



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Felipe Garzon Sut

**Palavra que agride, palavra que convoca: Ricardo Lísias e o nome próprio
entre desastre e acontecimento**

Rio de Janeiro

2022

Felipe Garzon Sut

**Palavra que agride, palavra que convoca: Ricardo Lísias e o nome próprio entre
desastre e acontecimento**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Mário Bruno

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

L769

Sut, Felipe Garzon.

Palavra que agride, palavra que convoca: Ricardo Lísias e o nome próprio entre desastre e acontecimento / Felipe Garzon Sut. – 2022.
104 f.

Orientador: Mário Bruno.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Lísias, Ricardo, 1975- – Crítica e interpretação - Teses. 2. Nomes pessoais – Teses. 3. Palavras na arte - Teses. 4. Desastres na arte – Teses. 5. Literatura brasileira – História e crítica – Séc. XXI - Teses. 6. Literatura moderna – História e crítica – Séc. XXI – Teses. I. Bruno, Mário, 1959-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Felipe Garzon Sut

**Palavra que agride, palavra que convoca: Ricardo Lísias e o nome próprio entre
desastre e acontecimento**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 29 de julho de 2022.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Mário Bruno (Orientador)

Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira

Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Luciene Almeida de Azevedo

Universidade Federal da Bahia

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

Depois que Guattari morreu, Deleuze escreveu um texto curto sobre ele, que tem uma frase que eu acho muito bela e comovente, e que é esta: “O que há de dilacerante na lembrança de um amigo morto são os gestos e os olhares que ainda nos alcançam, que nos chegam mesmo depois de ele ter desaparecido” (DELEUZE, 2016, p.406).

dedico este texto a todos que perderam alguém durante a pandemia
a todas as vítimas de violência de estado, direta ou indireta, que se acirrou entre nós nos
últimos anos

dedico este texto a meu amigo Rodrigo Reinoso
que morreu muito antes da hora
que era um homem de teatro
que era brilhante no que fazia
que às vezes quando rio, rio como ele ria
que é uma marca que me deixa triste e alegre ao mesmo tempo

dedico este texto a ele
porque quando quem a gente ama morre
a gente vê que vale tudo
e que amar é um segredo

AGRADECIMENTOS

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

Agradeço à UERJ. Entrei em março de 2020, logo que o terror da pandemia se instaurou. Professores, servidores e colegas: agradeço pelos vários momentos partilhados e pela segurança mútua de onda nos momentos mais tensos. E viva a universidade pública!

Agradeço às professoras Luciene Azevedo e Ana Lúcia de Oliveira, pela leitura, pela atenção – e também à professora Ieda Magri, que fez preciosos apontamentos na qualificação. Da vida acadêmica é este momento de troca um dos que mais aprecio.

Mário Bruno, pela orientação, pelas conversas, o encorajamento nas horas certas e as aulas sempre balsâmicas. As aulas sobre a fissura em 2018 me marcaram indelevelmente e me ajudaram num momento difícil.

Luísa Reis e Breno Góes, ambulâncias do espírito, foram o Running Up That Hill do meu Vecna.

Luísa Reis, seriedade cortante que eu tanto aprecio, que tem me ajudado nos babados de Axé.

Breno Góes, lá se vão vinte anos de amizade, cabeça e coração quase opostos aos meus, que venham mais vinte, a sintonia é fina.

Clarissa Paranhos que me ajudou muito com o francês, e, em particular, na revisão da tradução do poema do Beckett.

Tarso Ferrari, amigo forte, parceiro de horas difíceis e fáceis, que no meu aniversário pediu um drink que vem numa banheira em miniatura.

Flávia Fernando, grande e sábia amiga, a imensa sorte de tê-la junto nos papos, sambas e planos.

Lucas Veiga, cuja amizade sobreviveu à briga mais barra pesada que já tive com um amigo, não é pouca coisa.

Ian Capillé, nossos encontros lendo Mark Fisher e Kierkegaard e fofocando são um movimento de cura e alegria.

Meus gatos, Clemêncio e Berlim, que me suportam falando sozinho e falando com eles e que são, agora sem piada, uma companhia importantíssima pra mim hoje.

Minha família agora. Minha mãe, Isabelle, o sentido da palavra proteção, os bichos, o chope e o bolinho de bacalhau na Cadeg, a carranca na feira de São Cristóvão. Meu pai, Eduardo, as palavras irredutíveis, o Ronca Ronca do Maurício Valladares, o show do The National, Vanderlyle Crybaby Geeks. (Os domingos de vinho e música desde 2021 foram uma descoberta emocionante, sempre fico à flor da pele, é quando surge inequivocamente meu ascendente em câncer). Minha irmã, Eduarda, a determinação sólida. Meu sobrinho, Dudo, dez anos esse ano, é emocionante. Minha avó, Nancy, o zelo enorme, a cabeça de cera no São Judas Tadeu, as orações, a paparicação. Minha tia Dalva que me contou sobre as entidades que minha bisavó Rita recebia e que, me disse minha tia, chorava quando me via. Meu cunhado, Marco, que me emprestou a furadeira dele que eu acho que eu pifei.

Mãe Janayna Lázaro, que me auxiliou e auxilia providencialmente na tarefa da abertura de caminhos, no corte daquilo que era imperioso que partisse de minha vida.

Edu Passos, com quem aprendi a clinicar, a ter paciência, conversamos sobre a concentração, e por ele cheguei à Casa Vermelha, onde torno a trabalhar com clínica depois de anos.

O laboratório do Poesia Ficção e Crítica, onde passei horas importantes, escrevendo, lendo, escutando e trocando ideia. A coordenação da professora Ieda Magri, Giovanna Dealtry, do professor Leonardo Davino. Os colegas de lá, em especial Natália e Dani (que fez um jogo importante de Tarot pra mim esse ano, depois da aula do Simas, um auspicioso primeiro evento presencial na UERJ). E Luisa Benevides, colega também de orientação.

Quatro canções: Revival, do Soulsavers, com o Mark Lanegan cantando; No Time for Love Like Now, do Big Red Machine, com o Michael Stipe cantando; Macca the Mutt, do Party Dozen, com o Nick Cave cantando; Pain, do The War on Drugs.

Deleuze e Guattari citam uma passagem do Michel Tournier que eu acho linda: “uma nuvem forma-se no céu como uma imagem em meu cérebro, o vento sopra como respiro, um arco-íris liga dois horizontes, o tempo que precisa meu coração para se reconciliar com a vida, o verão escoar como as férias passam” (TOURNIER *apud* DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.50)

Fui percebendo apenas lentamente todo o alcance do péssimo que foi a profunda separação proporcionada pela pandemia. Escrevo aqui sobre separação, separações, sentir-se separado. Também apenas lentamente esse tema tomou forma em minha pesquisa. Nesses anos de pandemia importaram demasiadamente os encontros que se mantiveram possíveis, questão de saúde e de prazer na coletividade. Os nomes aqui presentes me ajudaram a fazer

essa nossa travessia sombria. Ajudaram nesse processo que Tournier chamou do tempo do coração pra se reconciliar com a vida. E ajudam no dia a dia.

agradeço

de coração leve

agora sigamos

sem desanimar

Homens que trabalham sob a lâmpada
Da morte
Que escavam nessa luz para ver quem ilumina
A fonte dos seus dias

Homens muito dobrados pelo pensamento
Que vêm devagar como quem corre
As persianas
Para ver no escuro a primeira nascente

Homens que escavam dia após dia o pensamento
Que trabalham na sombra da copa cerebral
Que podam a pedra da loucura quando esmagam as
pupilas
Homens todos brancos que abrem a cabeça
À procura dessa pedra definida

Homens de cabeça aberta exposta ao pensamento
Livre. Que vêm devagar abrir
Um lugar onde amanheça.
Homens que se sentam para ver uma manhã
Que escavam um lugar
Para a saída.

Daniel Faria

RESUMO

SUT, Felipe Garzon. *Palavra que agride, palavra que convoca: Ricardo Lísias e o nome próprio entre desastre e acontecimento*. 2022. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Através dos conceitos de desastre, segundo Blanchot (2016), e de acontecimento, segundo Deleuze (2015), este texto busca pensar o uso do nome próprio em Ricardo Lísias como um meio de assimilação ética, estética e política da instabilidade e da tensão instauradas por golpes, seja em seus aspectos individuais ou coletivos. Para tanto, propõe-se uma investigação em torno do caráter performático da obra de Lísias, sobretudo a partir de sua obra autoficcional, para estabelecer como que dois momentos ético-estético-políticos: o momento da concentração e o momento do dissenso. O primeiro momento, sobretudo intensivo, é derivado do conto *Concentração*, de Lísias (2015), e o segundo, sobretudo político, do conceito de Jacques Rancière (1996, 2012). São operações que se comunicam com o que esta dissertação identifica em Lísias com o nome de agressão e convocação: trata-se de um modo de pensar a literatura em relação ativa e provocadora (às vezes ofensiva) com a conjuntura social e política, no sentido de fazer surgir novos campos de possíveis, novas possibilidades de vida.

