamento, cabine telefônica (lugares e situações de captação/transmissão situados como *câmaras de ecos*, em ressonância com *Algaravias* de Waly Salomão). Daí acessa-se alguma singularidade inconsciente enquanto se é assaltado pelo sentido em sua dimensão insinuante e fugidia – visões e audições suscitadas pelo não-saber que nos chega do espaço-tempo satelizado. Pode-se fazer aqui alusão ao *princípio da modéstia do refúgio*, ao quarto mínimo que Gastón Bachelard situa como espaço propício ao devaneio. Diga-se, espaço de transe, transversalidade. Lugar de cosmicidade – a noite descortinada no instante de captação do que não cessa de irradiar (signos em rotação/ondulação).

O conto “Ozu”, por exemplo, toca o fulcro da imaginação em luto decorrente de toda espectrografia imantada pela *escrita cinemática*:

Deixei à vontade meu sogro, um senhor de unhas escuras nos pés, tal como expostos sobre a sandália japonesa. Mostrei-lhe o canto da casa improvisado para o descanso. Tudo cabia nele – sua valise, os pacotes da mulher morta ontem. Tudo cabia nesse quarto minúsculo. Até sua insônia dada em asas sobre as dobradiças do teto, pronta para transformações em rostos ou sinais da noite: vazios, mas incessantes (Vasconcelos, 2002: 24).

Acionada nessa esfera em que a morte permanece presente no tempo, nos estertores de uma história da *Aufhebung*, a narrativa que emerge no início desse presente milênio está marcada pela cultura do nomadismo – devaneio/deambulação, derivação, devir, transplantes culturais, aculturações. Emanada de suas matrizes ligadas a espaço e tempo diversos, como raios diferidos de estrelas, ela subsiste em movimentos de descontinuidade. Desmembra-se em hibridações textuais que nada mais têm para testemunhar na confrontação formal-discursiva, nos tribunais em torno do verismo histórico a fim de submeter o relato ao juízo da verossimilhança. Sua essência consiste em não ter essência, seu âmago tem lugar na ausência de centro, não havendo mais relato íntimo senão no que já é exterior, público, telúrico. Daí que o naturalismo de *Stereo* compreende um processo de desnaturação que se propaga – a

natureza apreendida como matéria inquietante, mutante, jamais dada à naturalização de qualquer ordem –, um realismo de transição.

É no desabrigo que a escrita se torna então narração da terra, topografia de um mundo à deriva, fora dos eixos. Relato posterior à explosão da história universal desenraizada e ramificada em múltiplas e simultâneas galáxias virtuais, propagada em constelações de infinitas faces, sem mais vínculo com uma origem ou fim. A ação escritural opera, agora, uma espécie de dublagem de mundos disseminados pela midiatização geral da cultura, uma ecografia do globo tecnizado emitida ao universo sem outro – receptores protéticos/proteicos. *Uma confiança sem interlocutor possível.*

Presencia-se, através da leitura de *Stereo*, a liberação de um espaço-tempo geralmente vinculado à organização formal, ao desenvolvimento genético da narrativa, num plano escritural expansivo/derivativo que não supõe nenhuma substância ou essência que viesse sobredeterminar a trama (o *plot*) de relações sobre a qual ele advém/devém. Um plano traçado e irrompido no meio, para além das associações e distribuições condicionadas pelas estruturas semânticas, pela evolução formadora da narrativa. Em sintonia com a noção de *narrativa a caminho* (“que seja excluída toda alusão a um objetivo e a um destino”) proposta por Blanchot em *O livro por vir*, e também com a problematização da narrativa sob o signo do acontecimento por Deleuze e Guattari em “Três novelas ou ‘O que se passou?’”, tem-se, enfim, uma ressignificação/ressituação da Literatura.

Outra literalidade testemunhando a eclosão do texto como montagem – trabalho de urdimento com linhas hipotéticas capazes de desencadear/disseminar novas realidades e percepções. Como o poeta chinês que, segundo Deleuze e Guattari, “não persegue a semelhança, como tampouco calcula ‘proporções geométricas’. Ele retém, ele extrai somente as linhas essenciais da natureza, ele procede tão-somente por meio de ‘traços’ continuados ou superpostos” (Deleuze e Guattari, 1997: 73), em *Stereo* observa-se uma captação cognitiva que se estende numa espécie de cosmografia: “o Cosmo como máquina abstrata e cada mundo como agenciamento concreto que o efetua” (*id.*).

Instando um espaço propício a nascimentos de microcosmos, ao surgimento de mínimos começos, a ficção implica uma apreensão da história não mais como matéria-memória a ser recuperada em disputas pela unidade anterior ao desastre; propaga-se em dinâmicas e fluxos combinatórios os mais variados, aleatórios –

proposições, arranjos, desarranjos, justaposições de informações, sonoridades e visualidades em deslocamento, derivações expressivas livres do medo e da culpa que fundam a lei de retorno ao idêntico e administram o mundo agonizante. Enfim, o texto vem ocupar o lugar de uma *Weltanschauung* (cosmovisão, mundividência) desreprimida.

Assim, não se realiza propriamente um rompimento com a história, mas, justamente, alargamentos de seus limites. Insere-se nela produzindo conexões que aproximam os diversos segmentos do saber (textos preexistentes da cultura, sobretudo aqueles aparentemente inaproximáveis) em criações de novas camadas de percepção e vias de realidade capazes de injetar vida, ar renovado no presente – o mundo assimilado como grande residuário cósmico disponível aos mais impensáveis modos de experimentação e designação.

Aliás, no ensaio *Rimbaud da América e outras iluminações*, especificamente no capítulo intitulado “Narradores”, Mauricio SV capta na prática dos *cut-ups* de Burroughs “um sentido ativo de presentificação” (Vasconcelos, 2000: 138). Do encontro com as apropriações/iluminações sobre Rimbaud feitas por narradores americanos como WS Burroughs e Kathy Acker, o autor passa a implementar novos mapas de escrita, pensamento e vida. Ao mesmo tempo em que traça um retrato inusitado do poeta francês, promove uma mudança de estilo que não se enquadra em rótulos “pós-modernos”, em sua mecânica de citações e estilizações paródicas, exatamente por operar, através de apropriações, roubos, ranhuras, montagens, dobramentos, alterações do moderno capazes de criar uma terceira via de escrita/leitura para fora da esgarçada situação dicotômica moderno/pós-moderno.

Um outro sentido de leitura se abre, como pode ser observado, por exemplo, na narrativa “Jesus volta à terra”, onde voltar não significa mais um retorno do/ao mesmo, mas reviravolta, revolta, uma chacoalhada na história das oposições clássicas que impele o leitor a produzir outras linhas de recepção/transmissão da tradição. A herança dissocia-se da agonística da posse enquanto permite-se à liberação do passe.

Todo culto patriarcal que, ao longo dos séculos, veio capitalizando a assinatura Jesus em doutrinações domésticas, dilui-se agora em esquecimento quase que imediato de seus significados e motivos. Logo quando a figura crística passa a ser definida, num ritual à Música, como mestre de cerimônias, o homem que fora transformado na figura de um receptor-transmissor de músicas do alto de um edifício

qualquer na cidade, em meio à operação maquinal de modular e distribuir sonoridades pelos espaços urbanos, não está mais familiarizado com os relevos dramáticos da história – tornando-se um lugar disposto ao surto, à viralização sonora. De “olhar inocente” e “corpo aberto”, numa “exploração desabrida” da vida (Vasconcelos, 2000: 161), ele situa-se na margem ampliada pelas tensões temporais, no instante de uma infância não-corrompida, feito órfão anônimo à deriva pela aura estrepitosa das épocas. Transmitindo-se, sendo transmitido à velocidade do som e da luz.

São tonalidades perceptivas mais sutis, imagens mais discretas que o autor passa a articular. Não uma história íntima, mas fiações sonoras em potências de vida singularizadas nos halos de uma transistória:

Não há o enigma de alguém, insolúvel, a desaparecer, senão o eco escancarado, extremamente expresso pela sucessão das vozes disponíveis em diferentes épocas. As imagens foram destituídas de minha habitação. Do colecionador de discos não se extrai nenhuma biografia, só existe a porta de saída do som (Vasconcelos, 2002: 61).

Essa não é uma ação simples, trabalhar sobre a equação “a narrativa mínima é proporcional à expansividade máxima” (*meromáximo mínimo*, diz Beckett em *Pra frente o pior*), fórmula cujo espectro associa-se às invenções *dymaxion* (*dynamic maximun tension*) de Buckminster Fuller, sinalizadoras da passagem de uma época da matança para a da vivência, da cultura da servidão para a cultura da liberdade, na qual o direito à propriedade vai sendo abandonado pelo direito ao uso. O narrador toma notas do que é renunciado, suspendendo-o, como *desaparecimento da política do poder* – desaparecimento que inclusive promoveu uma transformação nos procedimentos composicionais de John Cage, a notação musical escapando entre emissor e transmissão⁸ (“... interposta entre o músico e a música, está a notação”) –, para formular narrativas sintonizadas com a ideia de uma *ecosofia*, tal como traçada por Guattari; de uma *ecografia*, segundo a expressão de Derrida. A casa, o hábitat compreendidos como meio a se propagar na invisibilidade das ordens do saber.

Testemunha-se então um trabalho empenhado em transformar o relato em mínimas estruturas dissipativas. Em fornecer ao texto a mesma voltagem

⁸ J. Cage nota, no “Antepapo” de seu livro *De segunda a um ano*: “Passamos, pode-se dizer, do tempo da reunião familiar para o tempo presente, que leva as pessoas e suas energias e os recursos materiais, energias e utilidades do mundo, para um caminho que aceita com prazer o desconhecido e as descobertas, usufruindo da sinergia (uma energia maior do que a soma de energias diversas e isoladas)” (Cage, 1985: xxvi).

cinesiológica de corpos, imagens e sons em movimento, tal como ocorre no cinema. “*Vastas esculturas móveis de música*” (Burroughs *apud* Vasconcelos, 2000: 145).

As narrativas de *Stereo*, em seu sentido ativo de presentificação (feitas para circular, propagar), emergem ainda no rastro das concepções artístico-ambientais de Hélio Oiticica em torno dos “Ninhos” (células em multiplicação associadas ao crescimento das comunidades urbanas; montagens e instalações complexas, abrigos portáteis para viventes sem-mundo); das proposições mistas de música, artes visuais, urbanismo, que dão forma e posição provisórias ao texto “Abrigo-mundo”, reunido em *Conglomerado Newyorkaises*. Em sintonia também com a esferologia de Sloterdijk, ao propor a abertura de semióticas entrecruzadas, heterogêneas, capazes de captar a plurivocidade planetária para além de qualquer ordenação global.

Tem-se, portanto, através de um extenso repertório cultural e teórico, todo um projeto intrincado que se desgarra dos padrões narrativos já esgarçados. Traçados de uma objetividade não identificável da literatura. *Stereo* pode ser compreendido como uma estação a partir da qual a leitura é ativada em novos modos de escrita e vida. Algo parecido com a dinâmica transversal que está na base do programa escritural de *Mil platôs*. Dinâmica que aviva a narratividade filosófica, fornecendo à matéria textual uma pulsação capaz de extrapolar os limites mais comuns do livro – basta observar a força viral com que repercute a recepção de *Mil platôs* desde sua publicação, em 1980. A narrativa obtém uma textura musical, como a *música flutuante* de Pierre Boulez, “música eletrônica onde as formas cedem lugar a puras modificações de velocidades” (Deleuze e Guattari, 1996: 56).

Extraídos de modos de existência encaixotados, circuitados no âmbito serial de uma globalização econômica segregadora, culturalista⁹, os relatos de *Stereo* remodelam esses *pacotes existenciais* segundo um discernimento alargado de *techné*, no qual as incontáveis mediações contemporâneas são apropriadas no traçado de planos e composições de personagens, elementos e figuras ainda não formados. Linhas sempre em risco, intermediárias, inacabadas; rupturas singulares,

⁹ São muitos os exemplos de inserção narrativa nestes estratos: 1) os trabalhos e os dias da doméstica na casa do juiz, na narrativa “Faxineira”; 2) a ocupação/obstrução das ruas por pessoas “de negócios”, gente executiva no *happy hour* de sexta-feira transformando a rua numa extensão do escritório, em “Sexta”; 3) o corpo em fuga de um bailarino solitário, “fruto de um estupro”, em “Diáfano”; 4) a vida de um corretor de imóveis em meio à crise econômica que “escoa à volta de um telefone”, em “Buraco”; 5) os meandros e esquemas de atuação na indústria pornográfica em “Privê” e “Figurantes”; 6) o “mundo pet” em “Da natureza dos Poodles”; 7) o vendedor de discos em “Todas as festas”; etc.

individações sem sujeito que situam a narração entre processamento de dados mundiais, montagens, experimentações e prospecções de formas de vida.

Vejamos como se dá esse procedimento na seguinte ficção:

ACÚSTICA

A bandeira-monopólio ondula pelos panoramas pintados de gente. Eu te masturbo por cima da tua ausência.

Antena – efeito de estática – fixada onde cessa a compulsão do pensamento-sentimento. Circulo anos depois, ainda bem sozinho, pelo trevo de pedestres, no ponto de cruzamento com o imediatamente reconhecível vendedor de café. Ele não me vê na manhã dividida comigo. O velho café é um homem esfumado, no fundo de qualquer dia.

Acústica – Pessoas de todas, as mais diferentes e minúsculas nações testemunham o previsível anúncio do “que fazer para mais tarde”. Sempre depois – sem limite de anos –, a noite tomada pela música-do-mundo. Conjugo galáxias de sintetizadores para habitar por poucas horas uma quina superpovoada do Monopólio. (Uma máquina de café-expresso ao lado, e outra de canções catalogadas ao léu; a manhã logo chega com a tentação de um rosto desconhecido, muito pintado, pronto para o sexo seguro e irrefreável).

Estereofonia – Já estou, bem veloz, de retorno ao lugar dito próprio, à maneira de um explorador de cidades condenadas ao mesmo conhecimento, regidas pelo som mínimo, hipnótico, pré-gravado. Sem rastro divinatório de dor/prazer, sem memória do trabalho/lazer humano, fico nu, facilmente. E, de novo, te invento (Vasconcelos, 2002: 60).

A técnica estereofônica que o narrador realiza (um técnico de gravação e transmissão de sons) apresenta-se como (*re-*)*incipit* do “lugar dito próprio” – da fonte-explosão, matriz-música. E a narrativa ondula dessas três palavras propulsoras, dispostas no início de cada parágrafo: *antena*, *acústica*, *estereofonia*. Palavras proteicas, sem sintaxe. O espaço da escrita, e do livro, transforma-se em cabine de captação dos desastres finiseculares, painel das explosões atômicas. Circunscreve uma pontuação de deiscência desde um *ground zero* – detonador de formas de vida/escrita ativado a partir da guerra contra as guerras que o 11 de setembro veio encetar na abertura do século XXI.

Nessa conjuntura, o livro engendra-se como aparato tecnológico aberrante, livro-*ovni*, disco portátil sobrevoando o trânsito/o massacre intermilenar. Desgarra-se totalmente dos modelos oferecidos pelas instituições do literário enquanto encaminha-se para o fulcro da composição em sua escuta/perscrutação da efusão cósmica, das proveniências do devir. Seu modo de apreender situações bem demarcadas, de instar a matéria narrativa num contexto localizado geográfica e psicossocialmente, e ao

mesmo tempo desviá-la para uma espacialidade suspensiva, impulsioná-la numa escrita espiral nada modelar, me dá licença para sugerir um dublê ao título: *Sidéreo*.

A efetivação de uma linguagem narrativa contraída a fim de proporcionar sua própria fissão explica o efeito de exorbitância experimentado pelo leitor. Pois a compactação do texto não diminui nem um pouco a intensidade de seu andamento, a movimentação de suas figuras. Pelo contrário, incita uma *poiesis* heterotópica (tanto de quem escreve como de quem lê), sintonizada com o surgimento de pesquisas em torno da nanotecnologia, da manipulação da matéria em escala celular, atômica, molecular. Algo que já podia ser percebido nas narrativas tardias de Beckett, como, por exemplo, *Nowhow on: Company, Ill seen ill said, Worstward Ho*, em que seus personagens perdem o caráter humanista à medida que se tornam resultados de operações, adições ou subtrações mutilantes de uma (im)provável integralidade personológica. Tornam-se “monstros fiéis à matéria heterogênea que os preenche”, tal como Pierre Alferi e Olivier Cadiot notam em *La mécanique lyrique*.

Sintonizar-se com o cosmo em tempo de habitar o mundo numa extensão material e espacial mínimas coincide com o advento de uma inteligência aguda e veloz, com as viagens imóveis promovidas pelas drogas sintéticas e a música eletrônica, com a circulação célere de mundos e consciências portáteis em microcápsulas e comprimidos em tráfego/tráfico pelas *raves* planetárias. Algo que pode ser entrevisto na narrativa “Metal meditations”: ““Um grão de luz, quando concentrado, torna-se habitável (por qualquer um) onde quer que esteja”” (*id.*: 63).

(Não) por acaso, no momento mais asfíxiante de uma mundialização econômica pautada no controle absoluto, na cifra tecno-financeira do globo subsumida numa História Capital, a atividade criadora irrompe em descontinuidade a toda forma de valoração e designação de sentido, a todo projeto fundando e administrado por uma razão sobredeterminante. Falha e ausência de origem/finalidade, nomadismo e dispersão, tornam-se, então, dados comuns à produção narrativa, sinalizam uma fratura do controle morfológico que, no entanto, apresenta-se vitalizadora: “As criações são como linhas abstratas mutantes que se livraram da incumbência de representar um mundo, precisamente porque elas agenciam um novo tipo de realidade que a história só pode recuperar ou recolocar nos sistemas pontuais” (Deleuze e Guattari, 1997: 95).

A partir de uma dimensão transistórica em que atuam literatura e filosofia hoje, em sua disposição para captar a heterogeneidade do tempo presente sem

capitalizá-la nem amesquinhá-la, fica mais perceptível o impasse através do qual o mundo se apresenta neste milênio. Na coexistência de projetos totalizadores com o jogo/a inocência do devir revela-se a impossibilidade de a humanidade agarrar-se a uma lógica unificadora. É o que Deleuze havia apreendido no *pensamento planetário* de Kostas Axelos em “Falha e fogos locais” (1970):

De uma certa maneira, o homem reata com um destino que é preciso ler nos astros e planetas. O pensamento planetário não é unificador: ele implica uma profundidade do céu, uma extensão do universo em profundidade, aproximações e distanciamentos sem meio termo, números inexatos, uma abertura essencial de nosso sistema, toda uma filosofia-ficção (Deleuze, 2006i: 205).

Nesse contexto, em que a escrita deixa de pertencer aos âmbitos do poder e passa a jogar com a indefinidade (termo empregado por Jean-Luc Nancy em *La création du monde ou la mondialisation*) do universo, com a complexidade que implica uma cartografia dos espaços do mundo, se introduzem as narrativas de *Stereo*. Em suas páginas não entramos sem sermos deslocados para fora do livro, dos códigos do mundo. Tudo o que parece estático, acolhedor, simples, engana. Cada linha compele à transversalidade, cada *site* ao extravasamento.

Algo se passou no começo desse novo século que não pode mais ser compreendido pela razão binária teleológica. Uma fissão do tempo, um acontecimento que ainda nos envolve por demais em sua dissipação para supormos uma margem de terra à vista – isso soaria antes como aflição em meio ao naufrágio. Tudo o que sabemos é que não somos mais os mesmos, e não há o que confirme uma previsão de atracarmos em terra prometida. Mas isso precisa soar como maldição? Não existem aí razões suficientes para uma jubilação?

O livro – instrumento espiritual, bloco errático, barco bêbado através do qual a humanidade desbrava o espaço sideral (cada livro já contém a potência de um planeta – espécie de *spaceship earth* celular) – não pertence mais a corporação alguma. Embora o contrário ainda pareça verdadeiro, uma ideia como a de *copyright* não faz mais sentido numa realidade em que arquivos são replicados ao infinito através de cópias físicas e virtuais.

Como a música, a pintura ou o filme, um livro não pertence ao suporte que o nomeia, não está detido no código de barras de um objeto, mas traindo-o, incitando seus receptores e hospedeiros à transmissão furtiva. Talvez a lógica que melhor se

aproxime de sua pragmática seja a de um deslocamento incondicional e irreversível, de um estar trânsito sem parada nem abrigo. Não a do patrimônio cultural parasitado por corporações mundiais, mas a de um meio no qual o mundo, e o próprio livro, passam a existir na medida em que tornam-se outra coisa. Corpo/objeto/mundo para sempre excedido: *Ex libris do mundo*.

É nessa medida que o projeto escritural de *Stereo* reporta à teoria apresentada por William S. Burroughs, em *A revolução eletrônica*, de que “um vírus é uma unidade muito pequena de palavra e imagem”; à experiência implosiva e multifacetada que a técnica *cut-up* (justaposição de sons e imagens os mais distintos) proporciona ao andamento narracional ao estabelecer conexões psíquicas, sensíveis, cerebrais, tecnocientíficas em modos imprevisos de produzir enunciados coletivos através de uma cognição mais aberta.

Em desajuste à ideia de obra enquanto espólio inanimado, coleção de objetos e volumes abstratos, sedimentados por regras de acesso a seu conteúdo e manuais de instrução, executa-se uma dinâmica relacional dos livros e do legado cultural propiciada por usos nada essencialistas dessa matéria, operando por extrações, apropriações, disseminações de conhecimentos para além das áreas restritas aos saberes disciplinares. É o que observa Deleuze ao redimensionar os *cut-ups* de Burroughs em *pick-ups*: “Não é preciso ser sábio, saber ou conhecer determinado domínio, mas apreender isso ou aquilo em domínios bem diferentes” (Deleuze, 1998: 18).

Uma liberação da pesquisa e do pesquisador, do escritor em sua reiterada posição solitária, de isolamento consagrado, ocorre então através de uma compreensão da produção não mais atrelada apenas aos interesses do mercado e do Estado, com seus modelos contratuais, funcionais, reprodutivos. Mas como criação de vias e saídas, arranjos existenciais, modos de vida – deslocamentos e respiração antes/depois de mercadorias e objetos de valor e lucro. Tornar-se *um escritório de produção* não no sentido de quem produz com o propósito de firmar-se como autor reconhecido, uma grande marca, mas no de dispor-se a ser um meio disseminativo. Esse é o exemplo extraído por Deleuze de Godard. E também de Burroughs que, inclusive, aparentava uma imagem bem diferida das estereotipias imputadas ao escritor ao longo da história, como notava Conrad Knickerbocker na célebre entrevista publicada na *Paris Review* em 1965: “seus modos eram não tanto

pedagógicos como didáticos ou forenses. Ele poderia ser o sócio majoritário de um banco privado, mapeando o curso de fortunas enormes porém anônimas.”

O trabalho escritural passa a implementar regimes de ação e produção de sentidos atípicos, aberrantes – sem dúvida sob efeito dos cruzamentos entre a escrita de livros e a escrita cinematográfica. Assim como o estabelecimento de um estatuto poético se mostra pouco provável com a transigência e as incessantes remodelagens do fazer artístico, pois lida-se aí continuamente com a exploração de regiões e técnicas ainda não conhecidas, a escrita segue para direções não antecipadas, mobiliza-se através do não-saber – tal como demonstrou Donald Barthelme em seu ensaio de 1983, *Not-Knowing*.

Nessa perspectiva, *Stereo* sintoniza-se logo de partida com a fabulação da morte do pai, depois de *O pai morto*, quando a figura patriarcal (o juiz) começa a desaparecer, se desintegrar, deixando de desempenhar um papel fundante da memória e dos gestos de seus personagens. Desde o ponto de vista da faxineira exposto na narrativa de abertura do livro – mulher/mãe/narradora de origem desconhecida atuando diretamente na dissimulação/repaginação do (i)mundo, empregando-se precariamente entre habitações urbanas –, descortina-se a emergência de uma humanidade órfã, lançando-se, sobre o fim da família nuclear centrada na lógica falocêntrica, para uma dimensão ontológica do desabrigo.

Flagra-se uma topologia em formação no conto “Faxineira”, enquanto a funcionária doméstica recolhe e organiza “restos” da casa do juiz onde trabalha extraindo seu mote da frase “incrustada como um relevo gasto sobre a tabuleta de bronze”: “O homem inventa seu destino todo dia” (Vasconcelos, 2002: 09).

Ainda que pós-metafísica, a subjetivação dos personagens de *Stereo* não deixa contudo de se alinhar a um mapa crítico revivificador da filosofia que vinha sendo instaurado já nas décadas anteriores: sujeito anárquico em Foucault, subjetivação nômade em Deleuze e Guattari, singularidade qualquer em Agamben, arqui-transgressão em Mehdi Belhaj Kacem (já no começo deste século). Pois os traços personalísticos de suas figuras apresentam-se em diagramas de vivências transicionais, formas de vida recolhidas entre as energias mnemônicas de todas as épocas coexistentes num presente anárquico, numa circulação desenraizada em meio a imagens e sons ejetados da história.

A narrativa contracena, assim, com flutuações sígnicas fantasmais que enlevam e plasmam a vida em convenções linguísticas, sensoriais, neurais; com as

eventualidades carregadas de sentido e redundâncias, cujas promoções de hábitos sedimentados pela cultura fornecem ao indivíduo amnésico uma experiência (que está mais para uma impressão) de algo ressoante, um fundo de reconhecimento retumbante que impregna as ambientações acústicas da realidade, como se uma espécie de *déjà-vu* essencial, de pressentimento fatalista, se tornassem a marca do tempo. É formadora, portanto, de quadros vivos em disparidade com essa realidade modelada. Blocos erráticos afastando-se das continências e condicionantes mentais (ordens e codificações, coreografias e edições audiovisuais) regentes do trânsito existencial pelas metrópoles contemporâneas. Nomeadas *ficções alteradas* por Damián Tabarovsky, em comparação com *Contagiosa paranoia*, de Rafael Cippolini, elas funcionam como fonte-vírus de outros projetos escriturais – *cyborgs em infinitas reconstituições*.

Fica legível um procedimento de (pós) produção que se aproxima da *estética radicante* apresentada por Nicolas Bourriaud, quando o curador de arte francês recenseia toda uma conjuntura *altermoderna* da *poiesis* mundial insurgente nos primórdios dos anos 00, momento em que o “estilo pós-moderno” mostrou-se limitado e improdutivo para compreender a poética apropriacionista que passa a orientar a produção de saberes no século XXI. Mobilizados sobretudo pelas técnicas da música eletrônica (*samplers* e *loops*, com suas estocagens, cruzamentos, combinações de registros prévios na produção de novas sonoridades e sensações), os “agentes culturais”, o escritor, o músico, o artista, desimpedem-se dos compromissos com a formação de público no momento em que os limites entre público e privado começam a se desfazer. Tornam-se conectores de espaços e propositores de convivialidades as mais expandidas na medida em que cada agente se permite a tratamentos e reinvenções diversos da cultura, a retomadas da história em disseminações de sentidos e proposições de novos afetos.

A maneira como Mauricio S. Vasconcelos parte de um autor moderno por excelência, como é o caso de Rimbaud, para reativar seus projetos de escrita após as recriações que Burroughs e Kathy Acker fazem do poeta (e também Godard, João Gilberto Noll, Samuel Rawet, Jim Morrison, Patti Smith), mostra-se crucial para uma entrada mais abrangente em seu projeto narrativo. Ao tomar nota no ensaio *Rimbaud da América e outras iluminações* (2000) sobre a violação-apropriação que a autora norte-americana provoca em Rimbaud para detonar sua própria biografia, implementando, a partir de hipóteses ficcionais extraídas/embaralhadas de sua vida e

do autor de *Illuminations* (uma linguagem inseparável da sexualidade), MSV depreende cada vez mais a escrita como afirmação e lugar do próprio corpo-máquina.

Escrever ocorre então como atividade em que as relações entre linguagem e poder pautam a exploração da sexualidade, “compreendida como uma entrada na infância, como afirmação de uma instantaneidade não-corrompida” (Vasconcelos, 2000: 162): instância nascente a partir da qual individuar se torna uma possibilidade. É o que se observa na narrativa “Um corpo”:

É que teu corpo se move como uma incurável doença – voz possante e ausência. Um abandono de toda a memória, ferido por febres, esse corpo, cortado pelo grito único ao qual se opõem todos os que acabam, um dia, por acodi-lo. Porque tem viço. Ainda é vivo. Ainda serve a alguém, no fim de tudo: a extrema terra, a casa onde nunca entrou uma doméstica (Vasconcelos, 2002: 17).