Palavras-chave: Ricardo Lísias. Deleuze. Blanchot. Rancière. Literatura brasileira. Literatura contemporânea.

ABSTRACT

SUT, Felipe Garzon. *Assaulting word, summoning word: Ricardo Lísias and the first name between disaster and event*. 2022. 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura). Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Through the concepts of disaster, according to Blanchot (2016), and of event, according to Deleuze (2015), this text seeks to think over the use of the first name in Ricardo Lísias' work as a way of ethical, aesthetical and political assimilation of the instability and tension established by blows, be it in its individual or collective aspects. To do such, the performatic character of Lísias' work, especially his autofictional work, is investigated in order to somewhat establish two ethical-aesthetical-political moments: the moment of concentration and the moment of dissent. The first moment, foremost intensive, is derived from the short story *Concentração*, by Lísias (2015), and the second moment, foremost political, is derived from the concept by Jacques Rancière (1996, 2012). They are both operations that communicate with what this dissertation identifies in Lísias as aggression and summoning: it consists on thinking of literature in an active and provocative (sometimes offensive) relation with the political and social conjuncture, in such a way that new fields of possibilities may arise, as well as new possibilities of life.

Keywords: Ricardo Lísias. Deleuze. Blanchot. Rancière. Brazilian Literature. Contemporary literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 SEPARAR-SE INTENSIVAMENTE.....	14
1.1 Duas epígrafes: incerteza e ação	14
1.2 “Levei uma pancada”: desastre, acontecimento e nome próprio	17
1.3 Uma ou duas palavras sobre autoficção antes de seguirmos.....	18
1.4 “O homem médio que se fodeu”, a fissura	20
1.5 Desastre	24
1.6 Nome próprio e acontecimento ou então desastre.....	27
1.7 Mais uma palavra sobre autoficção antes de seguirmos.....	30
1.8 “Saudades de tudo”, coleções, André	31
1.9 Memória, luto, tempo.....	32
1.10 Coleção, oferta, transformação.....	35
1.11 Endereçamento aos mortos	37
1.12 Blanchot e Orfeu	39
1.13 “Aqui está, André”	41
1.14 Convocar, agredir	43
2 PALAVRA DIFÍCIL CONCENTRAÇÃO	46
2.1 Em torno do entrecho do conto.....	46
2.2 Que concentração?	48
2.3 Sentidos colhidos de concentração e um conceito daí forjado	52
2.4 Buck-Morss, Deleuze e Guattari: sinestesia, expressão facial, rostidade.....	55
2.5 Digressão beckettiana	59
2.6 “Sentimento político mórbido”	61
2.7 Zourabichvilli lê Deleuze: involuntarismo em política, esgotamento do possível	62
2.8 Žižek: a escolha imposta e o Ato	65
2.9 Artaud e Foucault: possuir a vida, inventar novos modos de existência	73
3 PROCESSOS JURÍDICOS, PROCEDIMENTOS LITERÁRIOS	75
3.1 Lísias e o contemporâneo.....	75
3.2 Aira e a reprodução ampliada.....	77

3.3	O diário do duplo de Cunha	79
3.4	<i>Performance</i> , potência do falso, dissenso	82
3.5	A eficácia estético-política do gesto de Lísias	87
3.6	Um mote em Roberto Schwarz	88
3.7	Linguagem que se quer transparente, linguagem que se mostra tensa	89
3.8	Barthes, Foucault: autor, leitor, sentido	92
3.9	Arremate da hipótese de Lísias: as “sociedades tensas”	94
3.10	O circuito do diário do duplo de Cunha	95
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
	REFERÊNCIA	100

INTRODUÇÃO

Enquanto eu terminava a escrita desta dissertação, Ricardo Lísias publicava seu romance mais recente, belamente intitulado *Uma Dor Perfeita*. Descrevê-lo em linhas gerais me auxilia na introdução ao estudo que fiz de certos temas em Lísias à luz do conjunto de problemas que proponho, problemas de ordem filosófica, psicológica e política.

Uma Dor Perfeita é um relato em primeira pessoa, no qual o personagem e narrador Ricardo Lísias é internado em uma UTI de COVID-19 e quase precisa ser intubado (trata-se de uma ameaça constante que no fim não se realiza), antes de seu quadro finalmente melhorar e ele receber alta. Enquanto está internado, comunica-se aflito com sua família, sem saber se sobreviverá, reflete sobre a conjuntura do país, as decisões internas, para além do desastre global que foi a pandemia, que nos levaram ao número macabro dos hoje quase 700 mil mortos pela doença. Doença que trouxe tudo de mais terrível às nossas vidas, doença que ajuda a pensar naquilo que Blanchot (2016) chamou de desastre, na medida em que o desastre é o que há de mais separado, é aquilo que desprovê de relações o meio em que se instaura, até mesmo da relação do meio com o próprio desastre que tudo separa, ainda que de certo modo imponha sua influência. E a pandemia foi a mais profunda separação de todos entre todos, e, além da morte que trouxe, ainda trouxe a separação para além da morte, quando impossibilitava o acompanhamento dos ritos funerários pelos parentes, ou seja, travava a passagem, travava a memória, foi um horror, nem é bom lembrar, mas é preciso lembrar.

Uma Dor Perfeita é um romance que pode ser dito autoficcional, pelo fato de coincidirem o nome que assina o livro e o nome do protagonista. Nome que, no entanto, passa pelas mais severas transformações, passando pelo risco de morte e, assim, indica muito menos uma figura e uma identidade estáveis às quais se referiria, do que é índice de um foco de profunda instabilidade e tensão.

Como teremos ocasião de apreciar, trata-se de um romance bem característico do estilo de Lísias. Está lá o tema do corpo a todo tempo ameaçado, hipersensível, com a vista não mais exatamente apenas escurecida, expressão comum a Lísias, mas uma vista “prateada hiperpolida” (LÍSIAS, 2022, p.11). O nome por um lado é a estabilidade da identidade, por outro, é o trânsito constante dos acontecimentos que o atravessam, ele é índice de uma heciedade. Este nome profundamente tenso é vetor de um modo de contar uma história que envolve o aspecto desastroso de seu entorno. É a relação entre nome próprio e acontecimento ou então desastre, que procurei salientar na obra de Lísias.

Dito isso, passemos a uma descrição breve dos capítulos desta dissertação.

No capítulo um, proponho uma espécie de esquema geral da obra de Lísias, não no sentido de defini-la, mas no sentido de demonstrar o recorte com o qual trabalharei. Aprofundo-me sobre algumas questões que levanto a partir sobretudo de *Céu dos Suicidas*, a propósito de morte, endereçamento e traços performáticos da escrita. Para isso, recorro a alguma discussão em torno da autoficção, em particular quando o que está em jogo é a relação com acontecimentos, desastres. A propósito, neste capítulo exponho o conceito de desastre, segundo Blanchot (2016), e de acontecimento, segundo Deleuze (2015). São problemas que voltarão constantemente no curso do texto.

No capítulo dois, proponho como que um momento do que poderia chamar o modo de lidar com os golpes que estão compreendidos na política que será delineada pelo texto, a saber, uma política involuntarista, do acontecimento, da concentração. E é através de uma análise do extraordinário conto *Concentração*, de Lísias (2015), que o faço. Depois de levantar possíveis sentidos da palavra concentração no conto, proponho de minha parte uma conceitualização do termo para auxiliar na compreensão de uma política involuntarista – termo que tomo de François Zourabichvili (2000), filósofo francês, quando se debruça sobre a política envolvida na filosofia de Gilles Deleuze (2015), formulada sobretudo a partir do conceito de acontecimento.

No capítulo três, como que constituindo um segundo momento desta política, o que não implica dizer que o primeiro momento cessa para que o primeiro comece, debruço-me sobre a atitude política de Lísias, que envolve certa agressão, que procuro pensar, por um lado, pela atitude do autor dentro da conjuntura literária brasileira e contemporânea e, por outro, penso-a à luz do conceito de dissenso de Jacques Rancière (1996, 2012). Trata-se de um segundo momento em relação à concentração, cujo momento é de certo modo perpétuo pois implica em um modo de estar no mundo: um *páthos*, sem dúvida, mas também um *éthos*. Como não parece correto dizer que a concentração precede o dissenso, tampouco parece correto dizer que dissenso suceda a concentração, sendo mais interessante considerá-las como atitudes concomitantes, solidárias e mutuamente potencializadoras.