A extrema terra, a casa onde nunca entrou uma doméstica, traduz bem o lugar dessa escritura. Isso “que tem viço, ainda é vivo e serve a alguém no fim de tudo”, apresenta-se como fonte/fluxo escapando entre linguagem e vida. Espacialidade para lá dos territórios, um outro texto além dos textos já existentes – sexo depois de sexo. Paragem maquinal onde ficção e corpo escandem seu movimento para o que ainda não é.

Através das máquinas de escrita uma subjetivação liberada da temporalidade linear e progressiva, capaz de intervir no instante de agora ramificando-se, abrindo-se ao futuro e significando-o não mais como lugar de promessa e destino, mas de passagem e invenção, torna-se efetiva.

Kathy Acker afirma a respeito da tatuagem (escrita experimentada sobre a própria pele) que *o corpo é sempre mais texto*. E é mais ou menos nessa perspectiva que os *instantes ficcionais* de *Stereo* irrompem para além de si mesmos, proporcionando ao leitor a experiência de uma ficção cada vez mais corpo, de um corpo cada vez mais ficção, instando-os na superfície da escrita como *topos* suplementar, em sucessão, para sempre excedido.

NARRATIVA E MÚSICA

*A música é ainda mais vazia do que a morte
que ela chama na convocação pânica das sereias.*
(Pascal Quignard)

Quando no começo de *O livro por vir* Blanchot assinala uma diferença entre o tempo do romance e o tempo da narrativa, ligando este ao “tempo da metamorfose”, e aquele ao “tempo cotidiano, coletivo ou pessoal”, ao “desejo de dar palavra ao tempo”, o autor traça uma tarefa paradoxal à análise literária seguida à segunda metade do século XX. Se, por um lado, o poder da técnica, “que pretenderá sempre jogar sem perigo com as potências irrealis” (Blanchot, 2005: 6), torna-se a marca do próprio desenvolvimento da literatura memorial, familiar, romanesca (inclusive naturalista, científica), por outro o mistério e o esquecimento envolvem a história e a literatura num movimento que exclui “toda alusão a um objetivo e a um destino” (*id.*: 6 e 7), as destitui daquilo que as caracteriza, lançando-as na impossibilidade de um rumo assegurado.

O relato, caso consistisse somente em inventariar os feitos dos homens sobre a terra, seus êxitos e fracassos, salvaçãoes ou danações, encerrando-se numa longa história de documentos autorreferenciais, exclusivamente domésticos, estaria então fadado ao esgotamento, à pobreza e degeneração típicas de uma obra puramente catalográfica, narcísica. Contudo, se se deixasse tomar completamente pela experiência excepcional que o mobiliza, pelas fontes de mistério que a representação esforça-se por extinguir, dissimulando e empobrecendo-as até sua saturação, o relato nem mesmo viria à luz.

Eis, portanto, a ambivalência de uma história da literatura que acabou por implicar um nó, um estrangulamento pelo qual ela atravessou o que pode ser compreendido como “sua própria morte”. Aliás, a literatura vem percorrendo, desde as origens da modernidade (época que lhe proporcionou a impressão de ter abarcado

toda a história na unidade do romance, no livro-natureza), um sucessivo trabalho de morte e reinvenção. E a história, essa que nos toca agora, não moraria em tal paixão infinita da linguagem, nessa irremediável pulsão de morte/vida mobilizada pelo universo dos signos?

As narrativas de Mauricio Salles Vasconcelos apropriam-se da compreensão de Blanchot de livro como *estrutura dissipativa*, depois do desastre, na qual a literatura moderna dissemina-se em formas de escrita (*récit/écrit*) que convergem em um trabalho de abolição de toda ordem de gênero, num movimento inédito na história. Dos manifestos pré-vanguardistas à escrita performativa, o que avança no século dos extremos é uma marcha histórica que ainda não foi levada muito a sério (ou até mesmo desqualificada), uma iniciação planetária a recursos até então impensáveis quanto à sua potência de acesso e produção de linguagem. Um acontecimento monstruoso, no sentido de que os “monstros” produzidos pela civilização vão sendo expostos, postos em mostraçãomonstruação pela literatura, a filosofia, a arte, tornando-se elementos decisivos nas metamorfoses cognitivas e epistêmicas ocorridas no século que passou, desenhando um arco transversal de saberes (ciências, literatura, arte, filosofia, religiões) nos quais a linguagem passa a ser dimensionada como ficção. É nesse aspecto que as narrativas de MSV reformulam as estruturas do *Bildungsroman* em planos cruzados de composição conceitual, personológica, geognosiológica, reesquadrinhando a arte de narrar a partir das mais recentes pesquisas em torno das relações entre escrita, técnica, tecnologia, arquivo, cultura digital, máquinas e mídias.

Esses romances (o primeiro, publicado quase uma década depois de *Stereo*, *Ela não fuma mais maconha*, de 2011) mapeiam as zonas complexas, problemáticas, nas quais se enreda a história do século XXI. Apresentam-se como *romances de transformação*. Desde o *crack* da temporalidade progressiva que substanciava a literatura de formação, a escansão de uma vida já formada depois de tudo, o irrompimento de uma infância/velhice renovada, ressurgente, capaz de repensar formação sob as batidas da transformação de uma época *tecno*, acompanhando o surgimento de novas formas de vida no mundo então globalizado, suscita a necessidade de outras modalizações de personagens, narradores, narrativas. Vemos se configurar, aí (entre modos diversos de pesquisa e anotação, publicações nos campos do ensaio, poesia, narrativas curtas e longas, performances e atos de fala), um espaço-tempo sempre suplementar e cambiante, um projeto de *escrita de caminhada*, em

movimento espiralado pelo universo (cada vez mais fragmentado e pluralizado, por um lado, e, por outro, insistente em uma hegemonia assombrosa) da linguagem.

Antes de entrar nos romances, penso em apenas mostrar o índice de uma reunião poética do autor que vai dos anos de 1999 a 2015, publicada em 2017 com o título *Ar Livre*. Talvez essa indicação nos aproxime melhor do solo poético sobre o qual eles se inscrevem. Pois a relação com a história que Vasconcelos vem realizando em suas pesquisas, escritos, atos e aulas, articulada às mais distintas referências e fontes, lhe possibilita uma topografia convergente com a cultura da viralização dos saberes e do conhecimento, com seus usuários ligados aos mais variáveis segmentos escriturais – sms, perfis/contas virtuais, e-mails, informações em rede, etc. Surpreende-nos em modalidades únicas de narrar, não mais encaminhadas a uma determinada época histórica, menos ainda ao mercado ou à academia, mas implicadas numa liberação mesmo da história para si, numa profusão de modos de vida/escrita em um tempo privado de época – eras e eros entrelaçados na grafia de um momento *trans*: Er@s. Algo que sintoniza *cyberculture* e *gay science* – a emergir nesse início de milênio com muito mais força que à época de Nietzsche. Sucedâneo metamorfoseado da história mundial que rachou com as Grandes Guerras da primeira metade do século XX (políticas, científicas, religiosas, econômicas, culturais, enfim, uma espécie de agonia em dois tempos da civilização), transformado-se num horizonte decomponível em incontáveis histórias que vêm compor toda a espectrografia surgida com a satelização do globo. Rádio, TV, cinema, música eletrônica, iPod, serialização *streaming*, funcionam como dínamos nessas narrativas (*Ela não fuma mais maconha*, 2011; *Telenovela*, 2104; *Meu Rádio (Coletivo Animal)*, 2016; *Disco Dublê*, 2018; e *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)*, 2018). Interferem na matéria escrita até tornarem-se peças basilares na construção de cenas e corpos em trânsito e desabrigo por metrópoles do planeta em guerras sem prazo final. A figura do estrangeiro, daquele que perdeu/procura uma nação (excluído, caminhante, migrante, apátrida), tão comum à literatura do século XX, ao atravessar o limiar do *convalescente*, redimensiona-se na figura do refugiado. Imprime-se e modula-se por meio de toda uma espectrografia dos universos de linguagem maquínica, midiográfica, que fornece aos personagens uma presença nebulosa, envolta por coordenadas de linhas sonoras e imagéticas traçadas/agenciadas no acúmulo de dados e conhecimentos em transmissão – dos signos entre nós. Capazes mesmo de ressignificar a ideia de romance, essas narrativas atravessam uma espacialidade

enviesada pelas teletecnologias – tal como se distribui o sumário de *Ar Livre*: “mortes (pessoas) (2007-2015); ambulante (2006-2011); muzak (2003-2006); populações praias (1999-2004)”. A partir de um tempo esgotado, sem promessa nem destino, verifica-se então a fabulação de uma humanidade lançada ao desabrigo – modos de ser em aberto. Nessa perspectiva é que o trabalho narrativo de MSV insurge.

Depois de destrinchado o *espaço literário/filosófico* problematizado por Blanchot, em diferentes proposições e estudos comparativos por Foucault, Derrida, Jean-Luc Nancy, Lacoue-Labarthe, Agamben, Avital Ronell, será justamente dessa conjuntura teórica e conceitual que o autor extrairá suas linhas fictivas. A formulação de um mapa literário *arquigenealógico*, cuja base nietzschiana orientou as pesquisas de Foucault a uma relação exterior, a desdobramentos e variações analíticas em prospecção de modos de existência, sem remissão a uma unidade, e que Agamben desenvolve como *arqueologia filosófica*, como *ciência das ruínas*¹⁰, vem potencializar sua produção ficcional, conferindo a ela a força ambivalente e anacrônica (a *arqueologia do presente*, tal como demonstra Agamben em *Signatura Rerum*, compreende um tempo que *terá sido*, um *futuro anterior*) característica da narrativa irrestrita às etiquetas e regras do romance, cujos moldes técnicos pretendem ter mais valor que a liberação da enunciação.

Ela não fuma mais maconha, romance de estreia de Mauricio S. Vasconcelos, publicado em 2011, narra uma transição e reformulação de vidas que acompanham o redimensionamento geopolítico-cultural do mundo sob os signos do vício interrompido e da abstinência. Cada personagem, em seus divergentes e convergentes percursos, mobiliza-se em um processo comum de esgotamento, abandono e reinvenção de si. Suas figuras são postas em movimento de descontinuidade no desfecho de ciclos de suas próprias histórias. A expansão do verbo se dá desde alguns núcleos em que essas vidas se encontram, se arranjam e se afastam seguindo outros caminhos.

A partir do corte da protagonista Alba no uso da maconha – “Parece ter chegado a um limite (...) Era preciso que saísse dali, pois se esgotou como se fosse alguma coisa além dela mesma” (Vasconcelos, 2011: 09) –, o narrador nos situa em uma trama que irá traçar a saída dos personagens do redemoinho de suas rotinas até culminar em uma “festa completa, indiscriminada, estendida a *todos*” (*id.*: 189), numa

¹⁰ Cf. em Agamben (2009), *Signatura Rerum – Sobre el método*, o capítulo “Arqueología filosófica”.

pequena vila no noroeste do país, cercada por montanhas e outros vilarejos, Escarpa. Tudo será articulado pelo narrador com a meticulosidade de um regente, que conduz a história, entre narrativas na terceira e primeira pessoas, até o evento de inauguração do Centro de Cultura de Escarpa, quando são lançados a peça sinfônica “Infâncias”, produzida por um músico estrangeiro que passou a fazer parte do vilarejo, Vidal, e o *Livro dos Moradores (Fábulas vivas, ao Noroeste)*, transcrição de depoimentos e canções de moradores da região. “Tudo ocorre como o almejado *encontro de forças*” (*id.*: 192). Entretanto, após esse clímax para o qual os dois primeiros capítulos (“História” e “Infâncias”) convergem, um ritornelo mesmo, a música, que até então ia incidindo e ganhando presença como pano de fundo, parece arrebatá-los os personagens, lançando-os mais concretamente na desolação que implica a tarefa de criar seu próprio destino, inventar sua existência dia após dia. “*A música não pode compor nenhum abrigo*” (*id.*: 256). É o que se observa nos outros dois capítulos do romance, “Hospedaria” e “Deserto/Desterro”.

Apesar de o enredo conter fatos, motivos e episódios de grande importância, não pretendo me estender tanto na tentativa de recuperá-los detalhadamente aqui. Mas, para nos situar um pouco melhor no romance, vale uma breve recapitulação. Decidida a mudar o curso de sua história, e sair da disfuncionalidade de décadas, Alba, no instante de largar a maconha, e tudo que a mantém amarrada em seu pequeno apartamento na capital, vai se desvencilhando do afeto que a mantinha presa ao ex-companheiro, Auro. Este está prestes a terminar um projeto de vídeo, *Gerações de um século*, conjunto de imagens e depoimentos sobre as últimas gerações do século XX. O passado recente, vivido pela protagonista na companhia de Auro, forma um *background* sobre o qual os acontecimentos se desdobram. Logo ela é contatada por uma amiga, Dima, que viveu, junto ao seu companheiro, Neno, com Alba e Auro neste mesmo apartamento-quarto quando os primeiros experimentos de filme sobre as gerações de fim de século começaram a ser realizados. Dima a convida para ir conhecer Escarpa, no Noroeste, para onde Alba segue e o tom operístico da narrativa vai ganhando força.

Interessante é notar que o “vento” desempenha um papel fundamental nas ações dos personagens, tornando-se um *leitmotiv* da narração. Foi a partir do *vento* *espesso* de Escarpa, aliás, que se deu a base do que culminaria no *Livro dos moradores* – um projeto desenvolvido por Dima nesse lugar chamado *O Noroeste, A voz e O livro*, composto por um programa de alfabetização para adultos experientes

no relato oral e um Núcleo de Narradores. O trabalho de Dima e Neno (enquanto ela implementa o Centro de Cultura no vilarejo ele empreende um restaurante de alimentos orgânicos, *NatuRealeza*) alude a uma tendência comum aos moradores dos grandes centros urbanos que, exaustos, saem em busca de refúgio e alternativas de vida no interior. Mas, para isso, terão inevitavelmente de negociar com as corporações extrativistas que conquistaram o terreno antes. Expõe-se aí toda uma história de impasse muito comum às políticas ambientalistas no Brasil. O projeto de Dima e Neno (livro dos moradores como documento da história oral da região, Centro de Cultura, formação de novos nichos de comércio, restaurante *NatuRealeza*, café *Expresso Escarpa*) torna-se possível com captação de recursos da Mineradora através de uma Lei de Cultura – “É a resistência e a negociação constantes” (*id.*: 69).

Demolições e Salvaguardas. Esse enunciado surge quando Alba caminha em torno da mineradora e observa seu trabalho de extração e recolha de detritos, num sábado de noite seca e céu sem estrelas, instantes antes de sua entrada na grande festa. Pode-se estabelecer aí um elo com a *íntima contradição* que Agamben apreende da tradição islâmica em seus estudos sobre a obra de criação dos anjos e a obra de salvação dos profetas, dois polos da ação divina, em *Nudez* (2009). O filósofo demonstra como essa duas figuras acabam tornando inoperante o argumento criacionista que as sustenta, uma vez que seus estágios temporais aparentemente distintos (pensa-se precipitadamente que criação precede salvação) encontram-se num limiar de indistinção entre as noções de criador e criatura. Assim, do mesmo modo que essas obras tornam-se assinatura da ação divina, elas inevitavelmente encontram-se também entrelaçadas e dependentes da existência humana. Nesse limite, as ações angelicais e proféticas (criação e salvação) se redimem, no sentido de que salvam-se e dissipam-se (livram-se) uma na outra. Com esse embate, Agamben questiona:

Mas, nesse caso, o que é, então, propriamente salvo? Não a criatura, porque se perde, não pode senão se perder. Não a potência, porque esta não tem outra consistência além do descreir-se da obra. Antes, elas entram agora num limiar em que não podem mais, de modo algum, ser diferenciadas. Isso significa que a figura última da ação humana e divina é alguma coisa em que criação e salvação coincidem no insalvável. A coincidência só se dá, portanto, se não houver, para o profeta, nada a salvar, nem para o anjo, nada mais a fazer. Ou seja, o insalvável é a obra em que criação e salvação, ação e contemplação, operação e inoperosidade insistem sem resíduos e a cada instante no mesmo ser (e no mesmo não-ser). Daí o seu esplendor obscuro, que vertiginosamente se afasta de nós tal como uma estrela para não mais voltar (Agamben, 2014: 17-18).

Voltando ao *vento espesso* de Escarpa, já instalado esse campo tensional (*Demolições e Salvaguardas / Criações e Remissões*) que gera a figura do “insalvável”, ou do “irreparável”, segundo as proposições do filósofo italiano no final do livro *A comunidade que vem*, de 1990, ele funciona de modo repercuivo no livro, “só para avisar das horas dos dias” (Vasconcelos, 2011: 158) nesse mundo perdido na entropia de um único dia insone de trabalho, como as vozes mais antigas de Escarpa (Seu Sôtilino e Dona Iá) que raras vezes aparecem consubstanciando o *Livro dos moradores* feito faróis de vaga-lumes, em imagens já desbotadas nos quadros do romance, como um sopro divino – silêncio difundido no canto e na trina de uma criança duplicada em Zaú/Josias. O mais arcaico e o mais novo incidem e atravessam *Ela não fuma mais maconha*. E ressoam com a indagação *Você ouve o vento espesso?* redobrada em suas páginas.

Há uma montagem e uma distribuição de planos narrativos muito bem engenhadas pelo autor. Tomando a infância e a velhice como fontes de efusão da narrativa, o antigo e o som espectral (vale lembrar que *Lontananza nostalgica utopica futura*, de Luigi Nono, é uma referência ao compositor Vidal), a criança e a máquina transmissiva, como Bia, filha de Dima e Neno, que tem em Alba uma confidente de suas conversas com estrangeiros através de aparelhos portáteis que ela não larga, Mauricio ajeita todas essas camadas de modo a transcrever para o nosso inconsciente (como?) sonoridades, vozes e imagens que passam despercebidos, ignorados pela histeria da razão mais te(le)ológica que assombra esse início de milênio. O que sobrevém nesse embalo da leitura é a sensação de contato com um material médium, um manual de magia.

The Landlord, livro de bordo que emerge desde a primeira cena como livro de autoajuda de Alba, “perceível como o fogo da maconha, que se alastra e fuma o fumante (...) instruções para vencer a hora seguinte” (Vasconcelos, 2011: 39), vai se desfiando como relato do próprio escritor, em sua espacialidade transitória de vida e fabulação, como narrativa dentro da narrativa. Um outro romance se alastra dentro de *Ela não fuma mais maconha*, e seu título muda, expande em três fases: *The Landlord*, *The Land*, *Landscapes*. Tudo foge e se encaminha para o recém-chegado em uma cidade-mundo, tal nos parece ser a situação do escritor, a sorver Nova York como um pátio de obras do mundo, iniciando-se em um *Festival de fogos* planetário:

Cheguei há pouco na cidade, estou, na verdade, no lugar do público, ou melhor, componho o corpo da performance, ao ter nas mãos, no meio de muitos, essa lanterna de bolso (esse é o texto que preparo em segredo, caso alguém me indague acerca do que faço, porque não há ser vivo sem se explicar, sem estar munido de um projeto, o mais embrionário que seja) (id.: 240-241).

A agonística entre narrativa e romance em *Ela não fuma mais maconha* é capaz de transformar a problemática blanchotiana entre *récit/écrit* e *roman* (“A narrativa começa onde o romance não vai, mas para onde conduz, por suas recusas e sua rica negligência” [Blanchot, 2005: 07]) na tensão que Agamben viria expor entre *fogo* e *relato*: “Todo relato é memória da perda do fogo” (Agamben, 2018: 29). É a música (o vento, a voz) em sua mais potente transmissão, desde *Gerações de um século*, passando pela sinfonia “Infâncias” na festa de Escarpa, a espriar pelas ruas de Nova York em um *Festival Planetário – Festival de fogos – Festival de Repúdio à Morte*. Seu *incipit* se dá no desenlace das gerações passadas, ao lado de Auro, e alça voo com a sinfonia composta e executada por Vidal na festa de Escarpa, escapando ao chamado dos pais na capital. O trabalho que Alba descobre em Escarpa, ao lado da antiga amiga-irmã, Dima, de transcritora das canções e dos relatos para a organização do *Livro dos moradores*, essa sua parte na música da vida, estampada na capa do livro, a transporta para uma dimensão ontológica do vir-a-ser (infância em plena maturidade), para a música do mundo. A escuta e a transcrição das vozes e dos ventos de Escarpa proporcionam à protagonista uma entrada neste princípio de tempo para o qual encaminha-se o livro de bordo *The Landlord – The Land – Landscapes*.

Assim, *Ela não fuma mais maconha* testemunha uma vitalidade do trabalho escritural neste século em que a literatura parecia não ter mais vez. No abandono de uma época de desolação – tal como Agamben apreende no texto “Ideia da música”, do livro *Ideia da prosa*, de 1985, o raiar das primeiras gerações não musicais, concebidas na perda da autoridade da biografia individual e da existência privada¹¹, exaustão que podemos observar nos filmes e personagens de Philippe Garrel, cineasta fundamental

¹¹ Vale citar os seguintes trechos do texto: “A nossa sensibilidade, os nossos sentimentos, já não nos prometem nada: sobrevivem ao nosso lado, faustosos e inúteis como animais domésticos de apartamento (...) O desvelamento da linguagem e do ser em termos apenas epocais, que os deixam sempre não ditos em toda a abertura histórica e em todo o destino, está talvez a chegar ao fim. A alma humana perdeu a sua música – e por música entende-se aqui a marca na alma da inacessibilidade destinal da origem. Privados de época, esgotados e sem destino, chegamos ao limiar feliz do nosso habitar não musical no tempo. A nossa palavra regressou verdadeiramente ao princípio” (Agamben, 1999: 97-88).

para a *Stimmung* diegética do livro (aliás, este título não seria uma recriação de *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights?*) –, abre-se então o romance para uma narrativa/música nova, a ressoar entre sonoridade ancestral e porvir. O trabalho de morte e luto realizado nos livros de Mauricio Salles Vasconcelos talvez coincida com a efetivação do *desaparecimento*, da *ausência de obra*, tão almejado pela literatura do século XX. Ulisses encontra-se desprovido de empregados para lhe garantir o gozo frente ao canto das Sereias. Dissipa-se na região-matriz da música, único lugar totalmente privado de música. De suas cinzas ressurgue a criança inquieta, uma animalidade irreconhecível, indelimitada, a se descobrir fora de nossos padrões de medidas sempre obsoletos com relação à música. Algo que nos põe em pânico, como demonstra Pascal Quignard em *Ódio à música*:

Nem interno nem externo, ninguém pode distinguir claramente no que desenvolve a música o que é subjetivo e o que é objetivo, o que pertence à audição e o que pertence à produção do som. Uma inquietude própria a qualquer infância consiste em descobrir nos ruídos apaixonantes e logo vergonhosos do corpo o que nasce de si e o que pertence a um outro (Quignard, 1999: 71).

Ainda ao lado de uma consideração de Quignard, “não existe ponto de vista sonoro” (*id.*: 63), gostaria de retomar a nota de Vidal, o músico estrangeiro de *Ela não fuma mais maconha*: “A música não pode compor nenhum abrigo”. A impressão que se tem é a de que as narrativas de Mauricio nos chegam tarde, tal como a geografia de um país que estamos prestes a deixar. Nelas, o que irradia de um mundo desabrigado, desprovido de época, solicita um pleno direito de existência ao ser tal como é: sem reparo, insalvável.

*

Não é, portanto, um projeto egológico, uma antropologia centrada no indivíduo que observa e reflete o mundo enquanto engendra seus jogos proposicionais, sua trama autorreferente sempre propensa à representação universal, que interessa à literatura de Mauricio S. Vasconcelos. O autor se debruça sobre a experiência da dispersão, da exorbitância, na formulação de uma espacialidade narrativa desatada de todo pacto prévio mantenedor de uma ordem de leitura e escrita reconhecíveis. Afina-se à noção desenvolvida pelo estudioso Jean Bessière, em seu

livro *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, de que o romance contemporâneo tem uma *função de mediação da transicionalidade* do mundo.

Meu Rádio (Coletivo Animal), romance lançado em 2016, nos permite esticar a corda desses conceitos e conjunturas depreendidos de *Ela não fuma mais maconha*. E as *singularidades quaisquer*, tal como apresentadas por Agamben em *A comunidade que vem*, esses seres radicalmente privados de toda identidade representável, que o Estado, com seu dogma hipócrita a respeito do caráter sagrado da vida, encoberto com as declarações sobre os direitos do homem, pretende capturar¹², vêm nos situar em um outro projeto de humanidade, capaz de se fazer coincidir com o que o filósofo italiano, ao longo de sua obra, apreende em torno da *talidade*, do ser-assim, tal qual é – um modo de salvação do caráter profano do mundo. No rastro do *amor fati* nietzschiano, a singularidade qualquer implica então uma exigência nova. Uma atenção mais voltada à *atopia* da matéria sonora do mundo que à *heterotopia* de suas imagens. Pois os enunciados coletivos sempre nos dizem algo a mais que as imagens-de-mundo pré-fabricadas. Apesar de as palavras e a música serem utilizadas também como instrumento de controle, tal como Pascal Quignard demonstra em *Ódio à música* que audiência e obediência têm o mesmo significado, nos abrimos ao ainda não conhecido e mensurado, para o extremamente outro, antes pelo que é ouvido do que pelo que é visto. Não à toa, a disjunção entre falar e ver, assinalada por Blanchot em “Falar, não é ver”, foi amplamente desenvolvida pela arqueologia foucaultiana na diferenciação, em suas análises, entre planos de enunciado e visibilidade.

No último capítulo de *A comunidade que vem*, “Tienanmen” – anterior aos comentários sobre um parágrafo de *Ser e tempo* e uma proposição de *Tractatus Logico-Philosophicus*, anexados neste livro sob o título “O irreparável” –, Agamben considera que o mais impressionante nas manifestações do mês de Maio na China é “a relativa ausência de conteúdos determinados de reivindicação (...) Assim, tanto mais inexplicável é a violência da reacção do Estado” (Agamben, 1993: 66). De modo surpreendente, a cena de abertura de *Meu Rádio (Coletivo Animal)* data de 4 de junho de 2009. A narrativa, na forma de diário anotado sobre um “calendário excedido”, transcorridos exatos vinte anos após o Massacre da Praça da Paz (vale ressaltar, também, devido à forte sintonia da escrita de MSV com a *ecosofia* de Guattari, que a

¹² A noção de *homo sacer* desenvolvida pelo autor abre um mapa sobre os excluídos do mundo dos homens. Mesmo não podendo ser sacrificados, é lícito matá-los sem cometer homicídio.

ECO 92 teve início no dia 4 de junho; e nesse mesmo dia, porém no ano de 1971, falece Geörgy Lukács, autor de *O romance histórico*), inicia assim: “Depois que a música termina, continuamos a perceber o que passamos a chamar de *alegria tribal* trazida pela banda” (Vasconcelos, 2016: 11).

O que se passa após esses eventos todos que vêm com a marca de um fim/princípio de era? O tom tardio que as narrativas do autor sustentam, de chegada posterior ao futuro, captando um mundo em transição, cujo georreferenciamento nos parece sempre obsoleto, me faz pensar na especulação de Kafka em torno da circulação de mensagens entre império e povo em “Durante a construção da muralha da China”. Há nessa ficção o desenrolar de um imaginário exorbitante, tocado pelo espectro multitudinário, gigantesco, desmesurado, ligado à impossibilidade de uma mensagem chegar ao seu destinatário como algo que a história das civilizações orientais nos transmite (“qualquer notícia, mesmo que ela nos alcançasse, chegaria tarde demais, estaria há muito tempo envelhecida”). A inoperância da linguagem está explicitamente demonstrada na engenharia da muralha, e na viagem pelos tempos no conto “Uma mensagem imperial” que ressurgue dentro dessa narrativa. No fundo, ao fabular a impotência dos comandos imperiais, pois estes só vêm tocar o povo ao qual se destina muito tempo depois de sua época de vigência, decorrida uma longa sucessão de novos impérios (ironia com o pavoneamento, a vanglória genealógica dos reinados?), Kafka não estaria nos chamando a atenção para a ausência de comando, para a privação de *arché* que as mensagens transportam? Nos sugerindo um *princípio anárquico* (tal como o oximoro de um livro de Reiner Schürmann: *Le principe d'anarchie: Heidegger et la question de l'agir*) do ser-aí e da linguagem?