Assim, uso-me de temas e procedimentos em Lísias para jogar luz sobre relações conceituais intensivas e procuro fazê-lo de modo intensivo. Isto é, interesse-me por problemas teóricos cujas tramas diversas vezes ficam obscurecidas em função da natureza dolorosa das experiências que envolvem tais problemas, pois de direito suscitariam tais problemas mas, ao contrário e de fato, muitas vezes tais vivências não parecem vir senão para nos derrubar e nos arrancar de nosso eixo e, aparentemente, apenas para isso – sem perguntas, sem questões,

apenas um rasgo, apenas um golpe. Procuo pensar o que se furta ao pensamento por ser terrível demais para ser pensado, mas que só pode ser pensado, pois o pensamento se interessa por excelência por aquilo que o força a seu limite.

Por fim, é importante fazer uma advertência: ficará clara na leitura deste texto uma espécie de separação, de corte seco entre os capítulos, e às vezes mesmo dentro dos capítulos. Se, por um lado, é um aspecto que performatiza a coesão em xeque (do nome próprio, do sujeito) de que trato na dissertação, por outro, por vezes, pode deixar o leitor um pouco desorientado em meio àquilo que pode parecer pura e simples digressão. De fato, creio que a digressão desempenha papel neste texto, não porque, acredito, eu evite o confronto com certas questões, mas antes porque eu prefira certas questões a outras, que, uma vez preteridas, ficam sem muitos desdobramentos, ao passo que circundo certas questões – as preferidas – que interessam a meus argumentos, em uma espécie de abordagem indireta. Em outras palavras, as digressões criariam camadas de sentido com o intuito de indicar ou insinuar uma coesão simultaneamente não formulada e em xeque. O preço dessa configuração é a aparente desconexão que assombra o texto, não apenas como tema, mas como estrutura. Ao ponto de ser possível encarar esta dissertação como três ensaios distintos unidos pela desconexão que os separa e suscita – e esta avaliação, espero, será mais que um jogo de palavras.

1 SEPARAR-SE INTENSIVAMENTE

there's more paradise in hell than we've been told¹

Nick Cave and the Bad Seeds

mas na voz que canta

tudo ainda arde

tudo é perda

tudo quer gritar

cadê

Caetano Veloso

Algumas pessoas têm o desastre colado à pele que lhes resta e o identificam por aí.

Ricardo Lísias

1.1 Duas epígrafes: incerteza e ação

Fui até Lísias pela palavra “suicidas”. Havia ensaiado algumas questões em torno do tema ao fim de minha graduação em psicologia na UFF, em 2016. Apesar disso, o primeiro livro seu que li foi *Divórcio* e não *Céu dos Suicidas*. Minha leitura foi um tanto tortuosa, como creio ser tortuoso o próprio *Divórcio*. Trata-se de um livro estranho.

Divórcio: o caminho desta dissertação se abre sob o signo do que separa, do que cinde, do que rompe. Victor da Rosa notou-o a respeito do livro de Lísias: “é o sentido figurado da palavra divórcio que parece ainda mais eficaz para a leitura do romance: *separação, desacordo e corte*” (ROSA, 2013, grifo do autor). *Céu dos Suicidas*: aqui a ruptura, se envolve a morte de quem se ama, não é ominosa do mesmo modo, pois o amor precisa se transformar, incluir a ruptura, ao contrário do *Divórcio*, em que o amor precisa deixar de existir, sucumbir à ruptura.

¹ Em tradução livre: Há mais paraíso no inferno do que nos disseram.

O desastre está por toda parte na obra de Lísias, mais ou menos explícito, mais ou menos eloquente. O desastre como um pesadelo contínuo e sem remédio. Em *Cobertor de Estrelas*, *Duas Praças* e *O Livro dos Mandarins*, seus três primeiros romances, tudo vai mal, e de mal a pior – mas no primeiro há lampejos de alegria, amor, cuidado (é a relação de um menino desabrigado com seus amigos, com uma garota de quem se aproxima, com um padre que o alfabetiza). Este livro traz duas epígrafes, uma um tanto magnânima, de Vitor Hugo e outra, estranha (e no original em francês), de Beckett. A de Beckett vem primeiro, mas aqui as inverte. Lísias cita Vitor Hugo no prefácio a *Os Miseráveis*:

Enquanto existir, por efeito das leis e dos costumes, uma condenação social, que produza infernos artificiais no seio da civilização, e desvirtue com uma fatalidade humana o destino, que é inteiramente divinal; enquanto os três problemas do século – a degradação do homem pelo proletariado – a perdição da mulher pela fome – a atrofia da criança pelas trevas – não forem resolvidos; enquanto, em certas regiões for coisa possível a asfixia social; ou, noutros termos, e sob aspecto mais amplo – enquanto houver na terra ignorância e miséria, não serão os livros como este, decerto, inúteis (HUGO *apud* LÍSIAS, 1999, p.7).

Como se vê, Lísias afirma um compromisso do livro, epigrafando Hugo. É clara uma diferença fundamental: um texto é um poema e o outro, não: o de Hugo explica e introduz pontos de seu livro. Já com Beckett, o tom é outro. Logo acima do texto lê-se, de Lísias, a dedicatória “PARA SANDRA” e as palavras de Beckett, abaixo (diante do céu que seria Sandra? Certo céu referido por Beckett, que se ergue sobre a poeira de seus lastros), são estas: “*que ferais-je sans ce silence gouffre des murmures/ haletant furieux vers le secours vers l’amour/ sans ce ciel qui s’élève/ sur la poussière de ses lests*” (BECKETT, *apud* Lísias, 1999, p.5)

O poema inteiro é assim:

*que ferais-je sans ce monde sans visage sans questions
où être ne dure qu’un instant où chaque instant
verse dans le vide dans l’oubli d’avoir été
sans cette onde où à la fin
corps et ombre ensemble s’engloutissent
que ferais-je sans ce silence gouffre des murmures
haletant furieux vers le secours vers l’amour
sans ce ciel qui s’élève
sur la poussière de ses lests*

*que ferais-je je ferais comme hier comme aujourd’hui
regardant par mon hublot si je ne suis pas seul
à errer et à virer loin de toute vie
dans un espace pantin
sans voix parmi les voix
enfermées avec moi² (BECKETT, 2012)*

² Em tradução livre – agradeço imensamente as correções e sugestões de Clarissa Paranhos:

O tom é claramente outro. Há uma certa inquietude no texto de Beckett cuja conotação difere bastante de uma inquietude que também há no texto de Hugo (expresso nos “problemas do século”). Por outro lado, poderia parecer que ainda estamos no domínio dos problemas coletivos, já que o fim de seu poema, isto é, a espécie de fechamento da questão aberta pelo “o que eu faria” é conduzida pela abertura da vigia, da escotilha, pela qual se olha para avaliar sua própria solidão. Mas, de fato, há uma diferença de tom fundamental. As imagens de Beckett diferem das imagens de Hugo, que carregam certa conotação moral e social (“perdição da criança pelas trevas”; “asfixia social”), por serem menos referenciais: é bem menos imediato a que se refere o “céu que se ergue sobre a poeira de seus lastros”, ou melhor, é como se houvesse mais interesse na formação da própria imagem do que em fazê-las esclarecer algum outro problema – por mais que esta imagem componha uma série de imagens, por sua vez relacionada à solidão. No poema de Beckett, há uma incerteza como *páthos* (é preciso abrir a vigia para se certificar de que não se está só; “o que eu faria” é o refrão interrogativo do poema), diferente do *páthos* de Hugo que poderia ser melhor caracterizado como indignação ou revolta. Haveria, talvez, uma dúvida em Hugo, mas creio que sobretudo retórica: a condicional que fecha seu texto sugere que seu livro pode se tornar inútil no dia em que aquilo contra o qual se ergue deixe de existir; mas esse dia não se vislumbra, tampouco tal inutilidade. Está, no entanto, aí, a ideia de que determinados livros são úteis para certos fins.

Luciene Azevedo já argumentou que aqui está presente uma dupla aposta literária de Lísias: Beckett remete à experimentação formal; Vitor Hugo remete às causas explícita e declaradamente políticas da literatura. “As epígrafes de Beckett e Vitor Hugo parecem apontar para o casamento perfeito entre o labor técnico e a verve comprometida, dois esteios

o que eu faria sem esse mundo sem rosto sem questões
 onde ser só dura um instante onde cada instante
 se verte no vazio no esquecimento de ter sido
 sem essa onda onde ao fim
 corpo e sombra unidos engolem-se
 o que eu faria sem esse silêncio poço de murmúrios
 ofegante furioso por socorro por amor
 sem esse céu que se ergue
 sobre a poeira de seus lastros

o que eu faria eu faria como ontem como hoje
 olhando pela vigia se não estou só
 a errar e a vagar à parte de toda vida
 em um espaço postiço
 sem voz entre as vozes
 trancadas comigo

importantes da produção ficcional de Lísias” (AZEVEDO, 2013, p.85). Digo que há também aqui uma dupla aposta de tonalidade afetiva para Lísias: Beckett remete a uma incerteza implacável constituinte da experiência que é preciso viver; Vitor Hugo remete a um estado de espreita, à concepção e execução de uma ação urgente em meio a um perigo conhecido e constante, mas não eterno. Um não nega o outro. Um compõe com o outro uma configuração tensa, que servirá, penso, para indicar a atmosfera geral da obra de Lísias, sem que ainda falemos de temas específicos e procedimentos literários.