“Algo diz que o milênio já caminha para o fim de sua primeira década, e não conseguimos sentir isso. A não ser quando as bandas se renovam e redesenham a atmosfera” (*ibid.*). A escrita de *Meu Rádio (Coletivo Animal)* incursiona por três histórias distintas de recepção/transmissão da música da banda Animal Collective. Empreende uma iteração/alteração do espaço romanesco ao desprender-se da descrição visual e passar a operar em planos ondulatórios de sonoridade, uma manobra narrativa afinada àquela realizada por Derrida, em *Margens da filosofia*, tal como já vimos em *Stereo*, capaz de processar uma transformação do *logos* (racionalidade) em *loxôs* (obliquidade), do entendimento em escuta. Nosso habitar não musical no tempo da privação de época, referido por Agamben em “Ideia da música”, em seu regresso ao princípio, é provável que explique a ressurgência

planetária da fonte e origem daquela região onde as Sereias insinuavam sua miragem para, junto à música, desaparecerem. Acontecimento que a narrativa enfrenta – ficando garantida sua existência através dos tempos se ela for exitosa nesse embate. É o que se observa, em diferentes reformulações do espaço narrativo ao longo do século XX através de Proust, Kafka, Joyce, Céline, Beckett, Barthelme, Pynchon, Foster Wallace (*et alia*).

Promissor nesse momento é pensarmos na presença de uma *junkie-fiction* nascente pelas mãos de William S. Burroughs, autor que praticamente testemunha o século XX inteiro. A própria experiência, em carne e osso, de uma velhice milenar metamorfoseada no tempo das revoluções eletrônicas. Um hospedeiro da notícia kafkiana há muito tempo envelhecida e esquecida em nossa habitação *high tech*. Hipercorpo onde um cataclisma da linguagem das civilizações ocorre. Para-raios/desastres a partir do qual uma nova onda viral, decorrida de todas as guerras, se alastra pelos meios de comunicação global, Burroughs mostra-se uma espécie de *médium* das gerações maquínicas. Não seria possível recensear toda sua influência na poética mundial, do humano acoplado a objetos técnicos e dispositivos tecnológicos, que se desdobra nos mais variados modos de produção para entreter a humanidade contemporânea (seja o que for, nos campos da pintura, escrita, grafismo, manifestos, e das criações, em suas mais impensáveis formas, em áudio/visual; trazer o nome aqui de artistas visuais, autores *sci-fi*, punks, rockeiros, cineastas, *losers/winners*, seria chover no molhado). O autor de *Naked lunch* e *Nova express* desenvolve uma ciência clandestina alinhada ao *incipit* de uma dimensão pós-futuro da história, de apropriação e viralização mesmo de toda e qualquer forma de informação, arquivo, herança, por meio do método *cut-up/pick-up* de escrita, transformando o espaço narrativo em laboratório delirante de monstros e *aliens*.

O jogo de dobrar, redobrar, recortar e fazer colagens com materiais já existentes, além de estar mais evidentemente estampado nos produtos estéticos dadaístas, da arte informal, bruta, supõe, antes de tudo, um procedimento, um gesto infantil. O desajeito canhestro, seu modo desengonçado de produzir pequenas anomalias ficcionais, algo muito comum no universo da criança, permeia a técnica de escrita de Burroughs.

Antes de acessar o miolo de *Meu Rádio (Coletivo Animal)*, o leitor se depara com três desenhos na capa do livro feitos pelo autor. Não são desenhos modelares, compostos pela *bela mão* de um artista, mas rabiscos, garatujas traçadas “com a ponta

dos dedos”, tal como Roland Barthes expõe a respeito de Cy Twombly. Um gesto que, ao invés da pretensa objetividade de uma mensagem, diz RB, está em relação com o que resta do objeto – se inscreve como um traço inexpressivo no canto dos olhos. Através do que há de mais vago e vivo nessa poética suplementar (pois o fundo e os objetos já ganharam existência total) do gesto, segue o filósofo, Cy Twombly libera a pintura da visão. Desfaz o laço entre a mão e o olho como quem desenha no escuro. Sua *gaucherie* consiste numa aspiração de tornar visível a vibração do tempo, e suas telas parecem ser o receptáculo do escrito. Escreve Barthes: “O Livro que está virtualmente presente na obra de TW é o velho Livro, o Livro anotado: uma palavra acrescentada invade as margens, as entrelinhas: é a glosa” (Barthes, 1990: 147).

Gostaria de pensar as narrativas que compõem *Meu Rádio (Coletivo Animal)* como *pequenos satoris*, segundo a acepção de Roland Barthes dos grafismos, da glosa de Towmbly:

...partindo da escritura (campo causal, talvez: escrevemos, dizem, para comunicar), são como estilhaços inúteis, que nem chegam a ser letras interpretadas, que vêm anular o ser ativo da escritura, a malha de suas motivações, mesmo se estéticas: a escritura já não habita nenhum espaço, é totalmente demais. Não é neste limite extremo que começa verdadeiramente a “arte”, o “texto”, todo esse “para nada” do homem, sua perversão, seu esforço? (id.: 146)

O efeito radiofônico (décadas depois da transmissão de *A guerra do mundo*, por Orson Welles, e *Para acabar com o julgamento de Deus*, de Artaud), segundo um amontoado de notas e aforismos em torno da música do Animal Collective disponível na web para download, imprime um tom estrepitoso ao romance. Cada página é arranjada para surtir um efeito gráfico de notação musical, instalando-nos na espacialidade viral da linguagem, nesse *limite extremo onde começa a arte, o texto*, em que Barthes situa a pintura de Cy Twombly. Sua matéria (inapropriável) dada em andamento, na passagem por sucessões de auges consistidos em *instantes do imediato*, vem conjurar a realidade pré-fabricada, editada, completamente mediada do mundo, estendendo-se nas propagações ondulatórias do agora. É o que se apreende de um diálogo logo no começo do livro:

– Sim, a música e seu modo de ser mediada compõem uma só peça, uma outra forma de estar no tempo e no espaço de cada um. – Sim, é para cada um, feito código. O que você ouve? Qual é o aparelho? Em qual tempo? – Só o que vem de agora. A música comunica exatamente isso: está tocando

precisamente nesta hora. Mal “você” acaba de exercer uma instantânea recepção. (...) – Onde não há canais de transmissão, nem festa, apenas o veio de uma única escuta, maquinal, exposta em rede. Justo onde e quando o silêncio mais parece manifesto” (Vasconcelos, 2016: 22-23).

Meu Rádio (Coletivo Animal) apresenta-se em três diferentes modalizações e focalizações narrativas, num andamento contíguo à recepção e retransmissão em rede do som da banda norte-americana por seus protagonistas através de iPods e aparelhos celulares. Na primeira história, “Sha La La”, Ciço, ao lado da companheira, Bembe, com quem vive em São Paulo, desenvolve uma tese sobre *a música dos mundos: Compactos – Música e Caminhada*. Num assombro repercussivo (*tudo está acontecendo bem agora*) de *Salve-se quem puder (a vida)*, de J-Luc Godard, o personagem munido de lápis anota tudo o que vai passando: “... rumor de guerras/mundos concomitantes em um só instante-conflito-contato (...) Como se fosse o princípio de um outro tempo” (*id.*: 47).

Em “Mato Alto” (2ª narrativa), Rami, um garoto que cresce isolado no quarto de uma casa dividida com o pai (Sacramento) numa periferia de Cuiabá, encontra-se na voragem de uma vida em transformação. Apelidado Mestre da Música pelos moradores do bairro, desde a gaita, instrumento tocado na solidão da infância, até a música eletrônica que hoje lhe dá o prestígio de jovem crítico, o rapaz vem se lançando para fora dali. Ele e Mariô, garota que “está na dele” pelo toque da gaita, confluem num projeto de banda que ressoa de uma canção do Animal Collective, “My girls”: “*Eu só quero uma casa*”. Em meio à rota de tráfico neste subúrbio do centro-oeste brasileiro, as biografias de Rami e Mariô se cruzam sob o signo da música.

Na terceira narrativa, “Festival”, a relação amorosa entre Íris e Gaela se desmancha durante o Festival da Música do Mundo. Vindas da Área de Comunicação, elas realizam uma “cobertura” da performance de Animal Collective. Enquanto Íris atua na TV, Gaela faz transmissões e registros *online* num aparelho celular para seu blog em construção, *Flama (não é Fama)*. Numa celebração musical em tom de iminência, tudo, ao ar livre de *Meu rádio*, sugere uma mutação em curso (do espaço-tempo territorial, do próprio livro): “A nação (um conglomerado de ouvintes, apreendidos antes na distância) vai sendo entendida como pista” (*id.*: 127).

Embalado pela “música do mundo”, o autor incorpora à escrita romanesca uma humanidade entre máquinas. Justo num momento em que a radiofonia parece estar fora de cena, e a transmissão da música se transforma com os dispositivos

móveis que armazenam dados download, MSV confere um novo efeito radiofônico à narrativa. Põe-se a captar música (vinda de tecnologias sonoras) e guerra (de corpos, tráficos, do poder econômico em todos os setores e formas de vida) numa profusão de mundos, no sentido de que essas máquinas difusoras de imagem e som instalam um tempo de suspeição, o sempre urgente *agora*, canal tanto para o terror quanto para uma transformação inédita da realidade.

Após a morte do pai, fabulada no romance de Donald Barthelme na metade dos anos 70, o humano órfão desperta num *repentino sonho erótico*. Vê-se tomado pelo transbordamento dos fluxos libidinais (“Sem destinatário. Nem escavação de origem” [*id.*: 30]), reunindo-se em dispersão nas mutações posteriores às explosões nucleares. Dessa conjuntura desprendem-se as três histórias que compõem *Meu Rádio*: “(GOZO SÚBITO SOBRE FIM-DE-FAMÍLIA NUCLEAR EM CONTINUIDADE E LANÇAMENTO AO INDETERMINADO COLETIVO ANIMAL)” (*id.*: 36).

Pensando ainda na compreensão de Roland Barthes de que Cy Twombly não traça suas letras com a mão, mas *com a ponta dos dedos*, “por uma espécie de fantasia aberta à lembrança de uma cultura morta” (Barthes, 1990: 144-145), me vêm à ideia a noção desenvolvida por Derrida, em *Papel-máquina*, de que na era da digitalidade usam-se mais dedos, e duas mãos de preferência a uma, e a consideração de Donna Haraway em “Manifesto Ciborgue”:

Os ágeis dedos das “mulheres orientais”; a antiga fascinação das garotas anglo-saxãs por casas de bonecas; a atenção – imposta – das mulheres para com a miniatura – tudo isso adquire novas dimensões nesse mundo. Talvez exista uma Alice-ciborgue tomando nota dessas novas dimensões. Ironicamente, talvez sejam as unidades políticas construídas pelas mulheres-ciborgue, não naturais, que estão fabricando chips na Ásia e dançando em espiral na prisão de Santa Rita, que poderão servir de orientação para eficazes estratégias oposicionistas (Haraway, 2009: 44-45).

O coletivo animal que emerge nesse mundo desterritorializado por máquinas dissocia-se então da cultura falocêntrica milenar ocidental. E o texto digital restitui as enervações de uma percepção/operação microscópica, plural, dando lugar à fluidez plástica das formas, à quase-imaterialidade do fluxo contínuo da escrita, à substância dessubstancializada da infosfera. Algo muito mais alinhado à (não) natureza dos proscritos e marginalizados, das crianças e mulheres, do que à linguagem destra, centralizadora, de comando da razão masculina.

Uma feminização do mundo atravessa a trama de *Meu Rádio (Coletivo Animal)*. Enquanto a narrativa persegue a região-matriz da música, comentada por Blanchot a respeito do canto das Sereias, a abertura sonora da noite – “O estado em que o ouvido está mais alerta é o limiar da noite” (Quignard, 1999: 78) –, a experiência de uma infância desimpedida – “Infância tem a ver com a noite” (Vasconcelos, 2016: 97) –, uma impressão, no leitor, de estar em meio a essa gênese de um coletivo animal proporcionado pela música faz-se crescente.

Nesse sentido é que o romance contemporâneo torna-se um *mediador* da transitividade do mundo, como sugere Jean Bessière. O que não implica que à ficção ainda reste uma reserva de boa vontade, um papel democrático integrador de diferenças. Pelo contrário, a narrativa de agora enfrenta o colapso dos sistemas totalitários, o derruimento das clivagens entre homem e animal, natureza e cultura. Chama atenção para o surgimento de uma forma de vida nascente, sem nome, que não se identifica com autoridade designante/denominadora alguma, justamente porque seu surgimento está ligado ao abandono da violência de seus *antecedentes fundamentais*¹³. Não que o humano figurado aí se identifique com o animal, e comece a agir, em cada caso, mimetizando determinada espécie. Mas seu modo de ser apresenta-se em transição, como algo inobjetivável, inespecífico. E sua ação não mais se dá entre a utopia e distopia, mas num esquecimento dessas categorias característico de quem vive num meio rachado por excesso e ruído, no trânsito ininterrupto das rupturas singulares – excedente entre excedentes movendo-se por conexões parciais sem fim.

Em *Meu Rádio (Coletivo Animal)* uma narração oblíqua, ativada pela música, desestabiliza o estado das palavras e das coisas, as guerras e coordenadas audiovisuais do mundo. Desencadeia-se numa radiação de fragmentos, notas, enunciados, vidas possíveis para lá dos comandos de visibilidade. Bem num momento em que o rádio

¹³ Derrida demonstra, em *O animal que logo sou*, como a ideia de gênese do tempo está ligada a uma apropriação antropocêntrica do mundo fundada sobre a falta (queda); à atividade que, no criacionismo judaico-cristão, foi designada por Deus, no princípio, aos homens: nomear/assujeitar os animais. Ou seja, constitui a história como ficção. “Desde o vazio de sua falta, uma falta eminente, uma falta completamente diferente da que ele empresta ao animal, o homem instaura ou reivindica de uma só vez sua *propriedade* (o próprio do homem que tem efetivamente como próprio o não ter um próprio), e sua *superioridade* sobre a vida dita animal. Esta última superioridade, superioridade infinita e por excelência, tem de próprio ser ao mesmo tempo *incondicional* e *sacrificial* (...) Os homens seriam em princípio esses viventes que se deram a palavra para falar de uma só vez do animal e para designar nele o único que teria ficado sem resposta, sem palavra para responder” (Derrida, 2011: 43-44 e 62).

vem saindo de cena, e que a transmissão da música se transforma com os dispositivos móveis que armazenam dados download, Mauricio Salles Vasconcelos confere um novo efeito radiofônico à narrativa. Entre maquinismos e multidões do planeta, a trama indica uma esfera *alien*, um coletivo humano e não-humano em descoberta, em expansão:

“*Alien* – é o modo de recepcionar espaço/tempo/terra
Órbita que a própria música faz gravitar em sua emissão
Incompleta, infinita” (*id.*: 151)

Talvez se possa falar, aí, de uma outra gênese da palavra. Do irrompimento de uma primeira claridade que agora vem despertar um mundo onde tudo pretendia repousar em harmonia. Um *de outro modo*, como diz Agamben em *A comunidade que vem*, “depois de tudo estar definitivamente completo (...) algo como um frêmito do que é perfeito, uma irisação dos seus limites” (Agamben, 1993: 45 e 46). Pequeno deslocamento na história em que a palavra estaria, no fim, destinada a regressar ao início. Entendido esse como marca do *Incipit* –

No princípio era o vírus.

* *

Nossa hora chegou? Ou melhor, alcançamos um momento histórico no qual os alarmes (a sirenes) culturais que até então nos comoviam e coagiam a seguir comandos (sempre alheios, violentos, indiferentes, provenientes de uma representação geral) unidimensionais do tempo e do espaço deixaram de funcionar, passando nossa voz a ter, à sua disposição, meios para liberar-se de seu mais íntimo lugar de recuo/retração (o espaço interior como gruta/esconderijo do que deve ser calado, quarto do recalque) e, então, vibrar na frequência de um mundo que realmente nos toca? Nos será permitido, agora, fazer soar a singularidade em que nossa própria voz passa a ter vez? Estaríamos nesse ponto de saber/poder escutar e transmitir o que as Sereias (nossos sonhos e desejos) cantam a respeito de cada um de nós? Será garantido a todos nós o direito de habitar um mundo polimórfico, multissonoro, dissonante?

Tais questões vão emergindo enquanto leio, ao lado do romance de Mauricio Salles Vasconcelos publicado em 2018, *Disco Dublê*, o capítulo “O Estágio das sereias: Sobre a primeira aliança sonosférica”, do livro *Esferas I: Bolhas*, de Peter

Sloterdijk. Pois toda essa transicionalidade captada nas narrativas do autor, a inquietação de seus personagens em busca de um instante de realização (leia-se: florescimento, transformação, transfiguração), vai tornando mais compreensível que até então não somos tão bem recebidos no mundo em que fomos paridos. Que o “batismo auditivo” que assina nosso destino não foi evocado pelo convencimento de que éramos realmente bem-vindos. Essa pode ser uma das razões de o futuro nos soar como algo completamente incerto. A desconfiança de todos os modelos de conhecimento que herdamos do século passado (a era da suspeita), e a sensação de desabrigo que nos assola neste terceiro milênio, não dão provas de que deixamos de responder ao chamado da mãe, mas demonstram que essa convocação ecoa incompreensível, estrepitosa, vacilante. Não por acaso, no Brasil a imagem de Nossa Senhora representa para a grande população católica, de certo modo, um lugar de útero protético capaz de produzir integrações comunitárias. Basta observar a arquitetura de grande feto de que a nave-mãe da basílica do Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida se glorifica para acolher romeiros, ao longo dos anos, do país inteiro.

Então, a questão passaria a ser: “a voz da mãe (matriz musical), parece, não distingue-se mais dos ruídos do mundo?” Essa talvez seja a problemática que atravessa a nota do músico estrangeiro de *Ela não fuma mais maconha* – “A música não pode compor nenhum abrigo” –, e que em *Disco Dublê* ganha maior desenvoltura sob os signos da criança solitária e do suplicante, no ato-de-fala de um personagem filósofo, no Ciclo *Pensar o tempo, Pensar por instante*, em um espaço cultural chamado Café Redemunho: “*Nossa condição é sempre a do suplicante. Sempre a refazer demarcações, a situar o risco interminável do desabrigo sobre o que há de mais estável, acessível*” (Vasconcelos, 2018: 73).

A indagação repetida em *Meu Rádio (Coletivo Animal)* – “onde está a música?” – promete um voo narrativo para esse espaço já todo mapeado por Deleuze e Guattari em “Três novelas ou ‘O que se passou?’”, quando suas linhas de escrita-e-vida (*que pertencem a todo mundo e a qualquer gênero*), endurecidas, segmentadas, de fuga, propagam-se em uma *radiância alien*. Em *Disco Dublê* o horizonte, o halo do *rádio coletivo animal* torna-se a situação do protagonista, Dario – o DJ Vazante. Assim, a questão talvez nietzschiana “onde estamos quando escutamos música?” parece se tornar uma obsessão cada vez maior do narrador-músico nos livros de Vasconcelos, e a sondagem em *Disco Dublê* do universo do DJ – instrumentista entre

maquinismos e multidões – demonstra certa maturidade do autor em sua recepção de toda uma historiografia extraterritorial que emerge na segunda metade do século XX como marca não epocal em decurso e prolongamento nesse milênio. “DJs são produtos sintetizados. Não chegam a ser mais do que: revérbero de desapareções e ressurgimentos” (*id.*: 223).

Percebe-se que a música é um efeito que se estende ao infinito, da Terra, e não algo meramente cultural, humano, social, de época. Isso já ficou bem exposto em *Mil platôs*, quando em “Acerca do Ritornelo” a música passa a ser apreendida em sua operação de máquina abstrata (uma, entre tantas) atuante nos agenciamentos dessas linhas de escrita-e-vida, emuladas da mecosfera terrestre no âmbito da hiperprodução humana – sobre essa superfície – de uma espaciotemporalidade expansiva, sem *a priori*: a história.

Talvez fosse mais interessante reformularmos a questão nietzschiana. O que se passa nessa história inflamada/incinerada pela música – ruídos, sons, vozes amplificados numa espécie de eletrificação do globo? Tendo em vista a possibilidade de realizar uma livre recriação dos *Devaneios do caminhante solitário*, de Rousseau, em era *high tech*, já feita a travessia pelo universo onírico e *infans* da radiofonia, o escritor transforma neste romance, através da figura do DJ, *rêverie* em *rave* na ambientação de um mundo em chamas.

Centrada nos anos de aprendizado e criação de Dario Amarante Vaz, DJ Vazante, a narrativa opera aí através da imagem do duplo/dublê, do DJ. Apesar da vida do narrador-personagem se estender por todo o romance, da juventude até os 60 anos, observa-se um dado curioso: sua percepção não determina a trama, vai sendo fiada e propagada por diferentes modos de relatar e arquivar provenientes de outros três narradores suplementares – Marcianita, “irmã de criação” e depositária de arquivos musicais e notas de Dario; Laureana (DJ Lollipop), única mulher com quem se relacionou e que marcaria seu percurso de DJ *para sempre*; Delta (Delano), menino skatista que passou por sua vida uma única vez – durante o evento filosófico, noturno, no Café Redemunho.

Essa manobra homodiegética ocorre num processo narrativo que distribui a história em *samplers* repetidos e diferidos dessas três matrizes (duas mulheres e uma criança/adolescente), proporcionando um ritmo de música em *loop* ao romance. Algo capaz de combinar o cinema de Jean-Luc Godard à literatura do espanhol Agustín Fernández Mallo numa cena/ambiência de música eletrônica.

O que aparentemente forneceria uma estrutura cronológica para o personagem, passado (irmã), presente (mulher) e futuro (menino), a formar a unidade de um relato, apresenta-se então numa estrutura dissipativa articulada a outros repertórios – música eletrônica como eixo instrumental/conceptivo de uma bateria de forças e fontes de leitura do nosso tempo em convergência com as travessias geográficas da história de agora. Algo capaz de encampar o espaço de uma narrativa hipotética, em seu desnudamento da ficção do século XX, tal como demonstra Dominique Rabaté em *La passion de l'impossible – Une histoire du récit au XXe siècle*, e consagrar à escrita sua função de mediação da transicionalidade histórica, segundo as premissas já vistas de Jean Bessière em *Roman contemporain ou la problématique du monde*, com a proposição de um romance-música. Nele, DJ Vazante se vê, em pontos extremos do tempo e planos desnorteadores da identidade, confrontado com essas figuras (Marcianita, DJ Lollipop e Delano) que formam, assim, as *personae* reveladoras de uma história-de-vida. O protagonista não se limita à música e à posição noturna de operante-artista musical à distância, mas consigna um efeito de radiância ao romance que, ao invés de flagrar e se delimitar a uma vida, espraia em modulações e orbitações de bio-relatos. Faz assim vibrar desaparecimento e morte num *para sempre* da matéria escrita – “um corpo morto não pára de atuar sobre o lugar onde bem acabou” (*id.*:196).

Gostaria de retomar o motivo mais forte da atividade narrativa, sua fonte-matriz-musical. Ou, o canto das Sereias, tal como vemos em sua ressignificação permanente ao longo da história, agora em diálogo ainda com Sloterdijk em “O estágio das sereias: sobre a primeira aliança sonosférica”:

As vozes das sereias foram descritas pelos autores da Antiguidade como ao mesmo tempo melífluas e estridentes – o que talvez recorde que a música antiga não provoca seus bem atestados efeitos mágicos por meio daquilo que, desde o Romantismo, os ouvintes modernos percebem como melodioso e harmonioso, mas se impõe, antes, por um tipo de inexorabilidade arrebatadora – magicamente sobrearticulada, pungente, prenhe e insistente até o esgotamento. (...) Esse fenômeno sonoro rompe o tempo ordinário. Quem o escuta deve encontrar um novo equilíbrio entre a paciência e a excitação; quem nele se dissolve não retorna tão cedo; quem finalmente retorna sabe que a vida daí em diante será uma espera pela repetição dos versos. Certos indícios permitem pensar que a música homérica das sereias apresentaria, para os ouvidos modernos, uma grande semelhança com a lamentação ondulante das carpideiras, perpetuada até nossos dias em alguns nichos culturais do mundo mediterrâneo oriental. (...) Apesar disso, os ouvintes das sereias encontram em suas ásperas estrofes seu próprio lugar de

sobre-humana doçura, da mesma maneira que as sereias tocam nos ouvintes o ponto musical cuja excitação revela para o sujeito que sua hora chegou (Sloterdijk, 2016: 449).

Doçura ao mesmo tempo serena e excitada, essa é a tonalidade que a música proporciona à matéria textual de *Disco Dublé*. Uma impressão de estar bem aqui onde minha hora chegou. E a pergunta “para onde vai a música?”, alusiva talvez à questão blanchotiana por excelência (“para onde vai a literatura?”), que não cessa de provocar a narração a desbravar seus limites, funciona como indagação propulsora, dínamo do ato escritural no romance. “*Quais as maiores músicas da década, do século que está para acabar e já começa, de novo, como milênio? Eu pergunto na hora: Para onde é que vai a música depois que ela passa?*” (id.: 26).

Com a figura de DJ Vazante, sombra errante encoberta por capuz, óculos escuros e fones de ouvido a deambular por diversas metrópoles do planeta, surge uma narrativa concebida como *escrita de caminhada*, duzentos e poucos anos depois de *Os devaneios de um caminhante solitário*, numa passagem da apropriação do mundo pelo entendimento à sua expropriação pela escuta. Justamente aí onde a temporalidade progressiva do romance de formação escande um romance de vida já formada, no irrompimento da velhice, capaz contudo de repensar *formação* sob as batidas da *transformação* de uma época *tecno*, inevitavelmente atuante nos atos e no corpo do DJ.

E, assim, o tempo se acresce como na sequência dum sentido sempre suplementar – querendo-se ou não através da continuidade (vitória do capitalismo? Voluta impensada, insondável, do próprio tempo a se dispor para além do que eu digo e vivo? e então passo a fazer soar como música de fim e de festa?) (Vasconcelos, 2018: 78).

Realizando uma arqueologia da cultura audiovisual, entre máquinas e mídias, por universos como o do iPod, música eletrônica, cultura DJ, cinema, TV, serialização *streaming*, os livros de MSV compreendem o que examino e sinalizo como escritas do século XXI. Narrativas não mais encaminhadas a uma época histórica, mas implicadas em um direcionamento não-progressivo, anti-linear do tempo do mundo. Bem neste momento em que o animal que estamos nos tornando encontra-se a ponto de liberar o acontecimento. Apontando, no auge da tecnificação, segundo as proposições de diferentes filósofos (de Deleuze a Axelos, Derrida a Agamben), um

movimento integrador de forças, entre as quais comparece a da animalidade maquínica não por ordem de outra razão, mas por um desvio irremediável.

Em *Disco Dublé*, a música no tempo atua amalgamando diversas manifestações artísticas e formas de pensamento eclodidas no século XX numa revivificação do ato de narrar. No livro são entrevistas proposições/situações em formulação de modos de vida disrompidos do tempo passado, capazes de reinventar a convivência nas cidades planetárias marcadas pela explosão atômica, decomponíveis em performances urbanísticas, movidas por fluxos libidinais, dispositivos pulsionais, conexões, trocas de energia, em uma passagem mais complexa do que se entende como duração de um dia e sua mutação num próximo dia. A cada página do romance abrem-se os veios de uma nova/antiga vida para deixar entrever a possibilidade abissal de uma outra profundidade submetida a uma espécie de escavação arqueológica sob o andamento dos bites musicais.

Como se lê nas notas do skatista Delta (Delano), que recepciona os trajetos da existência do Dj Vazante, a história não pára de se transformar no(s) próximo(s) romance(s) em insurgimento no universo infinito da fabulação:

Como se o dia passasse na sua contraface – contrafeito – da constelação maquinal onde me insiro e se insemnam as menores sensações de estar vivo (numa “época”, num certo lugar). E eu não pudesse perder mais o rastro externo – exorbitado, aéreo ou terreno (o que for, tudo num mesmo tempo) – quando/onde mais me sinalizo” (id.: 122).

Estar vivo sem poder perder mais o rastro externo – exorbitado, aéreo ou terreno (o que for, tudo num mesmo tempo). Não seria essa a problemática que enfrenta o narrador do século XXI ao colocar signos e figuras em movimento, em seu modo de introduzir personagens num determinado espaço-tempo sem reincidir em suas funcionalidades, mas acionando o sentido jamais imóvel das coisas? A narrativa, então, vem se refazendo enquanto diz algo feito um contradito.