1.2 “Levei uma pancada”: desastre, acontecimento e nome próprio

Há uma passagem em *Divórcio* particularmente eloquente a propósito da nova roupagem que recebe o desastre neste livro.

Não percebi antes porque estava apaixonado. É a única lembrança segura que tenho de todo o relacionamento com a minha ex-mulher. Se muito ou pouco, a dimensão desse amor é um mistério. Meus sentimentos, porém, eram sinceros o suficiente para que eu deixasse de fazer perguntas.

Como vem acontecendo desde o início, perco-me em cada parágrafo do livro: não é isso. O amor que eu sentia, grande ou não, não deixava nenhuma pergunta aparecer. Nunca dei espaço para que as dúvidas fundamentais surgissem: essa mulher é capaz de chegar até onde?, quais os limites que ela se impõe?, o que ela realmente procura todo dia quando acorda ao meu lado?

O resto é um enorme vazio na minha cabeça. Talvez seja como um desastre. A gente ouve um estrondo muito forte e acorda alguns dias depois. O amor que eu sentia tornou-se um acidente. Se não, deve ser como aquelas pessoas que um dia a polícia resgata andando na praia. Qual é o seu nome? Não respondo. Não tenho a menor ideia do que estou fazendo aqui. Longe de mim pensar em um naufrágio: levei uma pancada. (LÍSIAS, 2013, p.209)

Nova roupagem significa: aparentemente, aquilo que se localizava em uma escala maior, de uma mazela social, desta vez parece se concentrar em uma figura individualizada, a do personagem Ricardo Lísias. É comum que o autor Ricardo Lísias argumente que, ao contrário do que se costuma supor, *Divórcio* não é tanto um livro sobre adultério, quanto um livro sobre um adultério cometido durante o festival de Cannes de 2011 em troca de uma informação privilegiada por uma jornalista brasileira. Se por um lado é verdade que toda esta circunstância está exposta e ruminada por todo o livro, por outro, a tônica do livro parece se concentrar no trauma que toda a situação implica no narrador, e os meios que emprega para voltar a seu eixo (escrita, terapia e corrida, além do apoio de família e amigos). Como o diz

muito ponderadamente Igor Graciano, “a despeito da ambiguidade que a leitura do texto estimula, a narrativa não funciona nos termos que tanto o narrador Ricardo quanto o autor Ricardo Lísias defendem: a de que se trata de um romance político” (GRACIANO, 2019, p.113).

Dito isso, poderia parecer que, de fato, trata-se aqui de uma guinada subjetiva na obra de Lísias, como argumenta Luciene Azevedo, citando expressão de Beatriz Sarlo: “textos incorporando o próprio Ricardo Lísias, o nome próprio do autor, à cena da construção ficcional” (AZEVEDO, 2013, p.90). No entanto, cabe a pergunta: de que modo se dá esta guinada subjetiva? Ou melhor, esta guinada consistiria em uma aposta mais aut centrada a partir da qual Lísias como que abandona os problemas de sua obra pregressa, por mais que não o reconheça? Penso que talvez haja um problema interessante em pensar o próprio estatuto deste “subjetivo”, na medida em que não o equivalhamos ou reduzamos a “individualista”, “autocentrado” ou “narcísico”, ainda que esses elementos também estejam ou possam vir a estar lá.

Assim, voltemos à longa citação acima. Há nela alguns elementos em relação: o amor do personagem pela ex-mulher que o teria cegado diante da verdadeira natureza desta; a escrita desordenada do livro; e, por fim, a pancada (o desastre ou então o acontecimento) e a perda do nome próprio. Creio que esta passagem é elucidativa, pois o que parece um exagero no uso do próprio nome por Lísias tem por correlato, paradoxalmente, uma profunda despersonalização. Isto é, a passagem é elucidativa para colocarmos o seguinte problema: qual a relação entre nome próprio e acontecimento?

1.3 Uma ou duas palavras sobre autoficção antes de seguirmos

Anna Faedrich, em um de seus diversos artigos dedicados à autoficção, reflete sobre o motor que impulsiona o falar de si que seria próprio a essas obras – aliás tão profundamente distintas entre si que ameaçariam o sentido de conjunto que as envolve.

A motivação para a escrita autobiográfica é tema de interesse de diversos pesquisadores das escritas de si. A formulação original de Doubrovsky relaciona autoficção à psicanálise, considerando ambas “práticas da cura”, o que talvez explique o patente aspecto dramático da autoficção. É comum autores declararem a necessidade de escrever um romance a partir do trauma, para mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática que, no plano dos sentimentos, antes

da escrita, é confusa e caótica. Mas o aspecto dramático presente nessas obras varia em intensidade. [...]Autoconhecimento, autocompreensão, reconstituição de si, partilha da dor, elaboração do trauma, reestruturação do caos interno, “exorcização dos fantasmas”, registro da urgência da situação pessoal, experiência da análise, deflagram as escritas do eu. (FAEDRICH, 2019, p.141-142)

Seriam, assim, esses dois romances autoficcionais de Lísias escritas ficcionais como que psicanalíticas, terapêuticas? Em certa medida, possivelmente; ou pelo menos seria possível argumentar nesse sentido. Inclusive, *Céu dos Suicidas* é dedicado ao psicanalista de Lísias à época. No entanto, não considero uma apreciação muito oportuna, em primeiro lugar pela sequência do argumento de Faedrich:

A noção de escrita terapêutica é constantemente rechaçada entre os literatos por conta da implicação de um “utilitarismo rasteiro” para a literatura. Luciene Azevedo partilha dessa opinião, embora refute caracterizar a autoficção como recurso terapêutico. Azevedo considera que o “desnudamento” e a reconstrução do autor estão sempre ali, mediados pela escrita. (FAEDRICH, 2019, p.144)

Em segundo lugar, “escrita terapêutica” não me parece uma caracterização oportuna pois não julgo que o que está sobretudo em questão nestes romances de Lísias seja um processo terapêutico, a não ser no sentido genérico de terapêutico: isto é, qualquer atividade pode ter efeitos terapêuticos e, sendo assim, o processo terapêutico não constituiria problema para esses dois romances³.

Autoficção, como se sabe, é o termo cunhado por Serge Doubrovsky, para classificar seu romance *Fils*, à luz de uma classificação célebre de Phillipe Lejeune a propósito dos tipos de narradores possíveis em ficção, classificação na qual a possibilidade de um romance com autor e narrador com nomes coincidindo era tida como inexistente.

Originalmente, o conceito-neologismo autoficção, formulado por Doubrovsky [...], respondia à indagação feita por Lejeune [...]: “O herói de um romance declarado pode ter o mesmo nome que o autor?” Mais tarde, Lejeune [...], afirma que: “Foi à frente de um dos meus quadros que Serge Doubrovsky teve a ideia, para encher uma casa que eu dizia (imprudentemente) vazia, de inventar a mistura que ele nomeou ‘autoficção’”. (FAEDRICH, 2015, p.47)

Assim, autoficção seria “inicialmente um dispositivo muito simples: ou seja, uma narrativa cujo autor, narrador e protagonista compartilham da mesma identidade nominal e cuja denominação genérica indica que se trata de um romance”. (LECARME, 2014, p.67-68).

³ É bom que deixe claro que não entrarei na discussão da definição do termo autoficção, apenas me sirvo de algumas reflexões em torno do tema para auxiliar no trato com as obras de Lísias que são postas sob esta categoria.

A respeito do trauma enquanto motor, a escritora Carola Saavedra diz algo interessante. Ela escreve sobre um livro que estava escrevendo e que trataria do fim do mundo (do nosso, e de outros que já haviam terminado) e, enquanto escrevia, a pandemia do novo coronavírus foi declarada. Ela escreve:

assim, um dia, em meio a essa escrita do fim do mundo, o mundo começou a acabar, e eu senti como a realidade se infiltrava na minha ficção, o que tornou a escrita impossível. E serviu para confirmar algo que eu já sabia (ao menos para mim): é impossível escrever sobre o trauma no meio do trauma. Assim, num pequeno ritual, rasguei e queimei o meu único exemplar (SAAVEDRA, 2021, p.126)

Considero que o que está em jogo é seguir o rastro de uma ferida que se abriu, ou talvez tenha estado sempre aberta e que se alargou. Não é uma questão de trauma – concordo com Saavedra, não é possível nem desejável falar do trauma, ou melhor, escrever sobre o trauma, no meio do trauma. É, como veremos, uma questão performática e de concentração, questão impessoal, uma questão de ética de contra-efetuação do acontecimento.

A propósito, Diana Klinger propõe outra definição de autoficção à qual voltarei e em que está em jogo a performance e o mito do escritor, que seria a matéria da autoficção, não a biografia.