Em um de seus textos de juventude, “Instintos e instituições”, Deleuze escreve: “O homem é um animal em vias de despojar-se da espécie” (Deleuze, 2006i: 31). Hoje, o animal autobiográfico que somos sofre um abastardamento, sobretudo através da música. Encaminha-se para o desabrigo no qual o legado histórico, afetivo, técnico, é processado pelas máquinas. Compactando infinitas e incompletas camadas sonoro-epocais, arranjando-as para vibrar num agora evenemencial, a música eletrônica – assim como a narrativa de agora – promove uma desterritorialização

homem-máquina, uma ampliação da realidade muito próxima à experiência do eterno retorno: certa intensidade de “flutuações significantes ou insignificantes do pensamento que, de fato, não pertence a ninguém, não tem começo nem fim” (Klossowski, 2000: 82).

Aliás, no capítulo “Do mundo”, de seu ensaio *Espiral terra: poéticas contemporâneas de língua portuguesa*, publicado em 2013, Mauricio faz a seguinte apreensão do pensamento planetário de Kostas Axelos, enquanto estuda a coletânea de poemas *Do mundo*, de Herberto Helder: “O mundo concebido como jogo, na interrelação das diferentes esferas, cria seus pontos de convergência e constelação através da errância, da itinerância” (Vasconcelos, 2013: 15).

Uma coletividade passa a se formar, então, para lá do ser e de uma projeção grupal totalizante. Coletivo aberrante, animalidade sem gênero nem gênese a emergir desde o fim da história, do futuro, do apocalipse, ou seja, desde um fim sem fim (o desastre blanchotiano) que nos pontos mais extremados, até hoje inclassificáveis, da literatura moderna já figurava como anomalia diante dos grandes dualismos humanistas.

Faz-se pertinente, nesse momento, reavermos o elo mãe-criança que, segundo Sloterdijk, está na base de uma comunidade auditiva dos habitantes de esferas que somos – presenças sonoras a fim de partilhar um mundo comum, em relações de exterioridade e exposição direcionadas a diferentes vetores de espaço e tempo, fora dos limites/muros geopolíticos do planeta segmentado em blocos. A figura materna consistindo, para a criança, num contato iniciático com a profecia do verbo (do vírus) que a abrirá para o mundo. Observa-se, em *Disco Dublê*, que a memória do protagonista sobre sua mãe, Dudude, está fortemente ligada às canções de rádio, aos *hits* que ela entoava. E toda sua produção musical, de DJ Vazante, parece se dar em uma apropriação/expropriação da vida musical de sua única mulher, a DJ Lollipop/Laureana. É o que lemos nas reflexões dessa mulher experiente, também mãe:

Na condição de solitária, ocupo instantaneamente um lugar de mãe, mulher, assim como referencial de música, matriz de um chamado (tão depurador quanto imediato de canção). (...) Tudo foi extraído de Laureana a vida toda sob influxo do ícone Lollipop? O emblema que no dia de hoje se adere à imagem legada por Dario/Vazante? Um copista pirata da música-mulher que sou? (...) (Por ter se apropriado de mim, ele passa a ser estranhamente minha matriz para o recolhimento e quem sabe o desatino de deixar vir um novo outro sobre o falsário o músico da noite no fundo de tudo, o tempo todo) (Vasconcelos, 2018: 147).

Este casal de DJ's figura no romance (em uma dupla relação de captura, núpcias entre dois reinos musicais) a linguagem (a música) em sua criação contínua, em devir. Algo muito próximo ao casal xamanístico que Pascal Quignard relaciona ao “linguista” e ao “porta-estandarte”: “É uma caça cruzada, mais um entrelaçamento do que um casal. (...) É o cantor e o vidente. (...) É o trovão e o relâmpago. É o ouvido e o olho” (Quignard, 1999: 69). Instala-nos, inclusive, numa dimensão relacional pré-doméstica, anterior aos modelos comportamentais, linguísticos de qualquer matriarcado ou patriarcado. O vir-a-ser música da narrativa em *Disco Dublê*, da escrita em ação estereográfica (a passagem incessante dos sons da linguagem, de um ouvido a outro, como fonte de uma reserva inesgotável) fornece um tom de ventriloquia ao romance. E o leitor presencia, então, uma profusão de fontes as mais arcaicas (glossolalias, a “língua” dos animais) em uma linguagem elaborada, rumorologia *high tech*. Isso se evidencia no capítulo “Disco/Quartzo/Silêncio” em que DJ Vazante apresenta as faixas de seu único disco, *Quartzo* – uma produção extraída do disco *Seixo*, de Lollipop, em referência, também, à faixa “Quartz” de *Music for films*, de Brian Eno.

Pascal Quignard, em seus *pequenos tratados* sobre música, enfatiza que o “som ignora a pele, não sabe o que é um limite” (Quignard, 1999: 63). Tal dimensão que a música vem abrir na ação escritural tem a força de reevocar o lugar da narrativa nos limites de linhas-livros, ou de qualquer outro suporte, superfície. Através dos signos de música orbitados entre técnica e terrestriedade, o espaço literário, nessa abertura de semióticas entrecruzadas, heterogêneas, mostra-se então capaz de captar a plurivocidade planetária para além de qualquer ordenação global.

Esse instrumento de transporte que é o livro, uma nave – *Disco Dublê* –, ao assumir/incorporar a forma matricial da música, nos convida à escuta desimpedida dos rumores da mãe (Terra?). Consistiria então o livro em uma espécie de ensaio para a instauração do que Sloterdijk concebe como *comunidade sonosférica*? “Na casa sem paredes dos sons, os homens se tornaram os animais que se ouvem uns aos outros. O que quer que possam ser, além disso, eles são comunidades sonosféricas” (Sloterdijk, 2016: 470).

Algo capaz de nos ressituar no *rabisco arado* (uma faixa do disco *Quartzo*) – “*Harmonia, sim, entre esferas / Do múltiplo ao ambulante anônimo*” (Vasconcelos, 2018: 167) –, na região-mãe da música, onde, após Burroughs (mãe-médium do

século que passou?), a profecia do verbo coincide com a disseminação viral da linguagem. Talvez a personagem aparentemente secundária, Marcianita – irmã-postiça de Dario –, receptora de si mesma, e da canção que lhe saúda/batiza, esteja ali para indicar “uma remota promessa”. A vinda de uma mulher extraterrestre (broto de marte), esperada pelos homens de ciência, em alta voltagem/voragem no tempo de agora. No *fulgor de mulher e música*.

NARRATIVA E TV

*Um provável relato, criado à rotação reiterada
do aparelho televisivo, orbita-se a partir da
contemplanção de uma totalidade impossível.*
(Mauricio Salles Vasconcelos)

A narrativa de hoje, em suas relações com a materialidade e imaterialidade do mundo *tecno*, dadas muito além dos domínios técnicos, literários, permite-nos observar uma passagem do “pensamento em-si”, característico do narrador onisciente moderno (corolário da moral individualista burguesa), para um “pensamento do ponto de vista qualquer”, próprio aos modos de individuação do narrador contemporâneo. Essa transição da narração, ao passar por contextos de mutações de escrita e técnicas no campo complexo de um mundo desabrigado onde processam-se transindividuações as mais aleatórias e variadas, foi assinalada por Jean Bessière em seu livro sobre a problematicidade do mundo.

Se a função de mediação dessa transformação mostra-se iminente no romance contemporâneo, segundo ainda as proposições do estudioso francês, parece-me interessante a questão sobre “onde se situa a narrativa mapeadora de uma realidade hipermediada”. Que espécie de espaço-tempo se abre entre o indivíduo e a televisão? Talvez o pressentimento que tem a protagonista do último livro publicado em vida por Roberto Bolaño, *Una novelita lumpen*, após contar-nos a trágica história vivida ao lado de seu irmão, desde que se tornaram órfãos com a morte súbita de seus pais em um acidente de carro, enquanto soçobra na expectativa de uma “má notícia” diante da tevê, de “um sinal de que no exterior ainda persistia a tormenta”, indique um caminho.

*... uma tormenta que não se localizava sobre o céu de Roma, mas na
noite da Europa ou no espaço entre planetas, uma tormenta sem ruídos e sem
olhos que vinha de outro mundo, um mundo que nem os satélites que giram
ao redor da Terra podem captar, onde existia um oco que era meu oco, uma
sombra que era minha sombra (Bolaño, 2009: 39).*

Com a perda repentina dos pais, Bianca (a narradora) e seu irmão veem-se instalados em um tempo em que “imediatamente a noite deixou de existir e tudo foi um contínuo de sol e luz”. Decorrente do choque sofrido pelo casal de irmãos – adolescentes provenientes do subproletariado italiano e que, após o acidente fatal dos genitores, restam sozinhos, sem nenhum amparo no mundo além do módico apartamento onde sobrevivem –, a narrativa de Bolaño entrelaça a vida de seus personagens ao universo televisivo no qual eles se abrigam(?). Uma trama violenta, marcada por desnoriteio, exploração de todas as ordens da vida, desolação civilizacional¹⁴, na qual subsiste o desatino de dois adolescentes sem futuro, em correspondência apenas com as urgências da miséria e os comandos da TV, é transmitida ao leitor sob uma espécie de efeito, extraído da realidade televisiva, de amortecimento da sensibilidade.

Após a leitura desse único dia feito de muitos (uma alusão à noite não-fenomênica, ao desastre blanchotiano, à *Loucura do dia?*), a questão acima vai sendo reformulada. Onde localiza-se a tormenta desses audientes/espectadores que foram forçados a substituir a imagem/a voz da mãe pela TV e o mundo? Que vida é essa que nem os satélites girando ao redor da Terra podem captar, onde existe um oco que é meu oco, uma sombra que é minha sombra?

Tais questões nos transportam para o campo da finitude mais que singular, solitária, descoberta do espectador. Sujeito dissociado do sonho e do espelho narcísicos, para quem a TV propicia uma ilusão de tudo ver sem ser visto, enquanto que, de modo obscuro, ocorre justamente o contrário, ele configura o estado embrionário, em exame, de uma perspectiva tardia no tempo: a da *criança que vem* – hiper-receptora capaz de "ressituar o imobilismo da máquina e o caráter sempre em defasagem de um possível legado reportável à experiência histórica" (Vasconcelos, 2015: 295). Uma radiografia desse animal desabrigado e insone, desperto pelo horizonte plasmático da tela sem *telos*, pode ser lida no capítulo “**TV Telos** – *Espectador Solitário*”, presente no ensaio de Mauricio Salles Vasconcelos, *Exterior*.

¹⁴ Por exemplo: Maciste envelhecido é um personagem degradado, asqueroso, isolado em seu inferno, e ao mesmo tempo uma linha de fuga e ressurreição para a protagonista. Inevitável, aqui, sublinharmos uma referência a *Maciste no inferno* – tanto ao filme italiano que retrata a descida hercúlea de seu herói ao inferno, em um clima de terror gótico, para salvar uma aldeia da maldição de uma bruxa queimada no inferno, como o *raconto* de Valêncio Xavier, relato escrito em um ítalo-portunhol extemporâneo, entremeado por imagens do filme, enquanto o protagonista, antes de deixar a sala de cinema onde está assistindo um *Massiste*, extrai signos da película para executar um assédio na espectadora ao lado.

Noite – Filosofia/Literatura, publicado em 2015. “Algo que se intensifica quanto mais se apresenta pela condição receptiva (entre o sono fusional e o anti-espelho da noite plana estampada pela TV, ao infinito de sua incessante transmissão)” (*ibid.*).

A figura compósita da criança-TV vem então amalgamar uma história recente da individuação do homem-multidão global (tal como já exposto com o mapa filosófico citado mais acima na análise de *Stereo*: sujeito anárquico em Foucault, nômade em Deleuze e Guattari, qualquer em Agamben, arquitransgressivo em MB Kacem), instanciando a dimensão primicial, viral, de uma singularidade qualquer. A criança desprotegida na região matriz-musical (subterrâneo do canto sem domesticidade, árido porão da escuta onde a escrita acessa/se queima no fogo do murmúrio infinito), transformada então em ambiente povoado de espectros da noite televisiva, em sua presença privada de ponto de vista, insalvável, apresenta-se como germe/*incipit* de um coletivo animal. Ponto de vista de lugar nenhum por meio do qual a narrativa de agora testemunha a história em mutação. Espectador mínimo, larvar, lançado ao mar revolto de ondas midiografadas, plasmado a um corpo multidão pavoroso do qual não consegue mais largar.

O mundo ultramediado, fragmentado, serializado, passa então por essa dimensão infantil de recepção/transmissão do tempo que dele não se apropria nem o torna promessa de um fim, pois tal posicionamento (em jogo, em cena) incorpora uma duplicidade intransponível de desocultamento e dissimulação, demolição e salvaguarda, criação e remissão da história. Novamente me vem a pintura gestual de Cy Twombly como marca, inscrição (manchas, ranhuras, garatujas; no papel, na tela, na parede) de uma infância iniciática capaz de dar (in)consistência à matéria plásmica do nosso tempo. Algo muito próximo ao que a escrita telespectadora, de um narrador imerso no universo escópico/espectral da TV, confere à narrativa: traços e instantes de uma totalidade impossível – como as mãos pintadas em uma gruta, pequenos gestos a moldar a matéria transcurativa, dissipativa, jamais restituível à época de uma vida.

Telenovela, livro publicado em 2014 por Mauricio S. Vasconcelos, e que traz à capa o subtítulo entre parênteses – *romance* (uma ironia do autor?) –, narra a história de uma família reunida, com a morte da mãe, em torno desse aparelho doméstico – a TV. O romance começa assim: “A novela continua a passar na TV, sem mais a presença da mãe. Fica difícil desligar o aparelho agora, enquanto os irmãos travam contato com a notícia recente da morte da dona da casa” (Vasconcelos, 2014: 9). Uma série de transformações passa então a ocorrer em torno da casa da família

composta pela mãe (Sara) recém-morta, o pai (Djalma) taxista ausente/distante, um filho (Avelino) – funcionário público viciado em cocaína – e uma filha (Aurora) – professora e pesquisadora. À luz do *continuum* televisivo, entre notícias do telejornal e a telenovela exibida durante a morte da mãe, *Capital de emoções*, anunciada como *Novela global*, o romance trata do trabalho de luto dos irmãos, e da perspectiva que se abre na vida dos dois nesse contexto de reencontro e desocupação da casa, após a morte súbita da mãe no bairro de um subúrbio carioca onde viveram o começo da vida juntos (Avelino ainda reside no bairro), em meio aos objetos e às histórias que compunham a vida de Sara, uma médium-vidente.

Observa-se na reunião dos irmãos de volta à casa em que moraram até a adolescência, uma espécie de culto entremeado por essa tecnologia a um só tempo de imagens presentes e luto, em que a própria noção de casa como espaço privativo vai sendo destituída. Assim, a narrativa situada numa realidade doméstica passa a deambular por sites delirantes, em tom de familiaridade estranha, numa alusão ao lugar do telespectador, tal como o modo de habitar o mundo do drogado Avelino e da estudiosa da cultura tecnoglobal, Aurora. A linguagem transmitida pelo livro, ligada à singularização dos irmãos após a morte da mãe, emerge de um repertório cotidiano multimediado, conduzindo a uma compreensão de ser/estar em desabrigo no mundo. É o que se apreende em um diálogo entre Avelino e Aurora.

Eu me sinto nesse momento muito abandonado. E você?

(...)

Com essa morte recente, a sensação de abandono passa por mim, também. Estou plena nesse momento, não vou mentir só para me irmanar. Irmãos já somos e nada muda. Bem diferente de você, eu via mamãe muito pouco. Isso não tira minha dor de perder sua presença aqui, nessa casa que era tão dela, cada vez mais dela na medida em que ia vivendo. Quando a dor vem, eu me deparo como uma criança desacordada, e sem solução. Aí eu vejo por cima da morte dela, nas madrugadas em que eu despertava sozinha e não podia interromper o sono das pessoas, de todas as coisas ao longo da noite, que eu sempre estive abandonada. Você me entende?

(...)

Está com medo do que possa estar acontecendo a você agora que nossa mãe morreu e não está no seu alcance? (id.: 61-62).

Os estudos de Aurora, como fica exposto no segundo capítulo do livro, “Tenda” – um diário de Sara da época em que ela, abandonada pelo marido, criava os dois filhos adolescentes sozinha enquanto iniciava na mediunidade junto às atividades domésticas de costura, leitura e escrita –, tiveram início em torno de *O homem sem*

qualidades, de Musil. Aos poucos vai ficando perceptível que a personagem, ao figurar uma vida em pesquisa, remete a aspectos autobiográficos do autor envolvido com a escrita de uma *novela brasileira* (aliás, *Brasileira* seria o título deste romance). Ligado a pesquisas em torno de literatura, filosofia e tecnologia, Mauricio S. Vasconcelos empreende um projeto de escrita entre mídias na área de estudos comparados sobre culturas *tecno* a partir de um legado proveniente de Yuri Lotman, Friedrich Kittler, Derrida, Avital Ronell, Sloterdijk, capaz de conciliar conceitos como *máquina textual* e *semiosfera* numa tentativa de apreender a história presente em sua extensão de acontecimento descontínuo, dissociado já de um processo teleológico. O leitor se depara com a nota de Aurora para uma aula, no começo do capítulo “Noite-satélite” do livro: “ ‘Exclusão da terra prometida da verdade’, Musil se orienta para o ‘ainda não’ ” (*id.*: 66).

Esse capítulo mostra-se decisivo para o romance justamente porque nele (“Noite-satélite”) se efetiva um *turn*, o processamento de uma vida em pesquisa e sua sucessiva disrupção. O tempo familiar, doméstico, situado com a morte da mãe, e após o encaminhamento de Aurora e Avelino para a desocupação da casa transformada em altar – basicamente todo trabalho deles consiste na desmontagem do sacrário da médium-vidente, constituído por materiais (escritos de Sara e seus consulentes, cartas, bilhetes, relatos, budas, balangandãs, amuletos diversos) de uma vida dedicada à cura, um trabalho que irá se conjugar com o projeto de Aurora, ao lado de sua ex-orientanda, Nívea, de um livro e um Núcleo de Estudos – passará por uma reformulação durante o luto até alcançar sua culminância na evenemencialidade do agora. Aurora testemunha essa passagem: “Tudo isso está mudando o rumo que eu estava querendo para o livro sobre as culturas do mundo global. O sagrado. O planeta. Uma devoção sem dogma” (*id.*: 81). Cumpre-se a incumbência do luto na viagem da personagem para Brasília, onde vai lavar, “no Brasil Central, a existência do Núcleo de Estudos e das Culturas da Globalidade” (*id.*: 89), e a narrativa então situa-se numa liberação da história. É o que se observa durante a conversa de Aurora com o Diretor dos Arquivos da Educação:

À medida que converso, percebo a exposição do estoque das pesquisas de uma vida inteira. Vejo minha explanação como uma plena prova da professora obscura, amadurecida em ônibus saturados e créditos educativos. Tenho, enfim, a oportunidade de dar testemunho para efeito de continuidade de todas as notas trazidas comigo na viagem, perante um membro-dirigente do Conhecimento – Brasil Centro, onde tudo contém um

imediate desvio, uma adição, um veio englobante e corrompido no mesmo minuto de calor e salas fechadas como esta, Residencial Planalto, um nome anterior à presença das pessoas (id.: 89-90).

A experiência da noite-satélite pela qual a narrativa atravessa remete ao curso de uma *história a contrapelo*, tal como Agamben diz implicar a arqueologia filosófica. Procedências e emergências marcam o andamento da narração em uma alteridade qualitativa, ou seja, a pré-história dos personagens conecta-se à emergência de seu presente, e a fonte da narrativa (mãe, tradição, o sagrado, o planeta; o fogo, “o medo arcaico contido em toda representação”, para dizermos com Agamben) encontra espaço por onde escoar. Uma indecidibilidade entre sujeito e objeto, sonho e história, esquecimento e memória, regressão e liberação, ganha então a consistência de uma “franja ultra-histórica”, atinge uma temporalidade que é característica do agora acontecimental – o futuro no qual se inscreve a escrita arqueológica:

é necessário precisar que o futuro tratado na arqueologia, complicado em um passado, é um futuro anterior: esse passado que terá sido quando o gesto do arqueólogo (ou a potência do imaginário) tiver apagado o campo dos fantasmas do inconsciente e das estreitas redes da tradição que impedem o acesso à história. O conhecimento histórico apenas se torna verdadeiramente possível na forma deste “terá sido” (Agamben, 2009: 146-147).

Este “terá sido” surge como marca de um “campo de tensões essencialmente históricas” (*id.*: 152). Nele a região-mãe da narrativa torna-se um lugar de voragem, de transformação de seus personagens, como vimos no capítulo anterior o fulgor de mulher e música. O composto infância-TV, matriz narracional de *Telenovela*, expõe uma figura em movimento de transformação, vórtice pelo qual a vida de seus personagens libera-se da imobilidade e ganha expansão. A relação que Mauricio estabelece entre suas narrativas e esses aparelhos tecnológicos (pelos quais a história de agora passa) está diretamente ligada a uma mutação dos modos de ser e habitar o mundo do homem.

No capítulo “Meio-dia”, vemos um processo de dessombreamento da existência de Avelino/Aranha. Dependente de cocaína, ele passa por um desespero delirante enquanto tenta se livrar do vício e descobre que seu filho, Veloz (com quem o único contato que mantém é o de uma pensão mensal, desde que o rapaz rompeu com ele), está envolvido com o tráfico de Oxi. Avelino evita o apartamento onde

mora, local de depósito e uso da coca, e fica mais tempo na casa da mãe enquanto Aurora e Nívea realizam a desmontagem do altar, o esvaziamento da casa-templo para pô-la à venda. Sua mudança de moradia, de bairro, de vida, depende desse processo. Enquanto isso, ele ainda se vê assombrado por sua história passada e pela história recente do filho – noticiada pelo traficante e amigo de infância, Dão, de quem pretende se esquivar. Aurora vem iluminar sua situação: “Isso era antes (...) Aqui não faz mais sentido. Mais que morto: apodrecido” (Vasconcelos, 2014: 97 e 98).

Há um forte investimento nas pesquisas e nos escritos de Vasconcelos em reparar o mundo, para falarmos com o livro de Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. A transicionalidade de uma época para outra, tão evidente em seus romances, se realiza em ações performativas da linguagem em meio a uma mutação histórica, epistemológica, ontológica. O autor articula seu trabalho escritural a esses instrumentos de difusão (rádio, TV) utilizados em um projeto de arqueologia da globalização dos anos 2000, demonstrando que o entrave/desentrave de nosso tempo se dá por meio desses aparelhos de poder – máquinas que, inclusive, contêm o duplo aspecto de ser o cerco/o meio por onde a linguagem humana enfrenta seus limites. É o que depreende Avelino no capítulo “Meio-dia”: “Estou no cerco dentro do lugar que tinha tudo para ser o mais tranquilo do mundo (...) dentro de uma toca, pensando que era casa” (*id.*: 101). Torna-se inevitável aqui a recorrência à consideração de Derrida sobre De Man, ao tratar a lógica do acontecimento textual como inscrição material em cruzamento com o conceito de *historicidade da história*: “Esse valor de ocorrência liga a historicidade não ao tempo, como habitualmente se pensa, nem ao processo temporal, mas (...) ao poder, à linguagem *do* poder e à linguagem *como* poder” (Derrida, 2004: 86).

Telenovela alcança o poder de levar tanto à paródia quanto a um sentido cosmpoiético o efeito de redundância e serialização da vida produzida pela TV. Grande site de tráfegos e tráficos, dispositivo-chave para todas as transações (locais/planetárias), a TV torna-se imprescindível à existência nas cidades globalizadas. Não por acaso a novela que funciona como *background* da narrativa, *Capital de emoções*, tem como protagonista Anita (personagem representada por uma atriz velha, recauchutada, Sarita Vizeu, provavelmente uma hibridação das atrizes Sarita Montiel e Suzana Vieira), um rosto recriado/duplicado a cada capítulo em muitas outras personagens para proliferar mundo afora sua corporação de tráfico e promoções culturais. Talvez a cena e o diálogo mais argutos de *Telenovela* consistam

na passagem do capítulo “Meio-dia” para “Capital de emoções”. Veloz, filho de Aranha, e outros três meninos do tráfico (Mega, Toy, Mico) empinam pipa no alto do morro. A conversa entre eles sobre vida residual, morte prematura, tráfico, violência e gozo (um filme flagrante do país abismo/lama por vir), sob efeito delirante do Oxi (droga alusiva à pedra negra de sentido terapêutico dado por nossos ancestrais, Ônix – unhas de Afrodite que, cortadas por Eros, caem sobre a Terra), é interrompida com a chegada de um helicóptero que fuzila um dos meninos, Mega, no que o autor nomeia “guerra pela supremacia do controle de Oxi”. Avelino assiste a cobertura desse episódio na TV de um bar do bairro do subúrbio onde vive, Engenho. Na sequência, ele está depondo sobre o massacre no morro, tal como Aurora assiste no telejornal quando muda a função DVD de sua televisão para TV. Capitalizadora/catalisadora das emoções humanas, a TV instaura na vida de seus adictos conexões em planos psíquicos e extrafísicos os mais inimagináveis.

Tudo passa a ganhar relevo em uma camada espectral de escrita na qual torna-se impossível distinguir se o que acontece é produzido pela ou para a TV. “Cidades, Tecnologias, Vivências Contemporâneas”, título de uma conferência gravada e assistida por Aurora ao lado de seu novo orientando, Rez (um rapaz das Filipinas que veio para o Brasil para se distanciar de sua terra e, em um projeto de tese que parte de estudos sobre o único livro publicado pela orientadora, *Estilhaços de realidade (O romance na cultura brasileira)*, pretende compreender melhor suas fontes e raízes), no momento em que estão sendo transmitidas notícias sobre o massacre no morro, nos sugere toda uma estética hiperrelacional, consonância e desdobramento das proposições de Nicolas Bourriaud. Um “passeio fora do mapa de homenagens e referendamentos” (Vasconcelos, 2014: 147), por uma América Latina Global, tal como o autor apreende e cita Hugo Achugar na viagem da personagem-pesquisadora ao México, capaz mesmo de reinventar a teledramaturgia brasileira, a escrita novelística tão caracterizadora do país e que, no entanto, após décadas de seu auge, encontra-se hoje completamente submetida a seus acionistas e empresários de marcas/grifes associadas ao telecomando do comportamento social – plasmada ao escopo *mainstream* das novelas corporativas mexicanas.

Talvez tenhamos aqui o começo de um mapa do espaço em que se abisma a personagem de *Una novelita lumpen* citada acima. Apenas algumas indicações extraídas de *Telenovela*, pois o romance nos abre muitas outras senhas e trilhas. Dentre alguns fios que eu ainda gostaria ligar com a leitura do livro, penso que a

personagem Nelma, a Agregada que somente habita a casa dos outros, e Rez, o jovem pesquisador das Filipinas, suscitariam dobras interessantes da estética relacional em políticas de amizade e modos de habitar/residir as cidades globais – toda uma erotologia global. No capítulo “Noite-satélite”, a relação em Brasília de Aurora com Déo, ensaísta e promotor cultural do DF (*Day After*) que a recebe na cidade, também sugere outros focos de análise em torno de *O Enferrujador*, um grupo de digitadores e músicos envolvidos em “baixa tecnologia” cujo nome duplica a figura de um grafiteiro da noite. Talvez estes elos surjam ao longo das análises seguintes, sem necessidade de associar-se diretamente a *Telenovela*. Permanecerei, a seguir, em torno da narrativa escrita sob influxos da TV, em abordagem agora de um outro (recente) livro de MSV, o romance-ensaio *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)*.

A propósito, o que mais a TV, essa mascate maquínica-majestosa, cafetina agora ainda mais do que nunca prostituída, teria a nos mostrar/dizer sobre sua presença de inumano ambulante a mediar e atravessar todo esse momento de nossa humanidade em construção?

*Há um tempo em que tudo ultrapassa o muro
do som. É um estranho silêncio da língua.
Há um tempo em que tudo ultrapassa o
muro do tempo. Chama-se o Último reino.
(Pascal Quignard, Sur l'idée d'une
communauté des solitaires)*

É preciso começar perguntando onde está e de quem trata o narrador de *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)*. Qual é o ponto em que pesquisa e ficção emergem entrelaçando ensaio/narrativa/fabulação em “uma vida”? Pois o autor em questão formou um considerável mapa teórico e ficcional, desde os primórdios deste século XXI, que agora vem culminar em seu mais recente romance – publicado ainda há pouco. A infância na casa da mãe passa para uma adolescência munida de repertórios culturais em deriva pelas cidades/populações através da TV e depois pelo rádio (quando adulto, o protagonista Niro Zaremba atua como produtor/locutor de programas na Rádio MEC, Rio de Janeiro).

Quando acima mencionei o índice do livro de poemas reunidos de Mauricio, *Ar livre*, 1999-2015, eu vinha pensando no sentido de uma cartografia, de uma *caderneta-maquete* – como é o título de outro livro de poesia do autor – em construção. Pautando finitude em época multimidiada (“mortes (pessoas) (2007-105)”), tráfegos de vida residual (“ambulante” (2006-2011)), espacialidade arranjada, coordenada, eletrificada pela música ambiente (“muzak (2003-2006)”), espraçamento de multidões pelo globo (“populações praias (1999-2004)”), as pequenas cadernetas que dão o aspecto de conjunto em dispersão para *Ar livre* formam uma maquete situacional do país-continente globalizado. Trata-se de um verdadeiro índice/súmula de matérias roçadas pelo autor em seus deslocamentos por cidades em pesquisa, com variação de intensidade a cada livro. Se Blanchot extrai de Homero a Melville um espaço onde narrativa e romance coincidem¹⁵, a grafia

¹⁵ No capítulo de abertura de *O livro por vir*, “O encontro do imaginário”, Blanchot situa toda uma tradição da escrita narrativa, de Homero a Melville, problematizando justamente o nó entre romance e narrativa, o momento em que o autor (o narrador) não mais diferencia-se de

satelizada de Vasconcelos nos apresenta o desenvolvimento de um mapa complexo de dinâmicas terrestres, planetárias, desde uma perspectiva bem situada em locais do Brasil, América, Mundo, através de um conjunto de livros produzidos e articulados às diversas esferas da *poiesis* humana (aos segmentos mais variados do que se compreende por literatura, filosofia, tecnologia) que, me parece, vem culminar em *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)*.

Nesse romance-ensaio, um sobrevoo pelas últimas décadas da novela-Br, o escritor instala-se ainda mais no acontecimento-país à medida que faz emergir um personagem radialista/pesquisador dede o âmago da televisão brasileira – a novela. Despercebido pela indolência dos atuantes na cena do dia a dia da nação para lá de teleguiada/dispersada, enredados que estão na “*farsa do socius, o desfile da vida urbana*” (Vasconcelos, 2018i: 28), o narrador se infiltra nos recônditos da cidade-TV que se tornou o Rio de Janeiro: um “tipo de tráfego sinuoso, subterrâneo, que me põe nesse exato instante do outro lado do tempo e da cidade diante de seu fabulador” (Vasconcelos, 2018i: 10). Em uma “Investigação sobre um Escritor na TV”, as linhas de vida e ficção desdobradas com a recepção da produção (literária, teatral, teledramatúrgica) do “homem que revolucionou a novela”, Bráulio Pedroso, convergem com uma história do Brasil a contrapelo, vista sempre a partir de pedaços de existência e espaços pulsando em um extracampo. De *Beto Rockfeller* (1968) a *Segundo Sol* (2018), cujo título inicial seria *De volta pra casa* (vale observar que o protagonista dessa telenovela chama-se Beto Falcão), o que se passa na vida televisionada brasileira com a força para transformar a escrita narrativa e a forma do romance?

Algo que, em *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)*, ultrapassa os limites da linguagem e toca a matéria da palavra, baralhando completamente escrita e vida. Toda a ambiência do livros anteriores, composta por limiares, assombro, domesticidade, morte/nascimento, cidades, estrangeiridade, populações em deslocamento, ressurgem agora correndo ao fundo dessa história feita de camadas de espaço-tempo diversas,

sua matéria narracional. De modo surpreendente, nos dá a entender que Homero encerra/limita sua história a um formato-romance, pois o herói, após passar pela experiência narrativa em potência (o canto das sereias), segue seu itinerário de volta para casa; enquanto que em *Moby Dick* o narrador se perde no vórtice narrativo: “Depois da prova, Ulisses se reencontra tal como era, e o mundo se reencontra talvez mais pobre, mais firme e seguro. Ahab não se reencontra e, para o próprio Melville, o mundo ameaça constantemente afundar naquele espaço sem mundo ao qual o atrai o fascínio de uma única imagem” (Blanchot, 2005: 11).

simultâneas, e uma multidão de personagens. A mãe não está resolvida, morta, mas sua presença de existência sugada pelo Alzheimer faz percorrer na trama a iminência de um fim, de matriz sempre à beira da morte. A irmã não é mais alguém passível de relação transformadora. Quebrou-se, tornando-se so(m)bra doméstica a durar reiterando notícias por telefone ao irmão do que já existe, “desde sempre”, como mecânica familiar. “Não tem fuso” (*id.*: 72). Solitário, após o fim do casamento com Leilah, Niro Zaremba, o protagonista, deambula incansavelmente por espaços da América como um animal inquieto nas ruas das cidades-mundo, fabulando/escrevendo sua vida em pesquisa à luz da TV. Uma materialidade histórica, densa, avulta o romance, e sua transmissão ganha uma tonalidade sutil, imaterial mesmo, muito comum ao modo como o aparelho televisivo difunde imagens e sons através da escrita maquinizada.

O relato, incorporado a uma intriga (novelo, masculino de novela), mas capaz de se desgarrar. A ponto de fazer parte e pacto do dia, revisto feito sùmula à noite (...) Uma história de vida lançada ao ritmo em que trafegam personagens inseparáveis de seus atores, sem nunca se desfazer, na experiência de várias décadas de TV no Brasil, de um desenrolar de rostos, entrecos, pessoas existentes lançadas à mais delirante fantasia ou farsa (Id.: 83).

Observa-se o tom farsesco no projeto de Novela da Noite em levante pela amiga de faculdade de Niro, Kristielle, personagem-dublê de Júlia Kristeva (seu “objeto” de estudo em mestrado que resultou na dissertação, por ser publicada, “Doações da alma nova”), cujos gestos e falas mostram-se inseparáveis de citações da crítica, semioticista e romancista búlgara – “será mesmo uma citação? Será que pensa ser Kristeva a um ponto indiscernível, indecifrável então?” (*id.*: 50). O primeiro título da novela, *A confidente*, metamorfoseia-se em *Substituta* até atingir sua forma a ser transmitida na TV, *SuperSubúrbioCentral*. Enquanto ela expõe seu empreendimento de telenovela, a escrita romanesca vai revelando-se cada vez mais – entre confiança e substituição – como falso juramento. Ao demonstrar sua tara pelo pau de Niro, desde a época da faculdade, duplicando o personagem reduzido ao membro fálico em suas fantasias sexuais (Nick, *like a nickname*; ou Nico, trocando uma letra do apelido original, Niro, numa brincadeira de fazer surgir a forma “feminina escondida sob o prenome de homem – algo que está aí, mas se dá pelo avesso, *like an underground. On velvet*” [*id.*: 87]), Kristielle/Kristeva (K, uma mulher kafkiana em época global?)

torna-se muitas outras personagens/atrizes do cinema desde *Chelsea girls*. Como, por exemplo, Chloe Sevigny em *The Brown Bunny*, já que ela e Niro se deparam com um clone de Vincent Gallo a distribuir panfletos pelas ruas de Nova York – convite para quem quiser integrar um *filthy film*.

Toda uma filosofia pop feminina é apreendida da ficção romanesca embalada por sexo e uso de oxi (gozo instantâneo muito além do princípio de prazer) na cidade-planeta. Isso se mostra quando a figura-fetice (falocêntrica) do pau, desmembrada em “niro”, Nico, Chloe Sevigny/Vincent Gallo, Bráulio, eleva-se à máxima potência de gozo (situando-se em uma espécie de *nascimento do sexo*, como é o título provisório de um romance em curso de Mauricio, parte dele publicada pela Rubra Cartoneira em 2017) e vai desaparecendo, amolecendo até a entrada em cena de um cacete-prótese retirado da valise de Kristielle/Kristeva. “Grande vitória da mulher a fazer desaparecer o pau?” (*id.*: 93). Pode-se dizer que a trama tem como peça adjacente, além de muitos outros filmes e telenovelas, *Mister lonely*, de Harmony Corine. Pois a narrativa parodia o tempo todo o universo psi de clones/dublês, o matiz rocker proveniente de uma matriz feminina, tal como fica evidente nas renomeações de Niro por Kristielle/K, e em seu convite para que ele faça parte do projeto de *A confidente*, *Substituta*, *SuperSubúrbioCentral*, em recriações de motivos do autor de *Beto Rockefeller*. Tem-se aí um núcleo de fabulação, para além de toda estabilidade, advindo do personagem (B. Rockefeller) precursor das tendências novelescas no Brasil posterior ao AI-5. “A TV tudo imanta e desnaturaliza. Quando mais parece frontal, coloquial, a sua corrente ficção, pontuada com intervalos de fatos noticiados por um enorme elenco de emissores (de *viva voz*)” (*id.*: 96).

Vale a pena fazer uma breve suspensão no curso da análise para situar um pouco o mapa por onde a história passa até chegar aqui. Pois essa cena/sintoma de sexo irrefreável entre Niro Zarembo e K/K em Nova York marca um giro de grande relevância à trama. Os detalhes das passagens anteriores são inúmeros, e fornecem aberturas para muitas teses. Mas vou me concentrar apenas em apresentar, de modo geral, os cenários por onde o personagem-narrador se movimenta.

No primeiro capítulo, “Vila/Família”, Niro Zarembo percorre o subúrbio carioca onde vive sua família enquanto prepara um trabalho a ser apresentado em Colóquio na Casa Rui Barbosa, como pesquisador da Biblioteca Nacional, sobre a obra de Bráulio Pedroso. Recém separado de Leilah, ele vive em Santa Teresa (“moradia de casado com corpo de solteiro”). Em contato com os familiares e seus

vizinhos (mãe, Dona Galdys; irmã, Balu; pai, Heron, que está casado com outra mulher bem mais nova, com quem pretende ter um filho; o irmão mais novo, Rudá; Zau, sobrinho filho de Balu; a vizinha espírita, Ilka), Niro está sempre em “fuga (mais do que simples retirada)” (*id.*: 17). Transita entre sua casa, a Vila suburbana onde a família reside, e um hotel barato na Glória no qual se isola para transcrever uma entrevista realizada com B. Pedroso quando ainda trabalhava na Rádio MEC. Neste capítulo, e no próximo, “Dia a fio/Novela das 10”, seu trânsito por esses espaços é entremeado por trechos da entrevista. No terceiro capítulo, “Superfície Rio Splash”, encontra-se com Kristielle (a amiga/amante da época da faculdade de Letras) que o convida para a inauguração de um espaço em Ipanema-Leblon, *Cobertura de Arte*, promovido por um jornalista e ex-funcionário da Globo, Caito Ruiz Palma, que se dedica à “produção do artístico e cultural” em “cobertura e investigação completas da nova televisão em ‘circuito expandido’” (*id.*: 44). O episódio na cobertura é atravessado pela visão do mar em volta (restos/lances de luxo e natureza poluída para fruição da cultura que tudo quer comer com os olhos, conversas e a apresentação de um grupo, o Bando Performativo, que tem como projeto um Grande Site Contemporâneo. Na sequência do evento, Niro, Kristielle, Caito, Sábado, Aylla Morel, uma jovem intérprete, e a atriz veterana Magali Magno, seguem para o apartamento de Kristielle em Botafogo, com vista para a Guanabara. Embalados por óxi e haxixe no panorama da “Baía Morta”, a conversa entre eles repassa o Rio de Janeiro, desde a época da ditadura, em sua gradativa conversão para “cidade sem glamour”, receptiva apenas a “grandes corporações” capitalizadoras do desastre social, tornada “Cidade dos MegaEventos em detrimento das vidas proliferantes em mil direções à margem do cartão-postal” (*id.*: 46). Após dormir com Kristielle/Kristeva, de manhã Niro enfrenta a rebordose para logo descer à rua, “onde o inferno vivo do Rio me leva à pesquisa final sobre *SuperPlá*. Ao revés das águas: Superfície Splash” (*id.*: 51). No capítulo seguinte, “Broadcasting/Transatlântico”, o protagonista está em Nova York em pleno desenvolvimento de sua pesquisa sob supervisão de Avital Ronell. “Lá vou eu, entre rádio e biblioteca, escrita em ação, em aberto, e o visor ancestral de transmissões audiovisuais, confluyente, condizente com o menor resíduo de memória” (*id.*: 54).

O refrigerante aditivado (“artifício e antecipação a cada gole” [*id.*: 52]) tomado por Plácido, em *SuperPlá*, torna-se signo de um visionarismo em descortínio, de uma abertura de visão que o narrador/pesquisador/passante vai conquistando na cidade de Nova York enquanto realiza sua investigação no Centro de

tecnologia/linguagem/imagem da NYU. Circulando por “Corredores – Circuitos – Livros – Limiares” (*id.*: 54), e após um único encontro em caminhada (e despedida) com a autora de *Finitude’s Score*, a sondagem de *media*-historicidade empreendida por Niro se dá em um desdobramento, desde sua leitura de “Trauma TV”, do “fator-dispositivo contido na invenção da TV”, tal como apreende Friedrich Kittler em *Filme. Gramophone. Máquina-de-escrever*. Intitulada *Um narrador na TV*, a tese traça um diálogo com Ronell através da figura do *infans* na instauração de uma política mobilizada contra a autoridade (contrapolo à de ideia de antecedência fundamental à qual se atrela a tradição da política autoritária), em um cotejo vivo com o livro lançado pela filósofa e tecnoanalista, *Filhos Perdedores – Política e Autoridade*, justo no momento em que o personagem encontra-se na “cidade-suma” (final de 2012).

Frequentador da Kim’s Video, Niro, que está alojado em um microapartamento na rua 6, East Village, próximo à locadora, adentra o universo filmico da Cidade-Conglomerado entre conversas com funcionários, cinéfilos, e uma sessão coletiva, com pessoas ali conhecidas, de *Transatlântico* – versão para cinema do romance de Gombrowicz, “passada em telhados newyorkeses a partir das trilhas oferecidas por escadas-de-incêndio até o topo dos invariáveis terraços” em “tentativas de panoramizar a situação imóvel dos emigrantes de todo o Universo” (*id.*: 60). Mauricio realiza um esboço de roteiro para o romance de Gombro, em diálogo talvez com o *thriller* caótico de *Cosmos*, de Andrzej Zulawski, dentro de *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)*. A tese em torno da TV vai dando consistência a um circuito altamente complexo, de fiações multirreferenciais, derivações situacionais pelo submundo espectral da televisão cada vez mais adensado na superfície da narrativa, desenhando então uma placa-mãe expansora de outros diversos planos de escrita e ficções. É incrível o efeito de sintonizador híbrido (analógico, digital) que o autor confere ao romance, de hardware mesmo decodificador de informações, imagens, sons, ondas psíquicas e afetivas a circular em “n” dimensões pelas cidades globalizadas. O romance torna-se assim uma máquina de produção desenfreada de narrativas.

Isso já podia ser pressentido desde o início da história. Mas o leitor começa a ter uma compreensão cada vez mais ampliada do projeto de *Bráulio Pedroso*... desde que é apresentado ao levante teórico da pesquisa de N. Zaremba em NY, numa sequência em que ele, no insulamento da rua 6, vê passar o saldo do fim de seus dias

na TV – de décadas atrás, do período militar no Brasil a uma era desprovida de época, posterior à “DataCrash” principiada na Cidade-Centro do Desastre Global¹⁶ – em uma experiência de vida-escrita capaz de flagrar órbitas mais que reais das cidades-TV, de captar o real como o que passa e radia. Justo no desfecho do ano projetado para mais um fim do mundo (2012), tem-se a deflagração de um texto ininterrupto, à luz dessa peça-de-mobiliário transmissora de passagens e imagens, marcado pelo excesso de visão, pelo “ver demais” do espectador/pesquisador tornado criança por vir. *Et unibus pluram* – *Televisão e ficção norte-americana*, de David Foster Wallace, é reiterado por S. Vasconcelos na elaboração de um gênero-romance grafado por um urbanismo caóide, fágicovisual, cujas fontes e referências não são apenas provenientes de monumentos e arquiteturas visíveis, mas sobretudo daquilo que não se vê, e que não cessa de ser propagado em sinais telefônicos, radiofônicos, televisivos. O interesse do narrador, quando radialista, pelo teatro de Bráulio Pedroso volta-se para os campos (expandidos) de ação gerados pela TV. E assim a cidade transforma-se em um imenso teatro para ser capturado e transmitido em notícias e histórias de vida a compor o teledrama global – um “eficaz sedativo” ao fim do dia que não cessa de acontecer. Em meio a lugares, cenas, situações de retórica e discursos redundantes, o imperativo “é preciso ver” modula-se ao longo do capítulo numa extrapolação/exumação do “estádio do espelho” lacaniano simultâneo ao surgimento de “novas criaturas em formação” pelo “conglomerado transnativo – Onde a matriz “herói problemático” se difunde, em nítida desfiguração, e repagina os átomos de socialidade” (*id.*: 73).

Recorro a uma nota escrita sobre os dias de sexo entre Niro e Kristielle (a personagem-dublê de J. Kristeva que passou por Nova York para dar linha à sua obsessão pelo pau de Zaremba, destroncando a indentidade do personagem) e a experiência sexual que ele teve com um balconista da Kim’s Video, Josh, durante a filmagem de um projeto de documentário focado no sexo de participantes/migrantes pela megametrópole, sem apresentação de seus rostos, *Direct Sex*. Depois de processada a perda da imagem e do mundo do protagonista, em sua passagem por NY, em uma forte sintonia com *Através da Sierra de Gredos*, de Peter Handke, decorrido esse movimento ao exterior que nele apagou as marcas de tudo o que é

¹⁶ “Justo nesse agora em que digito o início da tese dentro de um apt em Neo York – uma década após seu ressurgimento do desastre global, terror transnacionalizado; anos depois do *crash* (improdutividade capital segrega os lucros em montante de “trabalho morto” e abalação-monopólio, detendo tecido urbano cosmopolita referencial)” (Vasconcelos, 2028i: 53).

familiar (os antecedentes da autoridade), transcurso simultâneo ao esquecimento da mãe acometida pelo Mal de Alzheimer, o narrador está de volta ao Brasil, no ano de 2013, quando defende sua tese *Bráulio Pedroso – Um escritor na TV* na USP. Nesse mesmo ano ele é admitido no concurso para professor-doutor na Universidade Federal de São Paulo. Niro acompanha a novela *SuperSubúrbioCentral*, escrita por Kristielle Jardim ao lado de Cauê/Cesário, Melanie Beyrão e Nuno Cintra, na qual tudo gira (dia e noite) em torno de um Clube de festas frequentado por pessoas de todas as espécies a fim de confessar suas vidas às protagonistas (confidentes) que trabalham em revezamento de turnos (substitutas), Wanuta e Virna – mãe/filha no teledrama e na vida real, interpretadas por Débora e Paloma Duarte. A nota intitula-se “Sair da Intimidade”:

O desejo pela última mulher que tive, alguém capaz de portar rosto e biografia, ativou a multiplicação do ato gozoso na companhia de Niro: meu nome feito outro membro conduziu a busca pelo sexo contínuo, inacabado sempre. Até o confronto com outra parte – a mesma “pica” (homem picado, ao reverso, chamado Josh dentro do Projeto Sexo Direto) – Mais os fragmentos femininos vindos de vários modos, sem que eu soubesse quem estava a guiar um momento nunca completo em si (id.: 117).

Quando Niro ainda estava em NY, assistindo *Transatlântico* com um grupo, este era formado pela diretora (Lakesha Coe) de um filme em preparação e seus atores, *Adjacência* (“um *thriller* centrado em lojas-de-conveniências comandadas por mafiosos malaios no coração do mais novo bairro multicultural da Cidade” [id.: 61]). Já em São Paulo, esse grupo está passando por um festival de cinema na cidade justamente para exposição de *Adjacência*, acompanhado de depoimento de seus participantes. Sem que ele tivesse dado conta, quando assistiam *Transatlântico* eram flagrados por câmeras. E essas imagens, então, compõem a parte final do filme. Niro, de mãos dadas com um dos atores, Yeo, à época rotulado Autista e, como ele mesmo depõe durante a mostra paulistana, agora etiquetado Hiperativo, está presente no desfecho do filme. O protagonista imaginava se ver, na sala-de-cinema do festival, em cenas do *Direct Sex*, mas é surpreendido atuando em *Adjacência*. “Vejo, então, que estou lá – eu, sim, Euniro Zarembo. // Um flagrante, despercebido até agora, agride qualquer ideia do que ‘foi vivido’” (id.: 133).

A experiência do que foi vivido vai sendo desdobrada pela fresta/farsa do cinema, da TV, do teatro. Isso já vinha acontecendo no romance através de uma

proliferação de duplos, multidão de clones a compor sua tecitura, linhas ficcionais despontadas para além dos limites do livro – como nos centramentos e destronamentos que Kristielle/Kristeva confere ao pau de Niro, em uma potencialização do fetiche capaz de gerar variações personológicas as mais impensáveis, criando um elo com uma das notas do narrador sobre o autor de *B. Rockefeller* (Bráulio), especialmente essa sobre o protagonista da peça *Nicolau* (reunida em livro, com mais duas peças, em uma “trilogia fálica”): “Desponta em cena como um sinal sombreado do humano: surgido de uma encruzilhada de hipóteses lançadas a partir de seu desmembramento entre homem e corpo, indivíduo e pênis mutilado” (*id.*: 12).

De quantos narradores *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)* se faz? Perde-se de vista as variáveis homodieéticas abertas pelo autor. O circuito entre personagens ficcionais e biografados extrapola uma contagem analógica, binária. Suscita então uma trama relacional detonadora da triangulação (eu, tu, ele) psicanalítica. Não há estruturação de um enredo em livro que, assim, se situaria como peça à parte da vida – objeto cristalizado, disposto às prateleiras da história. Mas o próprio fluxo do vivido, do que está passando bem agora, no tempo da escrita, e da TV, se faz presente no romance em uma rede que se expande a cada leitura. Um sentido ativo de presentificação, tal como já vimos em *Stereo*, no compasso das captações de Mauricio do método *cut-up/pick-up* de Burroughs, vem se alargando. Não tem fim. Fica evidente a materialidade em transbordamento que o autor fornece à escrita romanesca, uma operação pós-estruturalista, pós-tudo, na qual vida e fabulação imbricam em um texto infinito – o acontecimento-textual. Mostram-se, assim, incontáveis as linhas fictivas que eclodem da TV, da novela, de *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)*.

O romance se costura em adjacências urbano e existenciais infundáveis, mediando a multidão e os conglomerados planetários, vírus, conexões, transmissões, mutações a compor a trama-rede-mãe da escrita – presença anterior/posterior à matéria de que a ação escritural parte e descontinua-se numa imaginação imaterial. Não por acaso, o ator Autista/Hiperativo de *Adjacência*, com quem Niro está de mãos dadas quando o filme encerra, sugere uma linha conectiva à poética da disfluência e da deficiência que Charles Bernstein diz apontar para uma poética do desarranjo em “A imaginação pataquérica”. Mãos entrelaçadas em uma imagem dissociada do que se vê, dedos prolongados em matéria escrita, alienígena, em uma “farsa do livre-comércio/paródia dramatizada do mercantilismo em curso”, a se dar em um

“agregamento (pós-ocidental, antiuniversal)” capaz de engendrar um “transnacional erotismo imediato não-sexista” (*id.*: 135).

Todo um mapa se abre, indissociável da sequência incessante ligada ao sexo, no ato da escrita romanesca. A narrativa então libera-se da representação da morte, de sua própria morte, e alcança uma materialidade viva. Tal como Agamben, em “Ideia da matéria”, refere-se àqueles que regressaram à vida depois de uma morte aparente: “interrogados sobre aquilo que lhes aconteceu, não têm nada a dizer sobre a morte, mas encontram matéria para muitas histórias e para muitas belas fábulas sobre sua vida” (Agamben, 1999: 29).

De modo surpreendente, *Novela da Noite* não termina ao final do romance escrito por Mauricio Salles Vasconcelos, mas dobra-se em *Um narrador na TV*, de Euniro Zarembo. Assim, através deste livro *fake* duplicado ao infinito, o leitor mais atento talvez capte uma virada, uma reigitação mesmo, na história da narrativa produzida no Brasil. A ressurgência de um autor capital para a arte de narrar, como Samuel Rawet, já podia ser entrevista desde o início na maneira como o autor compõe planos narrativos com camadas espaciotemporais heterogêneas, a flagrar instantes e espaços extrarradiais na escrita de caminhada pela cidade. Algo vai ganhando consistência entre dois tempos de reinvenção da escrita narrativa, de Rawet a Mauricio, com a emergência de um passado que ainda hoje permanece aí nas sombras do Br-futuro. Uma reiteração em farsa e paródia do golpe, do militar (1964) ao miliciano (2018), “um segundo de um mesmo hoje” (Vasconcelos, 2018i: 170), vem então demonstrar que diante da linguagem muda e morta, sempre em nome de uma verdade imobilizante (sobre a natureza, Deus, a história), tal como a frontalidade das telas de TV e computadores tende a nos entorpecer, atravessa-se o obstáculo confundindo-o com suas próprias projeções/paralizações, transbordando-o com os signos e instrumentos técnicos de que se serve. Algo próximo ao que ocorre com o personagem da novela publicada em 1964 por S. Rawet (escritor, judeu e homossexual vivendo em um Brasil militarizado, e que tomava a sexualidade como tema para uma possível filosofia experimental), Zacarias, que após longa caminhada pela cidade do Rio de Janeiro, mapeando suas populações e distribuições urbanísticas, decidido a combater o que chama, a princípio, de “demônio particular”, regressa até uma anulação de si, no que poderia ser o início de um destino diverso, e é golpeado por seu duplo/sombra, Abama.

Tem-se então uma concreção, em *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)*, do modo como a escrita pode agir/intervir nos planos mais enrijecidos da realidade, fabulando-os, enriquecendo e ampliando suas linguagens através de linhas, meios, adjacências e franjas que esses próprios planos e espaços já implicam. Uma nova maneira de cartografar a história se apresenta nos procedimentos utilizados por Mauricio para escrever esse romance em torno de um narrador na TV. Procedências e emergências várias em torno de Bráulio Pedroso, na conjuntura em que o teledramaturgo produziu suas novelas, peças teatrais e livros, põem em órbita dados históricos e comportamentais que não estão diretamente ligados aos episódios das tramas desenvolvidas por BP, mas que, no entanto, passam a dizer/mostrar muito de seu universo novelesco. A extração arqueológica de tipos personológicos, tendências culturais, técnicas, e até mesmo manias, gírias nacionais, em relação com as novas configurações e mediações globais do mundo tecno, intensifica uma compreensão limítrofe, periféria do que pode ser Bráulio Pedroso hoje. Para o leitor que não teve contato com suas produções quando surgidas, como é o meu caso, ao longo do romance vai-se construindo uma familiaridade estranha, gravitacional com essa figura que ele pensa ter apreendido, e que inclusive irá provocar nele essa mesma “ausência de ponto de vista” da qual se vale “um narrador na TV”.

Então, o leitor questiona-se: mas quem? Niro, “niro”, Nico, Bráulio, B. Rockefeller, Euniro Zaremba, Kristielle/Kristeva/Jardim, o lanterneiro/escultor Grego? Jean Bessière diz que em um romance a “história é isso que começa e não termina jamais” (Bessière, 2010: 340). Afinal, onde começa a novela da noite de Bráulio Pedroso? Onde está o narrador em sua oralidade viabilizada por alta tecnologia de imagens cotidianas? E a literatura – nesse novo lugar, após tantas dessacralizações e deslocamentos, como se lê/vê na capa reproduzida dos livros em *mise-en-abîme*? Quem teria sido “um narrador na TV”?

III.
DESABRIGO-MUNDO

FILOSOFIA-FICÇÃO

*Depois de um acontecimento desses
[11 de setembro], é tarde demais para
a arte, tarde demais para a representação.
(...) Se no acontecimento singular os efeitos
se libertam das causas, então o pensamento
sobre ele deve também se libertar dos seus
pressupostos e referências.
(Jean Baudrillard, *Power Inferno*)*

*O que era moda agora é viral.
(Fausto Fawcett, *Favelost*)*

Não estamos mais em condições de produzir qualquer enunciado de sentido e significado permanentes. O que se entende por sólido e sustentável é a incessante transformação e passagem de tudo o que existe. O acúmulo histórico tornou-se hoje matéria de recombinações de memórias, informações, fluxos energético-espacio-temporais em imensuráveis níveis de culturas instantâneas. Híbridões de quaisquer propriedades de elementos, línguas, comportamentos, gestos, fenômenos corporais e incorporais, perfazem multidões em suas configurações acentradas, acéfalas, metamórficas. Com a digitalização (depois da radiofonização, cinematização e teledramatização) do mundo, passamos para o exterior absoluto do que então era considerado “nosso habitar”. Fomos expropriados de todas as ilusões de linguagem constituídas em formas de vida, morada, grupos de pertencimento. Não há mais modo de fixar previsões ou estabilidades de nenhuma ordem. Invasão, assalto, sequestro, mutação, são nocionais constantes da realidade viral. Deixa de existir interior-exterior no mundo-*fake* hipermediado. Ou, só existe o mundo de fora dos media. Promiscuidade, proliferação, poluição, disseminação, contágio tornaram-se axiomas dos tráfegos/tráficos transnacionais, da nomadização selvagem da cultura atual.