A autoficção participa da criação do *mito* do escritor, uma figura que se situa no interstício *entre* a ‘mentira’ e a ‘confissão’. A noção do relato como criação de subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar [...] a autoficção como uma *performance* do autor (KLINGER, 2012, p.46)

1.4 “O Homem Médio Que Se Fodeu”, a fissura

Em 2018, Tiago Ferro publicou *O Pai da Menina Morta*, autoficção em que trata da morte de sua filha. Na cena do velório da filha, lemos:

E se sonho e realidade forem categorias falsas para nos distrair da verdade de que a vida é apenas uma gravação? Um roteiro definido, ensaiado e gravado há muito tempo. E que nós, numa certa condição incompreensível, somos atores e espectadores ao mesmo. Como espectadores não podemos alterar o filme, o roteiro já foi decorado e a película está pronta.

[...]

Ele volta a pé até o velório. A última coisa que deseja nesse momento é parecer clichê. Por isso ele não grita, ou bate a cabeça na parede ou se descabela.

Ele agora vê poucas pessoas. A cena fecha com a câmera nele e em um amigo e o seguinte diálogo curto:

Nuno, eu me fodi.
Verdade. (2018, p.68-70)

Mais adiante o “foder-se” ganha outra camada de complexidade.

Sim, é preciso encontrar sentido. Criação. Localizar quem passou pelo mesmo tipo de sofrimento e estudar suas vidas detalhadamente. Dia por dia, hora a hora. Cada ação, pensamento, emoção e desejo. Procurar nos sonhos o inconsciente, no riso os segredos. Ratos de laboratório. Todos nós. Se tiveram insônia e durante quantos dias. A depressão os mordeu? Ao andar na rua foi possível notar alguma diferença em suas expressões corporais? A maneira de cruzar as pernas, de segurar os talheres, o tom da pele, mudanças no apetite, sexual. Os homens sofrem diferente das mulheres? Cada idade de filho morto interfere no processo? Casais se separaram? O álcool foi uma saída razoável para alguém? Quantas vezes por dia o suicídio foi cogitado? Homicídio? Trabalharam normalmente, comeram normalmente, tomaram banho todos os dias, meteram, fizeram três refeições, beijaram o sobrinho na festinha de Natal, agradeceram a caixa do supermercado, sonegaram impostos, mentiram, desejaram a morte do porteiro, assaltaram bancos, olharam para trás para reparar na curva das bundas, no volume dos paus, ouviram a bateria da Beija-Flor, alimentaram o cachorro, escutaram o álbum do Cartola, acenderam velas, leram Cervantes e Borges, quantas horas passaram chorando e pedindo ajuda? Pra quem? Funcionou? Tomaram remédios, florais de Bach, meditaram, caminharam, rastejaram, enlouqueceram durante quantos dias, qual o pior dia da semana, ainda acompanham a política, o cinema, os museus, de cera? Os dados devem ser tabulados. Será preciso uma máquina que processe as informações e nos entregue finalmente a imagem do Homem Médio Que Se Fodeu. (FERRO, 2018, p.167-168)

É curioso como essa formulação, o homem médio que se fodeu, parece sintetizar de modo exemplar o que está em jogo no livro de Ferro e nos dois livros de Lísias. Pois trata-se de um profundo abalo dentro de um cenário que é, em essência, algo medíocre, ou mediano, ordinário. Nada particularmente político (como o salientou Igor Graciano) ou grandioso. Apenas homens médios se fodendo.⁴

Por outro lado, o sentido na frase de Ferro - “sim, é preciso encontrar sentido” – não remete, assim o entendo, a um sentido único verdadeiro e secreto do senso comum (o sentido da vida, da morte, da perda etc.), mas envolve justamente persistir na recém iniciada ruína do senso comum.

O sentido é o acontecimento, que por sua vez não se reduz ao acidente, ao acontecimento ruidoso que é sua manifestação mais evidente. Então em que consiste o sentido, o acontecimento? Ele consiste em um fenômeno incorporal que se atribui aos corpos, “sendo tudo tanto mais profundo quanto mais *isso* se passe na superfície, incorporal de tanto margear os corpos” (DELEUZE, 2015, p.11, grifo do autor). O filósofo francês Gilles Deleuze

⁴ Não pretendo equivaler a perda de uma filha a um processo de divórcio, nem ao suicídio de alguém amado. Antes pretendo chamar atenção para uma grande ruptura afetiva e de sentido como motor para a escrita e chamar atenção para o caráter comum e corriqueiro das perdas mais catastróficas que nos assolam. Onde a importância de compreender a fragmentação subjetiva em jogo nesse processo comum e seus possíveis desdobramentos estéticos.

assinalará, seguindo uma pista do também francês escritor Maurice Blanchot, que o acontecimento por excelência é a morte (também falará da ferida e da batalha):

a morte é ao mesmo tempo o que está em uma relação extrema ou definitiva comigo e meu corpo, o que é fundado em mim, mas também o que é sem relação comigo, o incorporeal e o infinitivo, o impessoal, o que não é fundado senão em si mesmo. De um lado, a parte do acontecimento que se realiza e se cumpre; do outro lado “a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar”. Há pois duas concretizações, que são como a efetuação e a contra-efetuação. É por aí que a morte e seu ferimento não são um acontecimento entre outros. Cada acontecimento é como a morte, duplo e impessoal em seu duplo. (DELEUZE, 2015, p.154)

A chamada contra-efetuação implica que todo acontecimento em sua forma de efetuação está, de direito, em contato com outra coisa distinta e dela inseparável, isto é, o infinitivo, o impessoal. Deleuze escreve seu livro à luz da ética estoica, segundo a qual “trata-se de querer o acontecimento, qualquer que ele seja, sem nenhuma interpretação” (DELEUZE, 2015, p.147) desse modo, a contra-efetuação consiste em um movimento de pôr-se à altura do que nos acontece, pois somente em decorrência de um fechamento sobre si (seja por falta ou excesso de si) é que um acontecimento se reduziria à sua efetuação corporal. Por fim, isto significa dizer que a dimensão incorporeal do sentido é o que nos torna capaz de querer o acontecimento, processo que é o próprio sentido – o que não significa desejar a nossa desgraça (que é somente a efetuação corporal do acontecimento), mas desejar o infinitivo da vida que permite o suceder desimpedido das situações (isto é a contra-efetuação).

Pois bem, “foder-se” para Tiago Ferro se aproxima daquilo que o escritor estadunidense Scott Fitzgerald chamou de *breakdown*, em seu *Crack Up* (traduzido por fissura), o que, na tradução do texto que Deleuze lhe consagra, em *Lógica do Sentido*, chama-se demolição. Escreve Deleuze:

“Toda vida é, obviamente, um processo de demolição”. Poucas frases ressoam tanto em nossa cabeça com este ruído de martelo. Poucos textos têm este caráter irremediável de obra-prima e de impor silêncio, de forçar uma aquiescência atemorizada, tanto como a curta novela de Fitzgerald. [...] Eis um homem e uma mulher, eis casais (por que casais, a não ser porque já se trata de um movimento, de um processo definido como o da díada?) que têm tudo para serem felizes, como se diz: belos, encantadores, ricos, superficiais e cheios de talento. E depois alguma coisa se passa, fazendo com que eles se quebrem exatamente como um prato ou um copo. Terrível *tête-à-tête* da esquizofrênica e do alcoólatra, a menos que a morte os apanhe a ambos. Será isto a famosa autodestruição? E o que foi que aconteceu exatamente? Eles não tentaram nada de especial que estivesse acima de suas forças; no entanto, despertam como se sássem de uma *batalha* grande demais para eles, o corpo quebrado, os músculos pisados, a alma morta: “eu tinha o sentimento de estar de pé ao crepúsculo em um campo de tiro abandonado, um fuzil vazio na mão e os alvos abatidos. Nenhum problema para resolver, simplesmente o silêncio e o ruído de minha respiração... Minha imolação de mim mesmo era um rojão sombrio e molhado”. (DELEUZE, 2015, p.157, grifo do autor)

Deleuze segue argumentando que, se por um lado, todo tipo de adversidade sempre se passa, por outro, estes acidentes ruidosos não justificariam este processo de demolição inerente à vida, segundo Fitzgerald, subsistindo, assim, a estupefação constituinte da pergunta “mas o que se passou?”, à qual responde a ideia da fissura (*crack up*). Deleuze assim a explica:

[...] estes acidentes ruidosos já produziram os seus efeitos de imediato; e eles não seriam suficientes por si sós se não cavassem, se não aprofundassem algo de uma outra natureza e que, ao contrário, só é revelado por eles à distância e quando já é muito tarde: a fissura silenciosa. ‘Por que perdemos a paz, o amor, a saúde, um após o outro?’ Havia uma fissura silenciosa, imperceptível, na superfície, único Acontecimento de superfície, como suspenso sobre si mesmo, planando sobre si, sobrevoando seu próprio campo. A verdadeira diferença não é entre o interior e o exterior. A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal. [...] tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela; inversamente, a fissura não prossegue em seu caminho silencioso, não muda de direção segundo linhas de menor resistência, não estende sua teia a não ser sob os golpes daquilo que acontece. Até o momento em que os dois, em que o ruído e o silêncio se esposam estreitamente, continuamente, no desmantelamento e na explosão do fim que significam agora que todo o jogo da fissura se encarnou na profundidade do corpo, ao mesmo tempo em que o trabalho do interior e do exterior lhe distendeu as bordas. (DELEUZE, 2015, p.158)

Trata-se, como ele o reconhece em seguida, da mesma relação entre efetuação e contra-efetuação relativa ao acontecimento, exposta na hipótese inspirada em Blanchot a respeito da morte como paradigma do acontecimento. O ruidoso acontece na borda da fissura (o ruidoso, isto é, os acidentes: depressão, desemprego, divórcio, morte etc.), bem como a fissura se estende por intermédio do que acontece ao acontecer. Vê-se que há algo de terrível a respeito de uma tal fissura, no cindir-se, no separar-se, no quebrar-se, e que, no entanto, há algo de inelutável a seu respeito, há algo como que constitutivo da experiência em geral a seu respeito. E, pior, se é assim, há algo de desejável a seu respeito, mas, novamente, não se trata de desejar a própria desgraça (a efetuação corporal); do que se trata, então?

A fissura continua sendo apenas uma palavra enquanto o corpo não estiver comprometido e enquanto o fígado e o cérebro, os órgãos, não apresentem estas linhas a partir das quais se prediz o futuro e que profetizam por si mesmas. Se perguntamos por que não bastaria a saúde, por que a fissura é desejável é porque, talvez, nunca pensamos a não ser por ela e sobre suas bordas e que tudo o que foi bom e grande na humanidade entra e sai por ela, em pessoas prontas a destruir a si mesmas e que é antes a morte do que a saúde que se nos propõem. (DELEUZE, 2015, p.164)

Novamente, trata-se de querer o acontecimento: pode parecer que Deleuze diz que sofrer é bom e oportuno; antes, sofrer é inevitável, é constitutivo da experiência, e o que é desejável a seu respeito é justamente a contra-efetuação, ou seja, não ratificar o sofrimento,

ressentindo-se, lamentando-se, mas dar-lhe passagem; a recomendação, como escreveu Blanchot, é: “*aprende a pensar com dor*” (BLANCHOT, 2016, p.213, grifo do autor). Nos termos da citação acima, diríamos: o que é desejável a respeito da fissura é que talvez nada jamais tenha acontecido ou sido pensado senão sob algum choque ou violência que impele e que, também, compele, ou seja, o que é desejável a seu respeito é não sucumbir a ela, enquanto nos tornamos a par de seu efeito, a par de sua influência.

Por fim, Deleuze conclui:

é preciso acompanhar-se a si mesmo, primeiro para sobreviver, mas inclusive quando morremos. A contra-efetuação não é nada, é a do bufão quando ela opera só e pretende valer para o que *teria podido* acontecer. Mas ser o mímico *do que acontece efetivamente*, duplicar a efetuação com uma contra-efetuação, a identificação com uma distância, tal o ator verdadeiro ou o dançarino, é dar à verdade do acontecimento a chance única de não se confundir com sua inevitável efetuação, à fissura a chance de sobrevoar seu campo de superfície incorporal sem se deter na quebra de cada corpo e a nós de irmos mais longe do que teríamos acreditado poder. Tanto quanto o acontecimento puro se aprisiona para sempre na sua efetuação, a contra-efetuação o libera sempre para outras vezes. (DELEUZE, 2015, p.164)

Algo se aprisiona, algo se libera. Particularmente oportuno para os propósitos desta dissertação é pensar esta ideia de tornar-se o mímico, o ator, o dançarino do que acontece efetivamente, “duplicar a efetuação com uma contra-efetuação, a identificação com uma distância”, pois, se os livros de Ferro e Lísias partem de um trauma, ou melhor, de uma encarnação desastrosa, de uma fissura encarnada, é por meio da escrita, da letra, da palavra, que eles duplicam essa experiência, pois a questão não consiste exatamente em falar dela (como vimos com Saavedra), mas de duplicá-la de modo a liberá-la de sua encarnação, contra-efetuando-a, ou seja, querendo o acontecimento, pondo-se à altura do que lhes acontece: esta é a experiência do sentido.

1.5 Desastre

“desastre” conota “astralmente infeliz”

Eliot Weinberger

Ainda não respondi qual seria a relação entre nome próprio e desastre. Ou melhor, nome próprio e acontecimento. Ainda também não disse a que me refiro quando uso a palavra desastre. Começemos pela segunda questão, adiando ainda um pouco mais a primeira.

Recapitulo que o que me aproxima em um primeiro momento da obra de Lísias é o que se pode chamar de acontecimentos ruidosos (a tal dimensão efetuada do acontecimento nos corpos, segundo Deleuze). Por exemplo, os romances *Divórcio* e *O Céu dos Suicidas* são escritos em torno de dois grandes acontecimentos pessoais: respectivamente, seu processo de divórcio e o suicídio de um grande amigo seu. No sentido de compreender de que modo esse problema acontecimental poderia constituir uma hipótese de leitura para a obra de Lísias, se não como um todo, pelo menos para além desses dois romances, vou percebendo que esses acontecimentos têm uma espécie de correlato corporal – são corpos vulnerabilizados ou debilitados em estado de colapso. É muito comum que os corpos na obra de Lísias, não apenas nestes dois romances, estejam de algum modo sob ameaça. Uma frase particularmente ilustrativa dessa situação é “minha vista escureceu” (ou variações dela), que, salvo engano, só não aparece em *A vista particular* (mas a questão da vista está aí explicitamente presente no título e a vulnerabilidade corporal parecerá ganhar outro tratamento). “Minha vista escureceu” é o índice do colapso iminente: como uma dor nas costas de Paulo, em *O Livro dos Mandarins*, que pode fazê-lo desmaiar a qualquer momento; como a fome e a raiva do menino de rua em *Cobertor de Estrelas*; como a falta de pele que torna o personagem Ricardo Lísias hipersensível em *Divórcio*; como o pânico diante de um certo medalhão que faz lembrar um passado sombrio de Eduardo Cunha em *Diário da Cadeia*.

Para pensar um pouco mais em detalhe e em perspectiva este acontecimento ruidoso, para aquém do ruído, ou seja, em seu silêncio, desejo trazer para cena o conceito de desastre, que inspira diretamente seu uso nesta dissertação, tal como discutido por Maurice Blanchot, crítico literário e escritor francês, em sua obra de 1980, *A escritura do desastre* (2016). Ele abre o livro com a seguinte passagem:

O desastre arruína tudo deixando tudo no estado [...] Estamos à beira do desastre sem que o possamos situá-lo no porvir: ele é, antes, sempre já passado, e, no entanto, estamos à beira ou sob ameaça, todas formulações que implicariam o porvir se o desastre não fosse o que não vem, o que parou toda vinda. (BLANCHOT, 2016, p.9)

O desastre é pensado por Blanchot como acontecimento que quando vem, não vem, que de certo modo é sua própria iminência, e que para toda a vinda, a vinda de qualquer outro acontecimento. Como se pode notar, há um impasse temporal em jogo: estar sob ameaça implica em algo que pode vir, mas o desastre já veio, e deixou tudo como está. A formulação

paradoxal de Blanchot faz pensar que se trata de um problema de percepção, que o desastre não se dá a perceber, ou ao menos não sem colocar em xeque as condições mesmas desta percepção. Parece se tratar de um acontecimento em curso que é o que funda a percepção ao mesmo tempo em que é preciso que se furte a ela para fundá-la; é algo demasiadamente próximo que passa despercebido:

O desastre não é sombrio; **ele liberaria de tudo se pudesse ter relação com alguém**, ir-se-ia conhecê-lo em termo de linguagem e ao termo de uma linguagem por um gaio saber. O desastre é desconhecido, o nome desconhecido para aquilo que no pensamento mesmo nos dissuade de ser pensado, distanciando-nos pela proximidade (BLANCHOT, 2016, p.15, grifo em itálico do autor, grifo em negrito meu).

Por um lado, esta formulação talvez se aproxime da que Deleuze e Guattari fazem sobre o plano de transcendência, que é um dos dois planos da experiência que nomeiam, o outro sendo o de imanência (isto é, como sempre ressaltam: um dos dois planos ou um dos dois modos de conceber o plano). Escrevem os autores:

O plano pode ser um princípio oculto, que dá a ver aquilo que se vê, a ouvir aquilo que se ouve..., etc., que faz a cada instante que o dado seja dado, sob tal estado, a tal momento. Mas ele próprio, plano, não é dado. [...] É que o plano, assim concebido ou assim feito, concerne de todo modo o desenvolvimento das formas e a formação dos sujeitos. Uma estrutura oculta necessária às formas, um significante secreto necessário aos sujeitos. Sendo assim, é forçoso que o próprio plano não seja dado. Ele só existe, com efeito, numa dimensão suplementar àquilo que ele dá (n+1). Nesse sentido, é um plano teleológico, um desenho, um princípio mental. É um plano de transcendência. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.56-57)

Se, portanto, aqui se trata de um modo blanchotiano de conceber a transcendência, ele não concerne uma transcendência qualquer, mas uma desastrosa: Blanchot sugere que o que não se percebe, ou seja, o princípio oculto de nossa percepção, é um desastre que é perpétuo em sua iminência – então ele é passado e futuro e também nenhum dos dois, seria uma espécie de fora do tempo, se não sugerisse, ao contrário, que não há exterioridade a este tempo desastroso.

Diante desse quadro aflitivo, há o outro plano ou o outro modo de conceber o plano, que é imanência.

[...] um plano totalmente distinto, que libera as partículas de uma matéria anônima, faz com que elas se comuniquem através do “envoltório” das formas e dos sujeitos, e só retém entre essas partículas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, de afectos flutuantes, de tal modo que o próprio plano é percebido ao mesmo tempo que ele nos faz perceber o imperceptível (microplano, plano molecular). (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.59)

A ideia de “perceber o imperceptível” será de singular importância para compreender a dinâmica dos dois planos. Como seria possível perceber o imperceptível, se justamente ele é imperceptível? É que o imperceptível é um aspecto do princípio de composição oculto, ao passo que no plano de imanência essa questão não se coloca, pois este plano é percebido com o que dá a perceber, sendo assim, perceber o imperceptível implica o trânsito entre os planos, já que “é a diferença dos dois planos que faz com que aquilo que não pode ser percebido num deles só pode ser percebido no outro. É aí que o imperceptível devém o necessariamente-percebido, saltando de um plano a outro [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.79). Ou seja, em se tratando de desastre, se Blanchot o considera como que a aspiração e o corolário subjetivo e espiritual do século XX (colonização, escravidão, campos de concentração, etc.), é preciso que se o perceba como instável em sua composição, ou seja, contingente (movimentos de velocidade e lentidão) e, assim, intervenções políticas em outro sentido se fazem imediatamente possíveis (não porque estejam dadas, mas porque podem ser criadas). A questão aqui é a de exercício político da percepção.

Como Blanchot diz que o desastre é sem relação, que é “o separado, aquilo que há de mais separado” (BLANCHOT, 2016, p.9) coloca-se desse modo uma distância que o irreconcilia com o plano de imanência, já que este modo de conceber o plano envolve perceber seu princípio de composição, ou seja, se há na imanência qualquer coisa de oculto, esta ocultação se dá, digamos assim, às claras, em relação – ao passo que no plano de transcendência o princípio de composição se furta à percepção para fundá-lo, análogo à formulação do desastre, feita por Blanchot.

Voltando a atenção à obra de Lísias, teríamos um problema aqui, pois eu falava em acontecimentos ruidosos e o que está em jogo para Blanchot e para Deleuze e Guattari não é exatamente um acontecimento em sua forma mais empírica de acidente corporal, mas sobretudo de seu sentido incorpóreo, de seu efeito no tempo. Ou seja, fundamentalmente o que interessará a esta dissertação é sobretudo o sentido – que é acontecimento –, e os efeitos que são capazes de produzir sobre a percepção e os agenciamentos coletivos de enunciação: a questão não será tanto a crise argentina de 2001 (*Concentração*), nem tanto o suicídio do amigo de Lísias (*O Céu dos Suicidas*), ou seu divórcio (*Divórcio*), nem tampouco o golpe parlamentar de 2016 no Brasil (*Diário da Cadeia*), mas o sentido, as transformações afetivas e políticas.

1.6 Nome próprio e acontecimento ou então desastre

Ainda quanto ao plano de imanência, Deleuze e Guattari falam de individuações que não seriam como as individuações dos sujeitos: as individuações por hecceidades, que são acontecimentos.

Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento e de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e ser afetado. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.49)

A relação entre os dois tipos de individuação não é de uma oposição dicotômica, já que se trata precisamente de constituir ou perceber, nas formas e nos sujeitos, os movimentos e lentidões que lhes são constitutivos e que os trabalham de dentro constantemente – movimentos característicos da hecceidade. Trata-se, assim, de uma diferença em termos de intensidade e em termos de margem ética e política, pois, novamente, envolve a transformação das individuações de formas e sujeitos.

Para a hecceidade, determinam certo uso da linguagem, no qual têm especial importância, constituindo uma “cadeia de expressão de base” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.53) o nome próprio, o artigo indefinido e o verbo no infinitivo. Neste texto, valho-me especificamente do que dizem os autores sobre o nome próprio:

com efeito, se o nome próprio não indica um sujeito, não é tampouco em função de uma forma ou de uma espécie que um nome pode tomar um valor de nome próprio. O nome próprio designa antes algo que é da ordem do acontecimento, do devir ou da hecceidade. São os militares e os meteorologistas que têm os segredos dos nomes próprios, quando eles os dão a uma operação estratégica, ou a um tufão. O nome próprio não é um sujeito de um tempo, mas o agente de um infinitivo. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.54)

Como a ideia de que o nome próprio não designe um sujeito não é intuitiva, creio ser oportuno enfatizar que se trata de uma operação – “pois você não dará nada às hecceidades sem *perceber* que você é uma hecceidade, e nada além disso” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.51, grifo meu).

É aqui que entra enfim a relação entre nome próprio e acontecimento. Se, com o conceito de hecceidade, a questão recebe uma formulação, cerca de uma década depois, um pouco diferente daquela que encontramos em *Lógica do Sentido*, vale mencionarmos esta em função de seu estilo lógico, de uma lógica paradoxal.

A lógica paradoxal é aquela que concerne o devir, em que se vai nos dois sentidos ao mesmo tempo. Dois sentidos, a saber, por exemplo: quando cresço, me torno maior do que era, e menor do que me tornarei. Este é o exemplo geral de Deleuze. Quando encontra uma série de paradoxos semelhantes em Lewis Carroll, diz, a respeito de Alice e suas aventuras no país das maravilhas:

A perda do nome próprio é a aventura que se repete através de todas as aventuras de Alice. Pois o nome próprio ou singular é garantido pela permanência de um saber. Este saber é encarnado em nomes gerais que designam paradas e repousos, substantivos e adjetivos, com os quais o próprio conserva uma relação constante. Assim, o eu pessoal tem necessidade de Deus e do mundo em geral. Mas quando os substantivos e adjetivos começam a fundir, quando os nomes de parada e repouso são arrastados pelos verbos de puro devir e deslizam na linguagem dos acontecimentos, toda identidade se perde para o eu, o mundo e Deus. [...] Como se os acontecimentos desfrutassem de uma irrealidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas. (DELEUZE, 2015, p.3)

Vemos assim que o acontecimento engaja quem nele se envolve em uma incerteza própria de sua estrutura, na medida em que cinde o sujeito e o põe em devir, isto é, em dois sentidos ao mesmo tempo, nem mais aqui, nem ainda ali, mas em trânsito.

O nome próprio em *Lísias* aparece como um vetor dessa incerteza própria do acontecimento. Não se trata de jogos lógicos, como em Carroll, mas do estabelecimento de uma relação com aquilo que talvez se furte a uma relação. Quando a relação não é possível, não é acessível ou perceptível, trata-se de um desastre; quando a relação é tornada possível, perceptível, trata-se de um acontecimento (é a distinção que proponho). Se entendo que acontecimentos e desastres são íntimos a estes textos sobre os quais me debruço, o que pretendo demonstrar é a força que o uso do nome próprio tem de intensificar tais acontecimentos (dos quais o nome exprime sua força individuante paradoxal): seja porque os tornam ainda piores, seja porque mudam o valor deles.

O nome é uma questão que, para *Lísias*, não se inicia com a experimentação autoficcional: em seu primeiro romance *Cobertor de Estrelas*, acompanhamos um garoto sem nome que mora na rua, de uma cidade sem nome – o que aponta para uma generalização das circunstâncias precárias de crianças pobres em metrópoles; em *Duas Praças* os nomes das figuras femininas principais, assim como as praças, se duplicam, Maria e Marita; em *O Livro dos Mandarins*, o nome do protagonista, Paulo, é proliferante livro afora: ora porque seu

nome muda conforme surja uma nova grafia ou epíteto a ele atribuídos, ora porque quase todos os personagens de certa porção da ação narrada se chamam Paulo ou variações de Paulo (Paula, Paul, Paulinho etc.); em *A Vista Particular*, a figura ambígua de um artista plástico radicado no Rio de Janeiro, Arariboia, remete à figura indígena de mesmo nome fundadora de Niterói, também ambígua:

[...] Arariboia, o chefe temiminó que se converteu ao catolicismo, aderiu aos portugueses, virou cavaleiro da Ordem de Cristo e recebeu, por ter lutado ao lado dos europeus contra os tamoios, a sesmaria do morro de São Lourenço, origem da cidade de Niterói (SIMAS, 2019, p.12).