Franco Berardi (Bifo) sublinhou em seu livro *Geração pós-alfa: patologias e imaginações no semiocapitalismo* (2007) a impossibilidade de se periodizar a mutação antropológica em curso desde a década de 1970. “O fim do industrialismo

havia assinalado uma desterritorialização social, produtiva, cultural. 1989 leva essa desterritorialização para a forma geopolítica do mundo. Não existe mais a marca bipolar do território-mundo” (Bifo, 2007: 11). Sua pesquisa voltada à transmissão cultural do século XX ao XXI, e que neste livro centra-se na transição de uma cultura alfabética para uma cultura eletrônica pós-alfabética, já demonstrava com a noção de “neuromagma”, desenvolvida na década de 1990, a transferência do lugar de formação da esfera pública (em sua dimensão de confronto dialético entre opiniões) “para o magma do oceano neurotelemático, no qual as coisas se determinam fragmentariamente, imprevisivelmente, por efeito de tempestades psicomagnéticas” (Pelbart, 2003: 91).

Não se compreende mais em modalidades lógico-críticas o lugar e os traçados de uma existência decomposta nos fluxos tecnoneurais da infosfera, debruçada nas expansões textuais performativas do ciberespaço.

Tal problemática já havia sido sinalizada por Deleuze em um texto sobre a filosofia de Kostas Axelos, “Falha e fogos locais”, de 1970. Ao distinguir as “tonalidades afetivas” do “ser planetário” das do “ser-no-mundo”, o filósofo demonstra como a falha (rachadura epistemológica irreparável entre o caos e o cosmo) e os fogos locais (devir da totalidade fragmentária; *nada* que permanece impensado no niilismo feito uma chama que o destrói) que promoveram entre os gregos o surgimento de um “devir mundial” como “ausência de origem”, desde a década de 1970 constituem a marca conjuntiva/disjuntiva de um pensamento que se dá no desvio de todas as finalidades. O pensamento planetário/fragmentário de Axelos engendra um novo conceito de jogo. Ao invés de encerrar-se nos mecanismos psíquicos da filosofia metafísica que define o jogo como algo isolado da realidade, da cultura (atividade à parte do homem que simboliza o mundo), esse pensamento aforístico desdobra-se em “mecanismos cosmo-antropológicos” nos quais o jogo do homem se entrelaça com o jogo do mundo. “O mundo dá lugar ao planetário, ‘a inspeção’ à estratégia, o ser e a verdade à errância (...) Jogo como ser, todo do mundo e sem jogador” (Deleuze, 2006i: 209). Ao deslocar a percepção heideggeriana do mundo campestre para o mundo caótico urbano, o pensamento planetário passa para uma experiência de linguagem disseminativa, situando-se em um campo probabilístico de estratégias e traduções generalizadas.

Esse movimento alterativo da linguagem pode ser detectado em diversos momentos da narrativa moderna. Em *A semiosfera*, Iúri Lotman (1998) desenvolve

um conceito de *pessoa semiótica* com o qual pensa o indivíduo textual como presença fronteiriça entre si mesmo e o outro (fora de si), existência periférica na qual confluem linhas semióticas e não-semióticas em uma individuação caótica, continuamente diferida. A pessoa semiótica consistiria então em uma singularidade mesclada, criolizada, incessantemente sacudida pelas forças exteriores que, em seu modo de textualizar o mundo, a dobram até estourar o si mesmo em outros. Num ensaio deste livro, “Cérebro – texto – cultura – inteligência artificial”, o semioticista utiliza exemplos da literatura e da cultura (como o choque Ocidente/Oriente em diversos autores, como Goethe, E. T. A. Hoffmann, Tolstoi) para demonstrar que certos textos são definidos por um caráter ativo, sempre expandido de outras mensagens que os precedem. Eles são geradores de novos textos, encaminham-se para um “(não) saber mais” que o historiador da cultura exemplifica por meio de uma máxima extraída de um conto folclórico russo, no qual o personagem recebe a seguinte missão: “vá para onde você não conhece e traga o que não sabe”.

As inteligências artificiais da infosfera, em suas dinâmicas de proliferação de instrumentos comunicacionais, enquanto sistemas inorgânicos invasores, como o rádio, a televisão, o computador, os aparelhos celulares, transformam as modalidades sequenciais da elaboração mental em instantes de simultaneidade, as formas de comunicação discursiva em comunicação dissipativa, configuracional, fazendo prevalecer o pensamento mítico *high-tecnizado* sobre o pensamento lógico-crítico. “O homem é um animal em vias de despojar-se da espécie”, escreveu Deleuze em um texto de juventude, “Instintos e instituições”. Sua relação com a linguagem consiste desde sempre em uma relação de apropriação/expropriação cumulativa e extenuante que tende à decomposição/proliferação de seus próprios produtos. A tecnologia então passa a envolver seu criador numa copulação (homem-máquina) pervertida, obcecada, autodestrutiva, capaz de decodificar/extrair todo o seu registro humanista familiar, doméstico, relegando-o a uma experiência profusa e desabrigada, disrompida de sua matriz. “A presença da mãe foi substituída pela presença de máquinas que se intrometeram no processo de transmissão da linguagem” (Bifo, 2007: 193).

Bifo observa que a linguagem lógico-crítica, em sua dependência do contato corporal, atritivo e afetivo que a singulariza, afastou o desejo para uma esfera cada vez mais separada da verbalização e da elaboração consciente e comunicável. Nesse contexto disléxico, emoções sem palavras produzem psicopatologias as mais impensadas e violentas. E palavras sem corpo nem paixão desgastam as relações até o

esvaziamento de todos os motivos de vinculação. Resta saber agora quais estratégias esse animal lacerado por excesso de si/outro, hiperssexualizado e dessensibilizado, traçará para se recriar no deserto hiperpositivo que se tornou o mundo sem outro do humano-urbano entre máquinas e mídias.

Entrada

Uma história completamente nova vem sendo traçada no que se pode chamar de planetarização pós-humana. Saímos definitivamente do campo dos evangelhos, da Cidade de Deus. O planeta transformado em Mancha Urbana elétrica/virtual força a espécie humana a um salto individuante. É possível ainda escolher como fazer isso? Se for, não será ao modo de uma *Matrix* designadora/seletora de uma realidade multicultural bipolarizada, como ainda sustentam as narrativas pós-modernas. O mundo-game-placa-digital se instaurou sabe-se lá exatamente quando e por quem, está aí sem eixo nem raiz, à nossa volta ordenando-nos a entrada. Contudo, não há um único portão de acesso – como nas antigas cidades, com seu guardião a determinar quem ingressa ou não – para o ciber mundo. Suas entradas (que nos cercam) são infinitas. Ou melhor, suas passagens, canais, vias a envolver o globo em um único sistema global, a Cidade Mercado Transnacional, provocam a ilusão em uma mentalidade crítica de que ainda existem entradas e saídas. Não há mais espaço de fora. Nos regimes de controle do transporte e da transmissão, em uma verdadeira milicitarização da economia mundial, as modulações gráficas da bolsa de valores tornam-se reflexo dos tráfegos/tráficos espaciais comandados pelas milícias mais truculentas. As fronteiras apresentam-se ondulatórias, ilusionistas, serpenteiam intoxicadas conforme a música e a dança das margens de um black-trans-merz, uma espécie de negricização do mundo residual transformado em favela/senzala transversalizada pelas engenharias semióticas da sociedade de serviços.

Favelost

Estamos em *Favelost*. A Mancha Urbana Rio-São Paulo, antigo eixo/polo do que se entendia por desenvolvimento do país, implica toda a problemática histórica dos negócios (dos mais banais aos mais escusos). Está tomada por multidões predatórias, densidades demográficas e aglomerações produzidas em laboratórios urbanos da infelicidade a céu aberto, movimentando-se sob comandos aleatórios, segundo pulsões psicopatológicas as mais diversas. A Mancha envolve complexos e anômalos mapas espacio-existenciais. “Território de convergência de tudo em *off. Favelost*” (Fawcett, 2012: 33).

O *sprawl* de Fausto Fawcett surge numa época posterior a tudo, depois do futuro, para falarmos ainda com Bifo, e em sua trama reina o temperamento do que o autor denomina “a sustentável rapina do ser. Claustrofóbica sustentabilidade” (*id.*: 19). Povoada por “existencialistas pré-pagos”, numa realidade em que o “crédito precede a existência” (*id.*: 8), *Favelost*, essa “nova franquia social”, “uma Mancha Urbana com cara de metrópole medieval” (*id.*: 35), deslinda-se em uma imaginação sucessiva às catástrofes mundiais em meio a uma guerra infinita.

A verdade é que depois de várias crises econômicas mundiais; depois da tentativa de levar o assim chamado livre-mercado sustentado por customizações de democracia pro mundo todo pela utopia neoliberal de teor religioso bem messiânico; depois do 11/09, principalmente aos países focos de terrorismo. De Reagan a Bush. Depois dos Estados Frankensteins gerados pela globalização, sendo a China o melhor e mais grandioso exemplo. Depois das heranças das Revoluções Inglesa, Americana e Francesa; das tentativas modernizantes de se criar um novo homem via comunismo totalitário ou nazismo; depois de todos os liberalismos, anarquismos, monarquismos e absolutismos, era preciso um novo tipo de franquia social que desse conta da efervescência da atualidade onde a mão quase invisível do mercado coloca suas mãos em cima da mão, às vezes pequena e sutil, às vezes escancaradamente pesada, do Estado, e ambas são cobertas pelas patas cabeludas das hienas mafiosas, dos submundos, dos comércios movediços. Um mundo onde as culturas deixam de ser cartões-postais estanques (como na verdade nunca foram) – de mentalidades patrióticas, nacionalistas traduções de étnicas identidades de tradições, hábitos, usos, costumes, crenças monolíticas – e passam a ser bombas, minas terrestres prontas a explodir debaixo dos pés de qualquer um (Fawcett, 2012: 21).

Espécie de “faroeste barroco”, o Brasil como um “abismo que nunca chega” (*id.*: 27-28), visto da perspectiva pós-progressista caóide instalada no que um dia foi um eixo industrial/corporativo, transformou-se em um “gigantesco entreposto de experimentações humanas, de todos os projetos tecnológicos paralelos e semioficiais coadunados com as oficialidades” (*id.*: 26). Um território guetificado, alastrado e devastado pelo mercado negro transnacional onde as multidões “estão consignadas a serviços e sondagens de consumo, elas também são *commodities* nas dinâmicas de mercado” (*id.*: 27).

O homem-planeta, em seu voo pela simultaneidade espaciotemporal do globo, segundo Paul Virilio, abisma em uma percepção esmagada pelo estreitamento do mundo percorrido por transportes ultravelozes e infinitos canais de transmissão de imagens-de-mundo, num “delírio da perda mental da Terra” que o urbanista associa, em *Cibermundo: a política do pior*, à conquista do espaço. É nesse contexto de conquista/perda da terra natal, no “seio dos espaços padronizados, [onde] tudo se tornou intercambiável, equivalente (...) [e] a subjetividade se encontra ameaçada” (Guattari, 1992: 169), que Guattari vê emergir a “Cidade subjetiva” posterior à apocalítica “Jerusalém celeste”, em um “porvir da humanidade inseparável do devir urbano” (*id.*: 170).

Com o esmaecimento da distinção entre cidade e natureza, na explosão de malhas urbanas superequipadas tecnologicamente, observa-se o irrompimento de arquipélagos de cidades interligados por meios telemáticos e uma imensa quantidade de meios de comunicação. É o que o pensador da *ecosofia* apreende no texto que preparou para o colóquio “Homem, cidade, natureza: a cultura hoje” organizado pela UNESCO no Rio de Janeiro em 1992:

É muito característico, por exemplo em Nova York, ver um dos grandes centros da finança internacional, no ponto extremo de Manhattan, coexistir com verdadeiras zonas de subdesenvolvimento, no Harlem e no South Bronx, sem falar das ruas e dos parques públicos invadidos por mais de 300 mil homeless e cerca de um milhão de pessoas amontoadas em lugares superpovoados (Guattari, 1992: 171).

A implosão das cidades pelas quais as existências espargem, no desabrigo perifericizado planetário, faz-se matéria de uma narrativa ligada às problemáticas urbanas capaz de criar novos modos de vida hoje. O instinto de sobrevivência da humanidade, em meio a um horizonte de catástrofe e fim de mundo, torna a

perspectiva de nossa época desafiadora, “aterrorizadora e apaixonante, já que os fatores ético-políticos adquirem aí uma relevância que, ao longo da história, anteriormente jamais tiveram” (*id.*: 172-173).

Humanismo Encurralado

Se o clássico *Neuromancer*, de William Gibson, publicado no ano projetado pela distopia orwelliana, 1984, ainda sustenta certos ideais ultrarromânticos com o protagonista Case, ou com a fantástica personagem Molly, *razor girl* arquetípica da *sci-fi* pós-moderna, em *Favelost* a expansão de tais características personológicas corresponde a uma profusão em níveis mais baixos de definição de cada uma delas. A cultura toxicômana posterior à Guerra Fria, tal como aparece em *Vício inerente*, de Thomas Pynchon, imersa na dinâmica díspar e aleatória de um *socius* movido por tecnologia, mercado, turismo, meios de informação, enfim, “comércios movediços” da globalização, produz neste livro situações completamente dissociadas de uma civilização humanista.

No ensaio “A violência do global”, presente no livro *Power Inferno*, Jean Baudrillard enfatiza que uma cultura baseada na universalização tende à própria destruição e desaparecimento. Nesse sentido, a analogia entre globalização e universalização seria enganadora. Pois a difusão global consiste justamente numa capitalização da destruição dos símbolos e objetos produzidos por culturas universalistas. A democracia e os direitos humanos, por exemplo, que funcionam como seus fundamentos, são subtraídos e globalizados, postos em circulação como quaisquer outros produtos mundiais em *commodities* de todas as espécies. Globalização é o termo para a era da gestão planetária de megacorporações, das cidades e continentes transformados em megadispositivos em função da logística das deslocamentos.

Escreve Baudrillard:

Com a passagem do universal ao global ocorre, ao mesmo tempo, uma homogeneização e uma fragmentação ao infinito. Não é o local que toma o lugar do central, mas o deslocado. Não é o descentrado que sucede ao concêntrico, mas o excêntrico. A discriminação e a exclusão não são uma

consequência accidental disso, mas decorrem da própria lógica da globalização (Baudrillard, 2003: 53).

Fausto Fawcett desenvolve em *Favelost* a noção de “Humanismo Encurralado”. Nela observa-se o auto-estrangulamento a que a cultura humanista está fadada em sua história. Ela se desumaniza com seus próprios ideais e desejos, tornados insumo para explorações e negociações no mercado predatório de que sua riqueza se beneficiou. A autoprostuição da psicologia colonizadora, espinha dorsal da cultura humanista, introjeta-se na cena política e cotidiana disseminando um comportamento de competição (comum entre empresas, partidos políticos, nações) em práticas relacionais de devastação entre “irmãos” tornados, cada qual, o lobo do outro. O outro não mais representa um mundo possível promissor, mas um psicopata potencial, uma ameaça terrorista.

Nesse clima, em *Favelost* “peruas desgarradas, *socialites* encrencadas queimam joias e batons caríssimos numa fogueira em um pavilhão de negociações imobiliárias onde muita gente está comprando casas portáteis” (Fawcett, 2012: 7). O que motiva essas mulheres descendentes das esposas de capitães donatários, senhores de engenho, coronéis proprietários de terras, políticos mafiosos que constituem a genealogia militar-miliciania infiltrada em todos os segmentos do Estado brasileiro, é a lógica do “vou-me-dar-bem-nem-que-seja-fazendo-neném” (*ibid.*). Elas estão “em missão a serviço do prazer egoísta. São devotas dos sobrinhos do patológico, a saber: euzinho, eguinho, myselfzinho” (*id.*: 9). Suas fogueiras, alimentadas por produtos de grife, em frente ao pavilhão de negociações imobiliárias, produzem uma fumaça tóxica formada pela queima de substâncias alucinógenas que Fawcett nomeia “Hulkvuitton”. São “fogueiras de luxo crematório”, “fogueira-*crack*”, que essas “super *gossip girls*”, “patricinhas fundamentalistas, arrivistas *socialites*”, ateiem antes de saírem alucinadas em ações filantrópicas, distribuindo “brioches de vitaminação concentrada pra crianças esparsas”, ações típicas de “onguismos” pipocados na Mancha Urbana. “Depois que passa a ressaca de filantropia, elas acendem outra fogueira de bolsas (...) e voltam à sua missão de dissipação perfumada, dissolver o ego em compras, em luxo, em rezas de exaltação ao amargo *far niente*” (*id.*: 11).

Não há mais uma linguagem representativa capaz de mediar as relações na realidade hiperacelerada em que as dinâmicas de convivialidade se dão na base da dispersão, e o corpo desterritorializa-se em usuário espectral de aparelhos e meios

digitais. Um clima de guerra interminável, sem objeto, movida contra o mal fantasmagorizado – guerra contra um inimigo potencial que ainda não existe (terror preventivo), e que, portanto, jamais se consumará de fato – permeia a vida tecnoinformatizada desde o 11 de setembro. Essa “não-guerra”, diz Baudrillard, “inaugura a inquietante familiaridade do terror” (Baudrillard, 2003: 75).

Decorre daí que os tráfegos e encontros na cidade, as ações *in situ*, acontecem nos domínios de um poder em estado selvagem, campo de acidentes, esfera-vertigem de uma total imprevisibilidade ético-política, uma vez que o poder perdeu sua soberania e passa a atuar por descontrole, enquanto multidões vagam pelos perímetros do mundo feito fantasmas do universal perdido. “As vidas são fragmentos de intensidade à deriva nessa bomba de ocorrências que é a vida na cidade megalópole. Cidade onde as pessoas são vetores obscenos de urgência, e a gente nunca sabe muito bem o que vai no coração da multidão” (Fawcett, 2012: 41).

Sempre sobre a iminência de um ataque ou colapso, a violência (não seria o caso de falarmos em virulência?) gerada pelas tecnocorporações opera no espaço público por contágio em cadeia, difundindo notícias que funcionam como programadoras/desprogramadoras do comportamento diário, gerando miasmas destrutivos de qualquer modo de contato duradouro ao mesmo tempo em que remedia esses danos numa gestão da experiência limítrofe (sempre *in extremis*, finitude *borderline*) tornando o espaço relacional um espaço de corrosão de todas as formas de imunidade, laboratório de organismos desgastados e metabolizados pelas máquinas. Verdadeiros campos de prova, suspeição, estresse crônico, mantidos por espécies de *dopings* reanimadores de curta duração, nos quais os indivíduos são tomados por “dínamo de força motriz rumo à mutação incessante (...) obrigados a fazer de tudo em constante mudança de aprendizado (...) avalanche irreversível” (*id.*: 44 e 46).

Para além de uma crítica a esse estado de coisas, de uma narrativa configurada como contrapoder – tal como obras antiglobalização transbordam em redundâncias as prateleiras das livrarias –, *Favelost* esquadrinha as virulências do “Império do Bem/Mal Infinito” na enunciação de um relato insólito – livro anômalo, rapsódico, elaborado nas franjas saturadas das convenções de romance, conto, novela, ensaio.

Extrarraios, Sexo, Jogo

Nesse ambiente de testes com a história universal em que “todo mundo é cobaia de alguma transação” (*id.*: 57), como em *Favelost*, e em meio à imobilidade desesperadora que se instalou no sistema-mundo, “onde passa o porvir?”. Tal é a problemática que ressoa do título de um livro de Marc Augé.

Em *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Jean Bessière diz que o romance de ficção-científica de hoje apresenta o contemporâneo segundo uma medida inversa da que usualmente se considera pertinente. Ao invés de uma composição discrônica de atualidades e passados, o contemporâneo se apresenta como composição discrônica do presente do mundo atual com o futuro distante. O tempo narrativo hoje se desprende em volutas da temporalidade hegemônica, aspirando o presente para fora dos raios/radiais/circuitos de predação da cidade-global. Nesse sentido, em *Favelost* todo um mapeamento, uma sondagem das patologias (via ciências) desse novo milênio é combinada com a criação de um imaginário (ficção) em fuga da mecânica autodestrutiva que forma o magma das relações urbanas sob os comandos da globalização. Imaginação espacializada nos relevos de uma escrita que se dá a partir da matéria satelizada que atravessa o tecido urbano.

Trata-se de um livro “Sideral Seriado Geopolítico Paralelo”, tal como apreende Mauricio Salles Vasconcelos em *Exterior. Noite – Filosofia/Literatura*:

Favelost redobra sua filiação nada “nobre”, hipertelevisiva, para mais amplamente deflagrar sua postura inventiva, apreendida em muitas dimensões nominais, entre o ensaio e o prospecto-performance. À enunciação de suas linhas proliferantes, capazes de tudo abranger, sem recair em generalizações, afirma sua recusa em adotar um hibridismo capitaneado por nichos culturais e mercadológicos. A narrativa de Fawcett revela a potência da multimídiação, no instante veloz de sua natureza de sonda heterogeneamente motivada, para uma maior radiação crítica inseparavelmente modulada com a abertura de campos imaginativos, na sintonia de uma poiesis planetária (Vasconcelos, 2015: 301).

O que temos é o desdobramento de uma escrita e um pensamento de difícil definição. Na esteira do pensamento planetário que Deleuze apreende de Axelos (em

consonância com a fórmula patafísica *isso joga sem jogadores*, pensamento que para o filósofo viria salvar a filosofia da metafísica), observa-se um modo de narrar em formação que, nessa presente análise, nomeio *filosofia-ficção*. Tal definição, além ter sido extraída de “Falha e fogos locais” (o pensamento planetário “implica uma profundidade do céu, uma extensão do universo em profundidade, aproximações e distanciamentos sem meio termo, números inexatos, uma abertura ideal de nosso sistema, toda uma filosofia-ficção” [Deleuze, 2005: 205]), articula-se à compreensão de Agustín Fernandez Mallo da *poiesis* contemporânea (ou *Pós-poética*, como é título de seu livro em questão) como encontro de extrarraios.

Se há algo que compartilham as disciplinas que realmente podem ser chamadas de contemporâneas, é a indefinição na hora de identificá-las, nomeá-las, estruturá-las e catalogá-las. Essas zonas indefinidas é o que comumente chamamos extrarraios. Um conceito fundamental e progenitor na evolução das artes. O extrarraio, por sua intrínseca indefinição, admite vários usos – como disse o segundo Wittgenstein em referência à linguagem, “o significado é o uso” (Mallo, 2009: 93).

Todos os tipos de agenciamentos coletivos de enunciação são processados na trama narrativa, utilizados sem mais uma distinção entre alta e baixa cultura, tornando-a uma espécie de amálgama do estado de coisas do qual o autor extrai o cenário, os códigos, as personagens que compõem o romance em recombinações díspares e inesperadas que traem qualquer generalização. Algo que Fawcett sintetiza como “lixão visceral. É a *poudreille cuisine* (...) Nada se cria, nada se perde, tudo se *Transformer*” (Fawcett, 2012: 75 e 80). A escrita se alastra segundo efeitos virais de sonoridades e imagens provenientes da Mancha Urbana que são capturadas e retransmitidas em edições e montagens ininterruptas. Fluxos de multidões, informações, dados, pesquisas, mercadorias, formam a matéria dos *mashups* narrativos de Fawcett, fornecendo ao romance uma consistência de totalidade fragmentária, modulável, diferida ao infinito.

Composto por 78 capítulos, séries que podem ser distribuídas e recombinadas em modos distintos do que está disposto na edição (apenas as horas que aparecem em algumas delas marcam, do início ao fim, um andamento sequencial ligado à saga que perpassa a narrativa – o encontro entre os protagonistas Júpiter Alighieri e Eminência Paula; no entanto, essa marcação pode ser remanejada em diferentes arranjos), o livro

parece uma emulação irônica de um possível hipertexto alimentado por “midianfíbrios e animáquinas” que povoam a mancha Rio Paulo de Janeiro São.

F. Fawcett extrai de sua experiência de músico e performer multimídia uma concepção de texto como mixagem: “ser um modulador de nuances sonoras, direcionador de ruído responsável pelo *muzak* de Favelost. Criar monções musicais. Pegar toda a história fonográfica e transformá-la em nuvens de músicas” (*id.*: 123). E a montagem do livro como mapa móvel, mutante, deslocado, excêntrico, numa apropriação/expropriação de diversos autores, matérias científicas, históricas, culturais, é um procedimento que, sem dúvida, toma William S. Burroughs como precursor. A formulação de uma *junkie-fiction* simultânea ao desenvolvimento de uma ciência clandestina alinhada ao *incipit* de uma dimensão pós-futuro da história, transformando o espaço narrativo em laboratório delirante, deriva do método *cut-up* inventado por Brion Gysin, na esfera das artes visuais, e praticado pelo autor norte-americano na literatura. Isso fica evidente nessas duas passagens:

Onde era Queluz estão instaladas as Torres Cartesianas onde funcionam escritórios e firmas de empresas digitais, audiovisuais, controles variados. Nas Torres Cartesianas estão instalados gigantescos painéis full time de controle e edição do que acontece na Mancha Urbana. Mais edição do que controle, mais edição do que qualquer outra coisa, já que ficam às voltas com imagens geradas por milhões de microcâmeras movidas a bateria de curta duração, circulando soltas em Favelost, captando aleatoriamente tudo. Microcâmera flâneur é o que mais tem na Mancha Urbana. Nas Torres Cartesianas, os ascetas da edição, abnegados da montagem ininterrupta, da equalização dos fatos. Mandam ver nos seu ofício, cortando, montando, desmontando o mundo na Mancha Urbana. Corta a ocorrência. Cola o fato ali. Freeza o close na esquina. Zoom out na radiografia de rua, na tomografia de bolso, na ressonância de laje. Mash up de Google Maps. Mapas dos corpos, mapas das doenças nos corpos, mapas neurológicos feitos a distância, mapas de encontros de negócios, mapas de encontros de executivos, xadrez de detalhes das ocorrências humanas sendo pesquisados e cadastrados nas Torres Cartesianas.

(...)

*Pegar os mecanismos dos vírus e fungos e trabalhá-los para usos pacíficos e bélicos. Como sempre. Afinal, vacinas e outros artefatos já circulam por aí há muito tempo. A novidade é reproduzir em forma de chip ou vírus, parasitas variados. Larvas como armas definitivas. Parasitania fica num lago artificial perto da fronteira (...) Poluição humana, proliferação, propagação, pornografia das vidas se emaranhando umas nas outras. Orgia biológica de simbioses, sinergias, sinestesias e saturação. Geosfera, oceanosfera, atmosfera, noosfera. Esferas de dimensão vital. Camadas terrestres, profundidades oceânicas, internets de vários calibres. Esferas gerando produtos, gerando, gerando (*id.*: 14 e 227-228)*

Diante desse gesto especulativo dos limites da linguagem e das expansões de um território-mancha que se estende pelo planeta – “Estudiosos da cena antropológica atual dizem que vivemos sob a égide de uma nova SS – Sociedade de Saturação –, que vai gerar Sociedades Virais (...) saídas das Favelosts” (*id.*: 71) –, no qual todas as áreas de conhecimento e formas de vida são apreendidas em uma retórica do contágio, toxicológica; e ao percorrer as extensões desses procedimentos *pick-up*, o leitor se questiona se *Favelost* é uma dobra de muitos outros livros/autores ou uma dublagem do escritor-artista Fausto Fawcett em nível mais discreto, espectral, hospedada na forma-livro. Espécies de células-tronco congeladas e postas em circulação como caixas-de-nuvens/projetos-de- clones do autor – o livro como arma/dispositivo biológico, vetor do vírus narrativo.

Pois o “contexto expandido que implica o romance contemporâneo”, em sua “alteridade temporal radical”, tal como assinala Jean Bessière, não mais figura a realização de um mundo, nem se identifica com um saber, mas é a “exposição de saberes que são apenas suportes de mundos possíveis” (Bessière, 2010: 321). Desloca-se aí a compreensão benjaminiana de narrador como sujeito que dispõe de sabedoria e experiência, mestre cuja comunicação está comprometida com a formação de gerações futuras, para o narrador como “grande junção” adjacente, acidental; “ponto de vista de ‘lugar nenhum’ [que] se diz pelo próprio lugar de ação” (*id.*: 322), ou seja, a fissuração homem-máquina inseminadora de arquivos propagados em rede, postos em contágio com multidões de outros homens-máquina. Perde-se, aí, qualquer possibilidade de dimensionamento ontológico. Pois essa cópula produz um colapso antropológico, e encaminha esse alguém duplicado (a consciência? o homem ou a máquina? quem/o que é um narrador-usuário?) a uma total inabilidade para cogitar a ideia de origem na medida em que seu passado suspende-se em um futuro anterior (presente virtual) que jamais termina de acontecer, colocando essa conjunção homem-máquina em flutuação irreversível na infosfera.

Favelost compõe Fausto Fawcett ou Fausto Fawcett compõe *Favelost* ? O planeta é transformado por nossa forma de concebê-lo ou nos transformamos segundo as operações do planeta? É aí que a noção de uma literatura extrarradial, móvel, formulada na época de um “pós-modernismo tardio” como compreende A.F. Mallo, começa a ser definida – em sua “potência de não”, para dizermos também com Agamben – : “não é ciência, não é poesia (ortodoxa), não é publicidade, não é

desenho, não é arquitetura, não é romance, não é pensamento..., mas, em potência, compartilha de todos esses elementos” (Mallo, 2009: 97).

E nesse ponto passamos a compreender melhor o conceito de jogo que Deleuze captou no pensamento planetário de Axelos. Com o transbordamento dos dualismos que sistematizavam a cognição metafísica (sujeito-objeto, mente-corpo, homem-mundo etc.), na orla onde se dá a junção desses polos, a fórmula patafísica (*isso joga sem jogadores*) parece implicar um extrarraio, essa conjunção que Mallo diz dar lugar a “objetos estranhos e, em certo sentido, mais abstratos e bastardos que as partes que os compõem” (*ibid.*).

Nesse sentido, as multidões de personagens pelas quais os protagonistas de Fausto Fawcett cruzam, desde *Santa Clara Poltergeist*, livro publicado em 1990, compreendem: 1) “emanações terrestres, juntamente com as emanações estáticas dos eletrodomésticos e as aparelhagens elétricas, juntam-se às mensagens de imagens e ondas hertzianas perdidas de TV e rádio” (Fawcett, 2014: 21); 2) “singularidades espectrais (...) vertigens cósmicas (...) organismos biológicos servindo de atalho para vertigens” (*id.*: 36); 3) “eremita do erotismo curativo” (*id.*: 40); 4) “xiitas orgônicos” (*id.*: 49); 5) “espectros, fantasmas de radiação, reverberações cerebrais e sensoriais, magnetismos e mentalizações repentinas” (*id.*: 59) etc.; 6) “mulatas arigóticas (...) travestis dromedários (...) Rainhas da medicina lúbrica” (*id.*: 136, 137 e 139); 7) “*Super gossip girls*” (Fawcett, 2012: 08); 8) “capatazes de Humanistas” (*id.*: 13); 9) “ascetas da edição, abnegados da montagem ininterrupta” (*id.*: 14); 10) “Midianfíbios e Animáquinas” (*id.*: 25); 11) “vedetes Feiticeiras” (*id.*: 49); 12) “Humanistas Anônimos que sofrem ataques hamléticos” (*id.*: 55); 13) “identidades temporárias” (*id.*: 59); 14) “Os Sibilantes” (*id.*: 117); 15) “Os Farenheits e os Almanakindles” (*id.*: 129) etc. E os mapas psicogeográficos por onde essas personagens dispersam, seja Copacabana (uma Cubatão psíquica, Serra Pelada da Ciência Corporativa Mundial) em *Santa Clara Poltergeist*, ou a Mancha Urbana em *Favelost*, são atravessados por fluxos libidinais, energias eróticas que ganham consistência através do Verbo – ou o Virtual Absoluto no primeiro livro, a Intensidade Vital no segundo.

Assim, as missões tanto de Mateus, o eletroblack de *Santa Clara Poltergeist* (capturar um “ovário-míssil que está circulando nos subterrâneos de Copacabana”), como a de Júpiter Alighieri e Eminência Paula (desativar os “chips instalados em seus corpos contendo dispositivo ativador de substâncias paralisantes”) começam e culminam em sexo. A pulsão sexual mostra-se matéria do verbo, vírus que se

multiplica em textos, jogos, existências contingentes, suplementares, distribuídas em cada livro – exposição da vida conexional, serializada, segmentarizada, seccionada em “fragmentos de intensidade à deriva” experimentando diversas formas de copulação.

Na cultura-mídia, o sexo promove “uma interação inédita entre a biosfera e os vastos interiores orgânicos” (Fawcett, 2014: 103). Tudo ocorre em campos probabilísticos de estratégias, traduções, transformações generalizadas. Júpiter Alighieri e Eminência Paula atravessam a “volúpia ambiental da Mancha Urbana” comunicando-se por um Twitter especial – “Twitter que tem criptografia cabalística, ou seja, só funciona com frases de amor que só eles, Júpiter e Paula, sabem camuflar em números e letras e palavras, e, quando acabam de falar, ele vai indicando pela bússola a direção dos dois” (Fawcett, 2012: 107). E não há escrita nem saída dessa “volúpia ambiental” sem um investimento erotológico, o traçado de uma narrativa liberatória dessa cadeia que podemos chamar de aderência cultural, paralisante e indiferente. O sexo funciona então como sema incitador de um “vem aí”, princípio-sucessão que invade nossos reflexos condicionados e amplia o uso da linguagem.

Como em *eXistenZ*, de Cronenberg, a fonte de toda experimentação é o corpo. No mundo em que a “queda do pai” já ocorreu pelo menos desde a década de 1970, com a declinação dos instrumentos conceituais absolutos, e que “a presença da mãe foi substituída pela presença das máquinas” (realidade anti-*Matrix*), mundo residual no qual a vida está permanentemente em jogo, o corpo foi lançado ao desabrigo de uma série sem limite nem totalização. Tornou-se o limite ilimitado, fração de vida sem correspondência a um Todo que o organize e administre. Se com a globalização a noção de *biopoder* se apresenta como um provável regime de dominação da vida, ela também pode ser pensada como *biopotência*, potência de vida capaz de ressignificar e reorientar seus usos e ações.

Não por acaso a *bioestética*, noção muito comum no universo clínico das cirurgias plásticas e protéticas, filosoficamente significa que a forma do conceito implica uma indistinguibilidade entre a vida e o modo como ela é percebida que funciona como um jogo. É nesse sentido, por exemplo, que o “lugar de ação” do narrador testemunha uma posição na qual mostra-se indiscernível sua estética – como jogo – de sua vida. O narrador transformado em jogador experimenta a matéria do mundo nos limites do que pode e lhe proporciona seu corpo. Compreendido como *pessoa semiótica*, ao modo de Lotman, ou *singularidade linguística* que escapa à

antinomia do universal e do particular, tal como Agamben define o *exemplo* – “Qualquer que seja o âmbito em que faça valer a sua força, o que caracteriza o exemplo é o facto de valer para todos os casos do mesmo gênero e, simultaneamente, estar incluído entre eles” (Agamben, 1993: 16) –, ele encarna o jogo do mundo no qual já está abismado, reprocessando e remodelando suas diretrizes em variáveis que extrapolam a possibilidade delas tornarem-se regra definitiva (quando o mundo passa a ser assimilado como jogo, deixa de haver condição de existência para o imperativo categórico). Uma espécie de *trickster* acelerador do caos, a falha e o vazio que tudo dissolvem não têm para ele um sentido negativo ou imobilizante. Ao contrário. Afirmando essa cosmovisão que toma o jogo como elemento primordial (Jogo como ser) é que ele libera o fogo da ficção.

GRAÇA FUGITIVA – CHAOS SIDE

*Se a loteria é uma intensificação do acaso,
uma periódica infusão do caos no cosmos,
não conviria que o acaso interviesse em todas
as etapas do sorteio e não somente em uma?
Não é irrisório que o acaso dite a morte de
alguém e que as circunstâncias dessa morte –
a reserva, a publicidade, o prazo de uma hora ou
de um século – não estejam sujeitas ao acaso?
(...) Na realidade o número de sorteios é infinito.
Nenhuma decisão é final, todas se ramificam
em outras. Os ignorantes supõem que infinitos
sorteios exigem um tempo infinito; na realidade
basta que o tempo seja infinitamente subdivisível...
(Jorge Luis Borges, “A loteria na Babilônia”)*

*Em todas as ficções, cada vez que um homem
se defronta com diversas alternativas, opta por
uma e elimina as demais; na do quase inextricável
Ts’ui Pên, opta, simultaneamente, por todas. Cria,
assim, diversos futuros, diversos tempos, que
também proliferam e se bifurcam. Daí as
contradições do romance. Fang, digamos, tem
um segredo; um desconhecido chama à sua porta;
Fang resolve matá-lo. Naturalmente, há vários
desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso,
o intruso pode matar Fang, ambos podem se salvar,
ambos podem morrer etc. Na obra de Ts’ui Pên,
todos os desenlaces acontecem; cada um é
o ponto de partida de outras bifurcações.
(Borges, “O jardim de veredas que se bifurcam”)*

Se a escrita sempre foi compreendida como ação de abastardamento do homem (na antiguidade Platão desconfiava da palavra escrita como *palavra que não tem atrás de si a caução pessoal de um homem verdadeiro e preocupado com a verdade*; na modernidade observa-se a cisão intransponível entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, etc.), não seria o caso de afirmarmos, hoje, quando tudo o que há encontra-se inscrito, codificado, duplicado em algum dispositivo de registro e distribuição, que vivemos em uma realidade completamente desnaturalizada, ficcionalizada?

Tal como Deleuze demonstrou em *Diferença e repetição*, o “mundo moderno é o dos simulacros” (Deleuze, 2006ii: 15). Ao se deparar com a insuficiência de qualquer sistema de conhecimento que se queira absoluto, a cultura humanista ainda pretende dissimular essa falha sob os invólucros civilizatórios do sujeito esclarecido, do político razoável, “desinteressado”, apático. No entanto, emerge lentamente em meio a essa cultura uma consciência revoltada com a indiferença hipócrita, com a violência velada que predomina na cultura burguesa. Nesse sentido, em meio à água morna em que os Estados e “mercados” cozinham seus cidadãos-clientes, o pensamento e a criação se transformam em atos de transgressão e subversão – “todo pensamento torna-se uma agressão” (*id.*: 17). Na mesma medida, a desilusão humanista culmina em um ensaio (disfarçado em diversas máscaras do especialista “desinteressado”) de autodestruição histórica. Aniquilando o passado no traçado de um projeto de *episteme* independente e ressentida, de uma autorreflexão magoada, o homem humanista alcança o máximo de sofrimento que inflige a si mesmo: livre do passado, perdeu o futuro; sem futuro, chegou ao fim de seu mundo. Essa seria, de uma maneira geral, a base da agonística autoprogramada, catastrofista, apocalíptica, de um humanismo que reinou até segunda metade do século passado e que arrasta-se agonizante até o início deste presente milênio – gerando muito lucro, ainda hoje, às ciências que vivem de anunciar fins para remediar/parasitar o pânico global.

Contudo, para além das predições e dos predicados antropológicos, quando a representação realmente libera-se desses antecedentes restritivos (recalque, remorso, dívida, na base da economia neoliberal e da política neossoberanista), todo um redimensionamento do tempo alinha-se a sua heterogeneidade. Isso fica bem nítido nos livros anteriormente lidos de Mauricio Salles Vasconcelos e Fausto Fawcett. No desabrigo de um “mundo fora dos eixos”, mundo heterocrônico e heterotópico, indistinguível dos textos que o compõem e o mediam em séries infinitas, o indivíduo passa a se projetar de acordo com as ficções que produz, proporcionalmente ao modo como as coloca e elas são assimiladas no jogo do mundo, liberado das dívidas hereditárias.

Esse rompimento do tempo circular/linear (doméstico, previsível) pelo tempo serial/viral (adventício, imprevisível) implica uma transformação radical da experiência do indivíduo: se antes ele continha-se em seu poder de representação, observando o mundo em um jogo de espelho, hoje ele se vê arrastado para a ação (errância) dos acontecimentos, multiplicado, disseminado, projetado em mil pedaços,

“como se o gerador do novo mundo fosse arrebatado e dissipado pelo fragmento daquilo que ele faz nascer no múltiplo: aquilo a que o eu é igualado é o desigual em si” (*id.*: 136).

Os simulacros, desde a tentativa platônica de exorcizá-los com a teoria das Ideias, mostram-se mais uma vez como imagens-de-mundo demoníacas, destituídas de semelhança, irreconhecíveis pelo indivíduo assertório, reflexivo-comunicativo. Imagens da perdição, insubmissas ao Mesmo, e que circulam por aí assombrando, despertando o vivente para o acaso, para a ausência de fundamento no mundo.

Isso que aciona e mobiliza nossas ficções (os conflitos e impasses entre o mesmo e o outro, o semelhante e o dessemelhante, original e cópia, autêntico e falso, necessidade e acaso, singular e paradigmático etc., são pensados aqui como ficções), feito um relâmpago no fundo de tudo, alcança sua máxima representação através da imagem do fantasma – objeto virtual em deslocamento ininterrupto para o qual inexiste termo último. Quimera, devaneio, fantasia, delírio, sonho, miragem, máscaras, enigmas, enfim, objetos não identificados que ligam o desejo ao movimento incessante. Não é a mãe nem a pátria perdidas que estão no princípio da procura e do questionamento sem fim da existência. É enganador esse cacoete do pensamento a fim de restituir um “em casa”. Uma ausência irreparável subjaz toda ética/estética: *atrás das máscaras há ainda máscaras, e o mais oculto é ainda um esconderijo e assim indefinidamente.*

Nesse sentido é que a potência do falso recobra à problemática da escrita e do pensamento seu aspecto de eterno disfarce, às suas questões uma dinâmica de eterno deslocamento. E a falha pânica que incita o vivente a agir antes da instituição de qualquer norma ou regra (aliás, se há algum padrão para o completo *nonsense*, a *alea jacta est* entre o *gore* e a comédia mais pueril, a selvageria e a fantasia *Disneyworld* que permeiam a vida global, é a ausência de justificativa) apresenta-se como princípio da ação narrativa. Vazio potencial de onde a ficção fulgura como um blefe, extrai sua graça fugitiva.

A *poiesis* humana não se anima, portanto, por necessidade nem satisfação. Pelo contrário. O anseio de alcançar uma unidade representativa capaz de reconhecer e traduzir a repetição dessa falha originária, como na psicanálise, por exemplo, se pensou o prazer, a castração, a pulsão de morte, foi o que levou a literatura e a filosofia até o século passado à saturação. Vimos, por exemplo, em *Stereo*, ou *Disco Dublê*, como o autor recorre a diversas fontes, técnicas utilizadas na música para luxar

padrões narrativos – a mixagem, por exemplo –, o *logos* discursivo, e ativar o fluxo narrativo por meio de procedimentos conectivos, expansivos.

Em *La passion de l'impossible – Une histoire du récit au XXe siècle* (2018), Dominique Rabaté, ao mapear os desdobramentos da problemática situada por Blanchot entre narrativa e romance, nos fornece um testemunho minucioso do embate que a literatura enfrentou no século XX. A hipótese da narrativa, analisa o autor, em seu desnudamento dos mecanismos da ficção, gera um lastro de experimentações da escrita contra um suposto contrato romanesco. Observa-se, no entanto, que todo esse projeto de enunciação contra o enunciado, marcado pela ação de escrever contra a escrita, de fazer arte para arruinar a ideia de arte, enfim, o movimento de recusa poética do mundo factual a fim de recuperar um (também suposto) mundo simbólico, suplementar, acaba por (re)fundar um jogo representacional centrado nas faculdades do indivíduo. Mesmo que na literatura moderna se dê uma representação de mundos plurais contra a homogeneização do mundo atual, nela o indivíduo escritor sedimenta-se em um estatuto ontológico do impossível. O investimento narrativo na busca de um hipotético silêncio, de um espaço em branco na história, buraco nos grandes relatos, termina por consolidar um universo negativo da literatura que foi se ocupando cada vez mais com fetiche e redundâncias.

Essa intransitividade que viria demarcar o universo fechado do romance moderno, onde ocorre um jogo de reflexões interminável acerca do meios de pertencimento de um sujeito e suas identidades segundo um lugar e um tempo específicos, em categorizações do singular e do paradigmático, consolida um espaço “de fora” a partir do qual a literatura pretende mensurar e sobredeterminar o mundo. Ou seja, forma-se uma perspectiva autorreferencial que, inevitavelmente, essencializa a literatura. Por mais que o jogo de alteridades proposicionais, em sua busca pela indefinição e esvaziamento do espaço literário, tenha sido uma alternativa para a experiência agônica vigente no século das guerras mundiais, abrindo novos caminhos para o pensamento e a escrita simultâneos a uma reinvenção da arte de narrar, tal investimento de contrapoder satura-se justamente aí onde toma a literatura como sua própria matriz (o impossível feito um jogo de oroboro entre enunciação e enunciado). A reivindicação de um espaço em que a escrita incorre em sua própria elucidação – e, nesse sentido, o utópico ponto limite onde o indivíduo e a cultura esmaecem na palavra que silencia-se ao se escrever é bem sintomático –, pretende tornar o romance

um lugar de fundação da legitimidade literária. Esse é o paradoxo: o espaço diferencial enunciado pela literatura quer-se imune a qualquer questionamento.

Jean Bessière demonstra em *Le roman contemporain ou la problématique du monde* (2010) que o romance contemporâneo se faz recusando esse jogo de saturação do real. Ele passa a ser elaborado a partir de uma “tripla ruptura” com o que o teórico nomeia “romance da tradição do romance” (romance moderno, modernista e pós-moderno): “ruptura com a impessoalidade do romance moderno, com a indissociação entre heterogêneo e homogêneo do romance modernista, e com o paradoxo temporal do romance pós-moderno” (Bessière, 2010: 336). A impessoalidade do romance realista, segundo Bessière, traduziria um máximo de sobredeterminação – “tudo é dado, a princípio, por objetivo e, conseqüentemente, por identificável” (*ibid.*). A indissociação entre heterogêneo e homogêneo figuraria uma “falha” na medida em que o multiculturalismo do romance modernista exclui qualquer questionamento em relação ao seu “lugar de fala”, ou seja, tal indissociação homogeneiza. E o paradoxo temporal do romance pós-moderno, ao apagar o tempo da história que a narrativa veicula, e submeter a leitura ao presente único (tempo inevitavelmente sobredeterminante), em sua apresentação contra-intuitiva e descontínua do tempo, torna-se ainda um meio de identificação do romance com o discurso literário, com os efeitos de retórica e linguagem. Tal complexidade de leitura não se dissocia de uma sobredeterminação.

O romance contemporâneo, segue Jean Bessière, ao contrário, ocorre como experiência manifesta dessa falha de sobredeterminação; se confunde com a fábula desse “lugar de falha”. Ele expõe, explicita a insuficiência do indivíduo reflexivo-comunicativo que caracteriza a fenomenologia em seu anseio pela hipótese de um mundo objetivamente comum, numa passagem que o teórico compreende como passagem da “antropoíesis da individualidade” para a “antropoíesis da transindividualidade”. Ao invés de consignar a diferença a uma linguagem exclusiva (exterioridade radical e impermutável do “lugar de fala”), à representação individual que reclama uma heterogeneidade para o universo discursivo enquanto sua perspectiva crítica não concebe o mundo senão como um conjunto homogêneo, objetivável, manipulável (dentro de um dualismo especular-maníaco que é típico do romance da tradição do romance, como é o jogo panóptico da observação/observação observada), a narrativa contemporânea abandona esse lugar do escritor imobilizado/abismado na impossibilidade de suas reflexões e proposições, da

subjetividade que interroga o mundo segundo suas sobredeterminações, e passa a operar em uma figuração da mediação e da agentividade do mundo atual e do mundo possível. Ela se dispõe como lugar de exame das circunstâncias de ação, suporte e transporte dos desenhos possíveis de uma ação. Nesse transcurso da narrativa, o pensamento e a escrita mudam de regime: opondo-se à poética da consciência do tempo e da história, e se afastando do corolário do indivíduo moderno como matriz do conhecimento, o indivíduo contemporâneo se oferece como meio, agente pelo qual a problematicidade do mundo se manifesta. “Assim, chegamos ao mais contemporâneo. Tal jogo de limites faz do indivíduo, do sujeito do romance contemporâneo, aquele que é vários possíveis, e, por isso, vários tempos, vários lugares” (*id.*: 349).

Pudemos observar essa performance quando em *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)* o narrador na TV se duplica em vários personagens e lugares. Ou em *Favelost*, onde o lugar do narrador se confunde com as multidões que se deslocam na mancha urbana. Assim, o romance contemporâneo, apresentando-se como suporte onde a história e a consciência globais espacializam, expandem (para lá de uma propriedade política comum de concordância entre identidades múltiplas), em sua lógica dissensual mesmo, faz emergir personagens transindividuais, figuras de intersecção, formas intermediárias de mundos possíveis. Indivíduos com múltipla personalidade e mutuamente disjuntivos. Justo quando a problemática do gênero narrativo indiferencia-se, portanto, da complexidade do mundo à medida que confere ao narrador esse lugar de falha enunciativa que Bessière relaciona ao “ponto de vista de lugar nenhum” – ponto de vista da disjunção do global, indissociável da transindividualidade e da mediação que o romance figura.

A questão da transindividualidade parece se encaminhar, contudo, para uma agonia ainda maior quando pensa-se nessa individuação sem identidade em meio à devastação da terra promovida pelas políticas globais. De que modo a posição do “ponto de vista de lugar nenhum”, a “grande junção” de onde o narrador contemporâneo opera pode oferecer um lugar de exame das circunstâncias de ação, um suporte/transporte para os desenhos possíveis de uma ação neste mundo assombrado pelos simulacros, território global tornado campo de disputa e destruição por parte das megacorporações e superpotências emergentes? Como a hipótese da falha originária poderia contribuir para uma efetiva liberação do vivente confrontado pela iminente desaparecimento do mundo?

Em *O anti-Édipo*, Deleuze e Guattari demonstraram como o quadro de referências e as unidades interpretativas de que a psicanálise se utiliza para tratar o psicótico e o esquizofrênico são nocivas na medida em que barram, interrompem, entravam seu processo desejante. Por isso sublinhavam, no início da década de 1970, a urgência de uma “limpeza do inconsciente” contra “o funesto drama da personalidade”. A constatação da falha sobredeterminante abre, justamente, toda uma exposição teórica das condicionantes da antropologia da individualidade como mecânica do terror e do controle global. Pensar o indivíduo, então, segundo identidades múltiplas e disjuntivas, como singularidade interseccional e intermediária, não implica conformidade ao multiculturalismo (ancoramentos culturais, enraizamentos étnicos) com o qual opera a globalização. Ao contrário, se o indivíduo aqui passa a ser confundido com o mundo é “porque ele se abre à abertura do mundo... está sempre em vias de se fazer... de se inscrever em uma dimensão temporal irreduzível e não-fechada” (Deleuze e Guattari, 2010: 132).

Realismo expandido – tudo o que for possível imaginar

Não sei se eu estava nervoso demais quando li os livros de Botika, *Uma autobiografia de Lucas Frizzo* (2004) e *Búfalo* (2010), ou se é o narrador quem tem os nervos abalados. O fato é que eu ria, ria descontroladamente ao percorrer as páginas destes dois livros. Há algo aí que parece estar ligado ao esgotamento. Mas de quem? Do leitor? Do autor? Do narrador? Da narrativa? Além disso, há também um elemento singular perturbador: como, em meio à brutalidade atual, aos estrondos de combate do tempo, é possível rir com tanta intensidade assim, sozinho (ou melhor, na companhia de um livro de ficção)? Que espécie de riso é essa daquele que não tem razão alguma para rir? Trata-se, sem dúvida, de um fenômeno intrigante tal gargalhada que escapa entre o livro e o leitor. É como se ela não pertencesse a nenhum desses dois corpos (do livro, do leitor), mas fosse mesmo resultado da fricção entre as diversas camadas de realidades acionadas e mobilizadas no ato de leitura – o riso como força expansiva de uma excitação incorporal.

Em “O esgotado”, Deleuze diz que os dois sentidos do esgotamento, “a troca indefinida das formulações matemáticas e a busca do informe ou do informulado”

(Deleuze, 2010: 72), são necessários para abolir o real. Assim como em Beckett, as personagens de Botika passam por mutilações diversas, são cotocos de gente consistidos num estranho jogo de armar em permanente transformação. Elas não se indispõem às operações perversas que o narrador lhes imputa, mas seguem, *rumo ao pior melhor*, passando por mutações abstrusas, tornando-se figuras extravagantes. Nesse sentido, ao contrário do que ocorre no autor de *O inominável*, não há aí um processo narrativo ligado à abolição do real, mas à sua expansão.

Os relatos de Botika nestes dois livros têm cada um sua peculiaridade. Eles preservam estruturas, focalizações, ritmos distintos. No entanto, sua matéria parece ser a mesma: o mundo homeomérico caótico de corpos despedaçados, objetos, pedaços de coisas – como lâmpadas, enxadas, cinzeiros, tesouras, bisturis, chicletes etc. – distribuídos, misturados, acoplados, modificados na constituição de corpos bizarros. E ao mesmo tempo, a condição desse mundo não nos fere, nem incita indignação. A degradação deixa de ser motivo de adesão. É expelida no riso.

Numa passagem elucidativa do conceito de “transindividualidade”, Jean Bessière diz que essa noção nos dá a ler a disjunção no sentido do mundo global, da globalização tal como é figurada na maneira como a CIA vê o mundo. Nos livros de Botika, pode-se dizer que o narrador situa-se na perspectiva cruzada pelo modo como a CIA, a Deep Web e um *homeless clown* veem este mundo; como a NASA, um sem-teto morador de algum túnel em Las Vegas e um homem-bomba o veem; um espectador de TV, um *serial killer* e um *sadhu*... Uma hiperconsciência parece entrar em frequência e se estender com a materialidade do mundo, passando a transformá-lo em um jogo livre, desrecalcado, como se o narrador se tornasse uma espécie de demiurgo-zen-atomista-contemporâneo. Podem parecer desmedidas essas conexões, ou até mesmo de uma vulgaridade bem *kitsch*. Mas, em contato com estes livros, o leitor compreenderá como esses excessos soam inócuos perto do que ele tem em mãos. O narrador parece falar (e não pensar, o que marca uma diferença abissal) a partir do lugar de um anarquista da segunda metade do século XIX que permaneceu quase dois séculos meditando, contemplando essa passagem resguardado em seu mutismo, e que agora resolve pôr-se em ação a contar tudo o que vê (e o que viu acumulado nessa fala só de agora onde ocorrem os fatos). Novamente como em Beckett, a figura da criança e do velho se fundem como duas extremidades do tempo no agora narracional.

Assim, o leitor experimenta algo próximo ao que Foucault escreveu em “Prefácio à transgressão” a respeito do “olho revirado” em Bataille: ele “descobre a relação da linguagem com a morte no momento em que representa o jogo do limite e do ser... a possibilidade de dar uma linguagem a esse jogo” (Foucault, 2006: 42). Tal linguagem do jogo do limite, Bataille designou *experiência interior*, *extremo do possível*, *operação cômica* ou, simplesmente, *meditação*. É interessante notar nessa sequência que nas pesquisas foucaultianas a referência ao ser, à ordem ontológica, típica do sujeito pensante, analítico, vai sendo abandonada na constituição de um sujeito prático, anárquico. Os limites de uma época não mais são determinados por um “destino do ser” e(x/s)tático, como em Heidegger, mas pela extra-territorialidade que caracteriza nossa época feita de textos, discursos, feixes de mídias. É o que demonstra Reiner Schürmann em “Se constituer soi-même comme sujet anarchique”: “O sujeito ‘móvel e modificável’ ocupa um território outro que o sujeito do raciocínio silogístico... não é nem uma substância, nem uma união de substâncias, mas inteiramente um ato, uma prática”¹⁷.

Seria bom trazer um trecho de *Uma autobiografia de Lucas Frizzo* para exemplo:

Cheguei em São Paulo. São duas da tarde e há muita gente, barulho, fumaça, trânsito, coisa, roupa, prédio e eu estou feliz da vida grande poluída de São Paulo. Deixei todos na outra cidade e estou cagando para eles todos. Se eu sentir saudade em algum momento, ela vai feder. Estou aqui sem dinheiro e quero botar gosto na minha boca. Penso logo em comer a mulher paulista alta magra branca morena e nervosa que acaba de passar por mim, ou engolir minha língua agora aqui mesmo e morrer feliz com gosto de língua em São Paulo, ou ir ao banheiro chupar o meu pau e engolir minha porra, ou roubar comida de gente em loja de vender comida de gente mas eu agora decidi me preocupar com isso depois. Por favor táxi. Acabei de entrar nesse táxi e peço para que o senhor me leve em direção ao shopping Iguatemi. Pare o carro quando der os quinze reais que acho no meu bolso na hora de sair do carro. O senhor do táxi era velho e muito enrugado. Tive vontade de enforcá-lo, mas ele acabou me deixando na porta do shopping sem me cobrar e eu mandei ele se foder com sotaque de paulista e entrei no shopping. Adoro o shopping Iguatemi, vinha muito aqui quando eu era criança vendo cinema. Também ia ao clube Pinheiros me divertir com minha família. Uma parte dela ainda está aqui, mas não sei como encontrar. No balcão do restaurante japonês do segundo andar do shopping falo para o homem de olho puxado enrolando sushi que quero comer sem pagar nada e estou faminto como os parentes antigos dele que fugiram da guerra e tentaram ganhar a vida em São Paulo quase como escravos pretos. Ele me cortou fora o dedinho da mão

¹⁷ Cf. SCHÜRMANN, Reiner. “Se constituer soi-même comme sujet anarchique”, in *Les Etudes philosophiques*, n° 4/1986, p. 459-460.

esquerda com a faca afiada de cortar peixe cru que me passou aids na hora. O peixe morto e cortado tinha aids e a faca do imbecil japonês me passou a doença e meu dedinho sumiu e eu fiz o imbecil beber meu sangue e pegar aids e depois me masturbei de pé no balcão e fiz o imbecil beber meu sangue aidético misturado com minha porra aidética. Uma senhora cega surda e muda, que não tinha um braço e uma perna e era careca e tinha bigode e bebia saquê me falou que no terceiro andar tinha um estabelecimento que dava sushi de graça e queria me acompanhar até lá. Tomei gosto por ela, em meio segundo, ela estava no meu ombro e nós subimos até o estabelecimento cantando músicas do Caetano Veloso (Botika, 2004: 9-10).

É assim que a ação narrativa enfurecida de Botika se choca com a cultura da violência do mundo global, provocando a explosão de novos mundos, fazendo emergir a presença do poético sob o solo histórico devastado – percepções coléricas que anunciam uma saída para fora do deserto do real. Romântico às avessas, ao invés de mergulhar na dor do mundo, o narrador incorpora a ira do mundo. Em *Ira e tempo*, Sloterdijk escreve: “Quem não pressente em si a ira de milênios não sabe nada dos montantes que estão em jogo a partir de agora” (Sloterdijk, 2012: 156).

O narrador nestes livros torna-se então um homem velho, é um homem mau. Um animal, um monstro histórico. Mas sua maldade não é menos angelical que a do anjo criador e a do profeta que salvaguarda a obra da criação (dissipando-a) juntas. Pois trata-se aí de uma indignação generosa muito próxima à “emoção megalotimótica” que Sloterdijk diz definir o “espírito revolucionário” anarquista. No entanto, o combate em seus livros não se realiza contra uma determinada classe social (mesmo porque essa noção tornou-se hoje impensável), mas contra o estado de coisas do mundo no próprio *corpus* narrativo. Se as imagens do mundo não cessam de nos abordar por inumeráveis dispositivos veiculadores de informação e publicidade, se a todo momento somos atçados por fluxos de simulacros que vêm causar em nós os mais diversos tipos de excitação, o *corpus* narrativo não se dispõe como simples receptáculo desses signos redundantes, condicionantes, mas os traz para si, fazendo de sua extensão um lugar onde eles são desmontados, recombinaados, transfigurados em um experimentalismo sem limites. A ação narrativa passa a consistir assim em um jogo livre de captura dos simulacros que nos cercam e afligem para impor-lhes um sofrimento ainda maior do que o que eles nos imputam. Essa perversidade irada, de um sadismo e um masoquismo extravasados, no fundo, parece fazer justiça à impotência que sentimos quanto mais nos vemos submersos no leito das imagens. A violência com que o narrador submete, por exemplo, figuras que nos provocam

atração e repulsão, como astros da TV e do cinema, ícones, personagens-propaganda, criminosos e heróis mundiais, faz com que o leitor sintasse recompensado de uma aflição que ele não imaginava associar-se a essas figuras que tanto lhe fascinavam. Sua existência banal desperta então para uma possibilidade que talvez não lhe ocorresse antes: destruir completamente, devorar ficcionalmente tais efigies em circulação, paralisadoras. Assim, ele fecha o livro. Regracia. Sai vingado.

Ao transformar em personagens Antonio Carlos Magalhães, Fernandinho Beira-Mar, Pelé, Marlene Mattos, os sete anões etc., o narrador forma com eles uma sociedade para o empreendimento de um “puteiro jardim zoológico”, “um grande investimento nacional e internacional... que deixaria nosso concorrente Abílio Diniz com o corpo inconsciente no chão” (*id.*: 15 e 16). Não podemos mais falar em autoficção, bioficção, autobiografia, tal como o livro traz no título (aliás, quem é Lucas Frizzo? Um nome a princípio incomum, mas quando “googlado” nos surpreende com uma imensa variação de outros perfis de indivíduos). Talvez a noção de *exoficção*, inventada por Philippe Vasset, melhor se aproxime do corpo-multidão que emerge nessas narrativas: “uma literatura que se mistura com o relato do real à medida dos fantasmas que o constitui”¹⁸.

Como pôr em mensagens cotidianas um mundo tomado por fenômenos, manifestações, acontecimentos os mais obscuros e impensáveis, escroquérias em dimensões vertiginosas bem na nossa cara, escandalizando na tela suturada aos olhos dos dedos do corpo? A ficção nunca esteve tão aquém da realidade como hoje. No entanto, o narrador volta-se com maior contumácia contra a realidade virtual que, não faz muito tempo, arrancou a humanidade de sua história doméstica e a expôs ao desabrigo mais fantasmagórico e ruidoso que se podia imaginar. “Se é pra seduzir, vamos seduzir ao máximo do que pode a imaginação. Se é pra perturbar, vamos perturbar... se é pra violentar...” é o que parece dizer cada personagem de Botika. Lucas Frizzo faz de Malu Mader sua amante, e dela se vinga transformando-a em um híbrido de Malu Mader e cachorro labrador, nomeado por ele Fagundes, depois de esfrangalhá-la em métodos psicopatas bizarros:

No dia seguinte comprei um cachorro labrador que eu sempre quis ter e ela acordou chorando e dava para ver que ela tentava movimentar os membros que não tinha mais pois os cotocos que restaram estavam se mexendo. Eu

¹⁸ Cf. “L’exofictif”: <https://vacarme.org/article1986.html>

expliquei que ela seria minha secretária escrava e que iria viver a partir de agora presa amarrada sobre o labrador e os dois seriam a minha secretária excêntrica. Dei o nome aos dois de “Fagundes” e eles já estavam se entendendo. Comecei a educar Fagundes mandando ele ir pegar pedaços que eu jogava pelo apartamento e quando Fagundes voltava para me devolver o pedaço eu dava um biscoito para o cachorro e outro para Malu Mader que era um cotoco preso ao cachorro amarelo. De vez em quando fazia amor com Fagundes e era algo realmente novo para mim porque a Malu fica o tempo todo com a barriga para baixo grudada nas costas do cão e com muita agilidade eu manuseava meu pinto colocando-o hora em Malu hora no cachorro. Quando fiz uma pequena reunião social no apartamento com os amigos marginais todos nós rimos durante muito tempo do Fagundes e o cão latia e a Malu chorava e a minha vida é um verdadeiro alimento para os deuses do sexo e da morte e os meus pais nunca me falaram se eu estou morto ou vivo ou se eu nasci com a morte assistindo o parto (id.: 45-46).

A erotologia desenvolvida nos escritos de Botika, através das performances (de uma generosidade sem tamanho) de um corpo-multidão do narrador, converte a saturação do mundo global em energia que permite ao indivíduo expandir os limites de seu mundo (a ciência como ficção – e inversamente – pela qual as dimensões da finitude se ampliam). Trata-se de uma arte escultórica trabalhada na materialidade da palavra que joga contra a monumentalidade e as abstrações esvaziadas do mundo. A ação narrativa desdobra-se então em um campo que não pára de expandir, como observamos a cada movimento do personagem o irrompimento de uma situação completamente insólita, ligando-se a toda uma estética que vem se formando desde a década de 1970, como a mapeada por Rosalind Krauss em “A escultura no campo ampliado”, e que passa pela *land-art* até chegar, por exemplo, no projeto narrativo de Agustín Fernandez Mallo ao refazer o percurso de Robert Smithson, “Um passeio pelos monumentos de Passaic, New Jersey”, na proposição de um *remake* de *O fazedor* de Borges.

Em *Búfalo*, Botika extrai do processo de criação escultórica de Tunga, de sua redefinição relacional da escultura como “agrupamento de formas em expansão”, elementos para pôr em movimento as figuras personológicas da narrativa. A narração ocorre numa proliferação de campos possíveis que alargam cada vez mais seu espaço de atuação. E o artista brasileiro (amigo do autor, inclusive, com quem realizou trabalhos em conjunto – a capa de *Búfalo* foi feita por ele) torna-se referência para a composição de um personagem crucial, Unga, que reconstrói o personagem-narrador no início da história – quando ele foi atacado e trucidado, na rua por onde passava, por um cachorro (cachorro que Unga transformou em mulher inseminando nele clones

de membros siliconados). É interessante notar como, ao trazer o artista para a realidade de um personagem ficcional, personagem que torna possível o desenrolar do romance por conta de sua ação cirúrgica de recompor o corpo esvaído do narrador, Botika decepta a letra T de seu nome – justo, a letra-sinal do *Tau* com que os cristãos marcavam/selavam a testa dos escolhidos, insígnia que figurava a Cruz de Jesus Cristo –, ficando a pronúncia marcada por um tom fanhoso, uma falha de fala que o leitor não pode evitar.

Unga, o artista cirurgião plástico, amigo que ressuscitou o narrador, mostra-se matriz das operações mais anômalas do livro. Isso evidencia-se em um capítulo (“conversa com séculos seguintes”) no qual o narrador se dirige a leitores futuros, de um século ou mais, e pretende convencê-los de que tudo o que está relatado ali realmente aconteceu, mostrando que neste tempo muitos astros *pop* procuraram por Unga para costurar seus corpos formando híbridos de duplos-pop, como o de Madonna e Maradona, com o intuito de fazer ainda mais sucesso. Ele assinala como dado importante dessa época a ausência de analfabetismo, pois um “educador filósofo poeta padre surfista e motorista de táxi” (Botika, 2010: 140), ao unir todos os seus anos de estudo e aprendizagem, resolveu mesclar tudo isso com culinária em uma fórmula “Rápida e ultradivertida de alfabetização” que consiste na criação de diversas receitas de sopas com letrinhas, tornando cada refeição uma aula. A sopa didática desse educador torna-se então um programa do governo, que a distribui e faz campanhas para que não a consumam em excesso, pois o uso desenfreado dessa sopa pode gerar transtornos inimagináveis, como foi o caso de uma “jovem mulher que, depois de entornar quinze sopas com conteúdo pré-socrático, de uma só vez, entrou em coma profundo e dele ainda não saiu” (*id.*: 142). O narrador ainda relata para gerações futuras que em sua época existem animais que aprenderam a falar não se sabe como. “Será que tomaram alguma sopa?”

De qualquer forma, aprenderam a falar e mudaram nossos hábitos sociais. Fomos obrigados a tratá-los de igual para igual, já que agora eles conseguiram comunicar suas reivindicações com fonemas inteligíveis. Os cachorros domésticos declararam independência e pediram pra que as portas fossem abertas. Grande parte dos donos abriu as portas mas fechou em seguida. As ruas estão infestadas de cães. Muitos deles se arrependeram depois de entrar em contato com as ruas e pediram aos donos acolhimento. Os donos, decepcionados, não aceitaram o retorno. Uma grande confusão se alastrou pelo mundo. Cachorros vingativos esperam os ex-donos do lado de fora das casas. Passeatas noturnas de milhares de cães latindo alto perturbam nosso sono leve. Os passarinhos, notando a dificuldade dos

cachorros de morar nas ruas, se tornaram escravos obedientes de seus donos por conta própria. Se tornaram espécies de vitrolas. Aprenderam a cantar as músicas preferidas dos donos pra poder agradá-los. Se sentem mais seguros em suas gaiolas, onde recebem comida gratuita e não são atacados por possíveis animais perigosos que, com inveja, procuram um abrigo, um dono. Ou seja, querido ouvinte de séculos seguintes, vivemos um caos atual totalmente renovado. Animais falam e querem se tornar escravos pois sentem mais seguros assim. Pessoas e animais estão se apaixonando, buscando formas de gerar um ser produto de sexo cruzamento. O próprio Unga, precursor das transformações, já está pesquisando formas de tornar esse sonho possível. Pessoas adoecem na corrida da inteligência. Os mais ignorantes, querendo ficar inteligentes mais rapidamente, acabam em hospitais. Fenômenos pop se unem costurando um corpo ao outro, buscando mais sucesso. Megaempreendimentos e hiperconfusão de raças indisciplinadas se misturam nessa época (id.: 145).

Em *Regras para o parque humano*, Sloterdijk faz o seguinte questionamento – dentre outros tantos: “Quem teria fôlego suficiente para imaginar uma época do mundo em que Nietzsche será histórico como Platão o era para Nietzsche?” (Sloterdijk, 2000: 40). Nas narrativas de Botika essa época do mundo já acontece. O autor tem fôlego imaginativo, narrativo, enfim, força erótica. E é isso (a imaginação, a escrita: eros) que lhe permite transfigurar as barras pesadas de nossa época na elaboração de ficções extraordinariamente humoradas. Uma espécie de temperamento colhido dos cínicos e estoicos, do zen (diferentemente da ironia amarga do indivíduo moderno, tal como Deleuze expõe em *Lógica do sentido*), ligado a uma literatura *pop* urbano-cartográfica, como a de José Agrippino de Paula, à explosão do corpo que sucede a ficcionalidade de João Gilberto Noll, autor de *A fúria do corpo*, trama-se sob o signo da criança criada à luz da TV-Truque dos desenhos animados, à escuta da Rádio-Rock-Punk-Reggae dos anos 1990, no embalo do skate e dos inaláveis lisérgicos.

Sua erotologia encaminha-se ao longe, trata-se de uma *actio in distans* (como observa Sloterdijk sobre o teor da cultura letrada, epistolar, em *Regras para o parque humano – uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*) “com o objetivo de revelar o amigo desconhecido enquanto tal e levá-lo a ingressar no círculo de amigos” (id.: 10). Toda uma política da amizade se mostra possível no abandono das estruturas doentias, maníaco-internales, advindas da tradição irônico-socrática, idealista-platônica, que constituíram a cultura ocidental culminada no humanismo.

A imensa generosidade do narrador, transformando seu corpo em refúgio para as multidões globais atordoadas, hipercorpo-maquínico-literário, inocula em nossa

realidade o vírus da alegria narrativa capaz de revivificar nossa potência erótica. Essa presença que Botika nos oferece, dando-nos testemunho de sua graça fugitiva, é uma pista para a amizade de uma mundialização por vir. Traz à superfície da realidade toda uma destreza de posicionamento de linguagem muito característica dos efeitos provocados pelo *koan* zen – verdadeira injeção de vazio nas significações e designações mais redundantes e aborrecedoras de nossa época, e que, quando aplicada, provoca gargalhadas. Não seria esse um ótimo efeito da comunicação entre “singularidades de superfície”, a arte das superfícies, dobras, linhas aleatórias sempre deslocadas, tal como Deleuze se refere em *Lógica do sentido* à “quarta pessoa do singular”?

Se fosse para dar um toque, eu diria: amigos, bebam, apliquem, usem e abusem dessa força narrativa. Tornem-se o Búfalo. Saiam para o caos e recuperem a vivacidade de sua assinatura. Joguem com os simulacros que estão aí para provar sua inexistência. Sejam como for este espaço onde tudo é possível imaginar, o “espaço entre a parede e a mão no momento em que o soco é dado... o nome do narrador” (Botika, 2010: 215).

Conclusão (Foraclusão)

A experiência de leitura desses três projetos narrativos, de Mauricio Salles Vasconcelos, Fausto Fawcett e Botika, nos liga a uma literatura próxima à literatura-mundo enunciada pelo manifesto “Pour une “littérature-monde” en français”¹⁹ na primeira década deste milênio. E a língua virtual instaurada com a abertura do mundo transnacional desemboca em certa narratividade feita de uma infinidade de formas-de-escrita as mais distintas.

O tempo inaugurado nesse contexto passa a ser apreendido através das diversas camadas espaciotextuais (em fugas espiralizadas, sem totalidade possível) que configuram a existência contemporânea. E o corpo do homem ressurgente nessa realidade expandida apresenta-se como um receptor/tradutor, coletor/conjuntor dos fluxos que circulam pelos infinitos planos de escrita que compõem a realidade do mundo.

Observa-se no traçado dessa *narrativa século XXI* um desvio de atenção que se dá no embate entre globalização (lugar sem fora, globo opressor atravessado internamente pelas diferenças e antagonismos os mais violentos) e mundialização (abertura e movimento de produção/ficcionalização de outros mundos possíveis; políticas da amizade por vir). Esse desvio ocorre como fuga, alternativa à fixação neoliberal no lucro, nos modos de produção/exploração industrial, enfim, como abandono da mentalidade destrutiva e desvitalizadora, do comportamento mimetizador da competitividade empresarial. A ressurgência de culturas pluralizadas, munidas de instrumentos que dão voz e visibilidade aos povos e coletividades massacrados, asfixiados, calados pela história dos impérios, ganha síntese no enunciado de Heiner Müller citado por Sloterdijk em *Ira e tempo*: “A pátria dos escravos é o levante”.

Emergentes de um solo que o rolo compressor da política econômica global pretende aplinar, essas culturas formam um elã subversivo (insatisfações e

¹⁹ Cf “Pour une “littérature-monde” en français”:
https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html

indignações explosivas) em convergência com os mais distintos movimentos rebeldes que se acumulam e proliferam na modernidade. Tal insurgência pode ser observada, por exemplo, no projeto *Pretobrás* do músico paulistano Itamar Assumpção, no qual a ideia de nação passa do foco no óleo-pretexto das guerras globais, na empresa-expectativa do futuro-abismo nacional, *petro*, para um redimensionamento do Brasil a partir de uma minuciosa descolonização do *preto* (o que não restringe-se à pele, mas liga-se ao nome-raça designante de todos os marginalizados, escravizados, embrutecidos, degradados, abominados pela história: “Humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta viva do capital”, escreve Achille Mbembe em *Crítica da razão negra*). Essa fuga converge ainda, para citarmos outro exemplo, com o documentário-ficção de Adirley Queirós, *Branco sai, preto fica*, em sua emblemática proposição: “Da nossa memória fabulamos nós mesmos”.

Todo um modo de fabular novos espaços e dinâmicas urbanas fornecem então o estofo caóide para a produção de mapas existenciais/relacionais em resistência à desolação da vida capital. Tal como vimos nos livros de Mauricio Salles Vasconcelos, o narrador nos abre para um universo de possibilidades e usos os mais inespecíficos dos aparelhos de transmissão audiovisual, fornecendo-nos uma espécie de radiografia das periferias urbanas. A recepção da criança e do adolescente suburbanos dos fluxos de informação e imagens mundiais, via rádio, TV, aparelhos digitais, subverte o propósito do romance de formação (no qual o narrador, ocupando o lugar do homem sábio, do velho experiente, contribui para o desenvolvimento gradativo do indivíduo no sentido de prepará-lo para a herança e a administração da história doméstica), apresentando o espectador solitário, deslocado das contingências continentais, como exemplo de atualização tanto do pensamento de Rousseau como da poética de Rimbaud. *Devaneio e liberdade livre* constituem a *Stimmung* do narrador, e a trama exorbitante que ele desenvolve, caracterizada por uma escrita em parágrafos densos, linhas/frases que se desdobram, ramificam, repetem-se em situações e vidas que se multiplicam, divergem e convergem ao longo dos relatos, proporcionam ao leitor uma experiência de contato imediato com o tempo. As maquetes da urbe-América engendradas pelas narrativas do autor proporcionam a cada livro a contextura de uma abertura do mundo, e o futuro anterior propiciado pela *arqueologia do presente* que essas ficções operam e testemunham, coincidem, no ato de leitura, em uma espécie de

vidência. Em Fausto Fawcett, os deslocamentos das multidões anômalas globais, seus choques e dispersões sobre a mancha geográfica do abismo Brasil, situada no eixo desenvolvimentista do país, Rio-SP, contados numa toada de *rap*, num andamento sideral/serial, fornece à extensão narrativa um tom vertiginoso. Transbordando os quadros de referência científicos que atravessam nosso cotidiano, como a meteorologia, a psiquiatria, os códigos de controle de trânsito, as leis de mercado imbricadas com os arquétipos antropológicos e a farmacologia, o narrador, um tipo de psicótico global, homem do subsolo contemporâneo emergente da Deep Web, traz à superfície da ficção, em rajadas verborrágicas, imprecações delirantes, uma mímica viva do país depois de tudo. Algo como uma fala profética. E, enfim, com Botika captamos de suas figuras intersectivas, personagens intermediários sempre em transformação, o corpo multidão anômalo, hospedeiro da virulência histórica capaz de nos abrir para uma generosidade sem limites. A partilha da gargalhada promovida pela perspectiva hiper-erótica do narrador desarma, suscita no leitor uma abertura para a ação narrativa capaz de liberá-lo do psiquismo agônico da globalização, despertando-o para um humor de superfície onde se instaura um jogo desrecalcado com os simulacros do mundo. Tal estado de presença, de corpo meditativo/expansivo, completamente descerrado no agora do ato de criação, na sucessão do *uma única vez* da ação narrativa, é por onde começam a se esboçar os traços imateriais de uma política da amizade por vir.

Teríamos aí uma conjunção de projetos capaz de liberar o fogo das instâncias recalantes históricas? A espacialidade, a temporalidade e a corporalidade que essas narrativas engendram são capazes de nos fornecer um lugar de exame das circunstâncias de ação, um suporte de transição para traçarmos ações possíveis no mundo contemporâneo? Estariam esses livros, face ao século XXI, em condições de “agir sobre nossos sofrimentos individuais ou nacionais”, “encontrar modos de discernir e intervir sobre as feridas do mundo”, tal como Alexandre Gefen²⁰ propõe em sua leitura da literatura francesa contemporânea? Pois essa me parece uma das vias mais fecundas para pensarmos *o que pode* a literatura hoje.

²⁰ Cf. GEFEN, Alexandre. *Réparer le monde: la littérature française face au XXI^e siècle*. Paris: Éditions Corti, 2017.

BIBLIOGRAFIA GERAL

LITERATURA

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

_____. *Companhia & outros textos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

BOLAÑO, Roberto. *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama, 2009.

BOTIKA. *Uma autobiografia de Lucas Frizzo*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

_____. *Búfalo*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. Trad. Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

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

_____. *Santa Clara Poltergeist*. Curitiba: Encrenca, 2014.

_____. *Básico instinto*. Curitiba: Encrenca, 2014i.

MALLO, Agustín Fernandez. *El Hacedor (de Borges) – Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011.

_____. *Nocilla dream*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Nocilla experience*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013i.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2008i.

_____. *Mínimos, múltiplos, comuns*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

OITICICA, Hélio. *Conglomerado Newyorkaises*. Org. Frederico Coelho e Cesar Oiticica Filho. São Paulo: Azougue Editorial, 2013.

RAWET, Samuel. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2014.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Stereo*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2002.

_____. *Ela não fuma mais maconha*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *Moça em blazer xadrez*. São Paulo: Giostri, 2013.

_____. *Telenovela*. São Paulo: Giostri, 2014.

_____. *Meu Rádio (Coletivo Animal)*. São Paulo: Lumme Editor, 2016.

_____. *Disco dublê*. Curitiba: Kotter Editorial, 2018.

_____. *Ar livre*. São Paulo: Córrego, 2017.

_____. *Bráulio Pedroso (Novela da Noite)*. São Paulo: Giostri, 2018i.

TEORIA

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. *Ideia da prosa*. Trad., prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

_____. *Signatura Rerum – Sobre el método*. Trad. Flavia Costa e Mercedes Ruvituso. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

_____. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. *O fogo e o relato*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. *Power Inferno*. Trad. Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003.

BESSIÈRE, JEAN. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

BIFO. *Generación Post-Alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional, 2002.

_____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A conversa infinita 1: a palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A conversa infinita 3: a ausência de livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010i.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011i.

_____. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

_____. *Radicante – por uma estética da globalização*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins, 2011.

BURROUGHS, William S. *La revolución electrónica*. Trad. Mariano Dupont. Caja Negra Editora, 2009.

CAGE, John. *De segunda a um ano*. Trad. Rogério Duprat revista por Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *A ilha deserta: e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006i.

- _____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006ii.
- _____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. I*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. III*. Trad. Aurélio Guerra Neto et aliii. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- _____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. IV*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- _____. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. Porto: RÉ-S-Editora, s/d.
- _____. *Morada. Maurice Blanchot*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Edições Vendaval, 2004.
- _____. *Papel-máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- _____. *O animal que logo sou*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- _____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DERRIDA, Jacques e STIEGLER, Bernard. *Ecografias de la televisión*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- FOUCAULT, Michel. “Linguagem e literatura”. In MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999, p. 137-174.
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Org. e seleção de textos, Manoel Barros da Motta; trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

- GEFEN, Alexandre. *Réparer le monde: la littérature française face au XXI^e siècle*. Paris: Éditions Corti, 2017.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- HARAWAY, Donna. “Manifesto Ciborgue”, in *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Org. e trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Trad. Sérgio Mário Wrublevski. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista; Editora Universitária São Francisco, 2008.
- KLOSSOVSKI, Pierre. *Nietzsche e o círculo vicioso*. Prefácio José Thomaz Brum; trad. Hortência S. Lencastre. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe. *Agonie terminée, agonie interminable. Sur Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 2011.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2012.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- MALLO, Agustín Fernandez. *Postpoesía – hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.
- NANCY, Jean-Luc. *La création du monde ou la modalisation*. Paris: Galilée, 2004.
- _____. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.
- PELBART, Peter Pál. *Filosofía de la deserción – Nihilismo, locura y comunidad*. Trad. y notas Santiago García Navarro y Andrés Bracony. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.
- QUIGNARD, Pascal. *Ódio à música*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- RABATÉ, Dominique. *La passion de l'impossible: une histoire du récit au XXI^e siècle*. Paris: Éditions Corti et Université Paris Diderot, 2018.
- RAWET, Samuel. *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- SCHÜRMAN, REINER. *Le principe d'anarchie: Heidegger et la question de l'agir*. Bienne-Paris: diaphanes: 2013.
- SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano. Uma resposta à Carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *Esferas I. Burbujas (Microsferología)*. Trad. Isidoro Reguera. Ediciones Siruela, 2003.

_____. *Derrida, um egípcio. O problema da pirâmide judia*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. *Ira e tempo: ensaio político-psicológico*. Trad. Marco Casanova. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

_____. *Esferas I: bolhas*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

TABAROVSKY, Damián. *Literatura de esquerda*. Trad. Ciro Lubliner e Tiago Cfer. Belo Horizonte: Edições Relicário, 2017.

VASCONCELOS, Mauricio Salles. *Rimbaud da América e Outras Iluminações*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. “Literatura e Caminhada – Recepções contemporâneas de Rousseau”. Em ESPINDOLA, Arlei (org.). *Rousseau – Pontos e contrapontos*. São Paulo: Barcarolla, p. 235-255, 2012.

_____. *Espiral terra: poéticas contemporâneas de língua portuguesa*. São Paulo: Annblume, 2013.

_____. *Exterior. Noite – Literatura/Filosofia*. São Paulo: Lumme Editor, 2015.

_____. *Jean-Luc Godard: história(s) da literatura*. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2015i.

VIRILIO, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.