Com uma exceção, trato de obras de Lísias a partir de um paradigma performático, cujo marco, em termos de romance, é 2012, com a publicação de *O Céu dos Suicidas*, romance autoficcional.

1.7 Mais uma palavra sobre autoficção antes de seguirmos

Passando, então, a *O Céu dos Suicidas*, se o uso do nome próprio de Lísias é novidade, o atrelamento de um nome a um acontecimento ruidoso é algo prefigurado por *Concentração*. No conto, trata-se do nome Damião associado à crise econômica argentina do início do milênio; no romance, os nomes são Ricardo Lísias e André Silva, ligados ao suicídio do segundo.

O que me parece mais característico deste romance é o estatuto performático atribuível à autoficção, como o aponta Diana Klinger:

[...] considero que o texto autoficcional implica uma *dramatização de si* que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e personagem. Então não se trata de pensar, como o faz Phillipe Lejeune, em termos de uma ‘coincidência’ entre ‘pessoa real’ e personagem textual, mas a dramatização supõe a *construção* simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a autoficção como uma forma de *performance*. (KLINGER, 2012, p.49, grifos da autora)

Ou seja, seguindo a pista de Klinger, poderíamos dizer que o mais interessante do romance de Lísias consiste precisamente nas estratégias narrativas que ele traça para transformar a história de cuja referencialidade o leitor estará mais ou menos a par, dos sentidos que tais estratégias são capazes de criar. A oposição que Klinger estabelece entre coincidência e construção é muito oportuna, na medida em que dá força justamente ao aspecto

performático da literatura, que não será um meio termo entre real e ficção, mas algo que balança a estabilidade dessas categorias arrastando-as através da instauração de um sentido não contemplado por elas.

Ela segue a argumentação:

O conceito de *performance* deixaria ver o *caráter teatralizado* da construção da imagem de autor. Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflete ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do autor são faces complementares da mesma *produção* de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tensionam ou se reforçam, mas que, em todo o caso, já não podem ser pensadas isoladamente. (KLINGER, 2012, p.50, grifos da autora)

Se o si pode ser trabalhado como uma atuação que duplica o sujeito, é como se houvesse uma espécie de vazio, ou melhor, uma vagueza ou opacidade do si mesmo que o torna capaz de atuar a si mesmo como outra coisa ou de atuar outra coisa como a si mesmo. Ou seja, o si não é meramente algo que pode ser exprimido como uma identidade pessoal individual, mas que se envolve em constelações, em relações estéticas complexas consigo próprio e com o seu entorno e que envolvem afeto e política – é uma experimentação de sentido⁵.

1.8 “Saudades de tudo”, coleções, André

No romance, o Ricardo Lísias que vemos é um especialista em coleções que não coleciona nada. Os temas da memória, da coleção, da saudade, da perda da noção de tempo estão por toda parte no livro. A própria tematização da coleção, bem como de uma investigação, pelo protagonista, de certos supostos segredos de sua família, e sua formação acadêmica em história, compõem um domínio para a narrativa que envolve a memória e o tempo.

A esse propósito, “saudades de tudo” é uma expressão recorrente que parece consistir em uma formulação indicando a situação de luto. Tomemos, por exemplo, as seguintes passagens: “Desde que comecei a sentir saudades de tudo, perdi um pouco a noção do tempo” (LÍSIAS, 2012, p.16); “Desde que meu grande amigo se matou, tenho problemas de memória” (LÍSIAS, 2012, p.39). A semelhança da estrutura das frases sugere a seguinte combinação:

⁵ Experimentação semelhante, apesar de produzir outro sentido, estará presente em *Diário da Cadeia*, como veremos adiante.

desde o suicídio do amigo, Lísias sente saudades de tudo, que é perder um pouco a noção do tempo, que é um problema de memória.

Note-se que o personagem também define explicitamente esse sentimento: “No meu caso, sentir saudades de tudo é ter vontade de refazer qualquer coisa que retorne à minha cabeça” (LÍSIAS, 2012, p.47). Podemos pensar na tentativa de repetir algo cuja forma se desfez. “Refazer” remete a simples repetição (exemplo: refazer o mesmo caminho que da outra vez), a correção (exemplo: refazer uma conta que está errada), a relembrar-se detalhadamente (exemplo: refazer mentalmente o que deveria ser feito), a recompor-se (exemplo: refazer-se do susto). Podemos pensar na rachadura, na agonia que torna o tempo descompensado, que faz sentir um peculiar medo do que parece estar à espreita mas já aconteceu. Trata-se então de reconstruir algo que foi esfacelado; de repetir um caminho já trilhado, agora “corrigido”, ou melhor, reformulado, porque nele há um buraco: há um buraco na experiência do tempo, há um buraco na memória, na percepção. E trata-se também de refazer mentalmente aquilo que não pode mais se repetir senão através da mais profunda diferença determinada pela hierarquia dos graus de presença e ausência: esse refazimento depende de um sentido de futuro que está em necessária ruptura com todo um modo de vida progressivo. Ou seja, na mais profunda fragilidade é preciso ainda ter forças para criar sentido para a sua experiência – não é exagerado, talvez, considerar que é sobretudo em momento de maior fragilidade que tais forças são exigidas.

1.9 Memória, luto, tempo

Antes de seguir, considero oportuno escrever um pouco sobre luto e a experiência temporal envolvida. Para tanto, tomarei como referência algumas considerações do crítico literário francês Roland Barthes em seu *Diário de Luto* (2011), escrito a partir da morte de sua mãe. Gostaria de apontar algumas passagens.

Primeiro, a propósito da natureza com que o luto mantém sua intensidade no tempo: “Luto: não se desgasta, não se submete ao desgaste, ao tempo. Caótico, errático: *momentos* (de pesar / de amor à vida) tão frescos agora quanto no primeiro dia”; “Luto: aprendi que ele é imutável e esporádico: *ele não se desgasta* porque não é contínuo” (BARTHES, 2011, p.70 e p.92, grifos do autor).

Segundo, em certo momento Barthes separa o luto em pesar e emotividade: “A emoção (emotividade) passa, o pesar fica”; “Aprender a (terrível) separação da emotividade (que se acalma) e do luto (que *está aqui*)”; “O pesar como uma pedra.../ (no meu pescoço,/ no fundo de mim)” (BARTHES, 2011, p.100, p.101 e p.103, grifo do autor). Gostaria de salientar o aspecto passageiro de parte do luto e do aspecto fixo e como que pesado de sua outra parte imóvel (e caótica, errática e descontínua).

Temos assim que, seguindo o relato de Barthes, a experiência do luto perturba por completo a experiência do sujeito do e no tempo. Há algo do luto que passa, mas que não é o principal, pois algo fica, resta, e é dotado de uma plasticidade inquietante.

Por fim, Barthes cita algumas vezes uma noção do psicanalista inglês Donald Winnicott: “[...] como o psicótico de Winnicott, *tenho medo de uma catástrofe que já aconteceu*”. (BARTHES, p.199, grifo do autor). Quando vamos ao artigo citado, *O medo do colapso* (1989), lemos que ali são referidos aspectos do processo de subjetivação de pacientes psicóticos de Winnicott.

O psicanalista inglês chama de colapso “o fracasso de uma organização de defesa” e, mais exatamente, “o impensável estado de coisas subjacente à organização defensiva” (WINNICOTT, 1989, p.71). O colapso na subjetivação psicótica se refere a “um colapso do estabelecimento do *self* unitário”, que Winnicott explica do seguinte modo: “o ego organiza defesas contra o colapso da organização do ego e é esta organização a ameaçada. Mas o ego não pode se organizar contra o fracasso ambiental, na medida em que a dependência é um fato da vida” (WINNICOTT, 1989, p.71). Ou seja, é como se o ego procurasse anular a dependência do ambiente no qual é envolvido, estabelecendo assim uma espécie de petição de princípio subjetivo na qual a estrutura que procura se proteger ainda sequer existe propriamente. Esse colapso da defesa do ego, colapso que o fratura na origem, faz surgir a psicose. O que Winnicott argumenta é que o medo do colapso (colapso que se avizinharia) verificado na clínica, se refere a este colapso antigo, que remonta à origem da organização do ego; ou seja, não ao que viria, mas o que não é reconhecido como tendo vindo apesar de ter vindo.

Para concluir, peço licença para fazer uma longa citação:

Segundo minha experiência, existem momentos em que se precisa dizer a um paciente que o colapso, do qual o medo destrói-lhe a vida, *já aconteceu*. Trata-se de um fato que se carrega consigo, escondido no inconsciente. [...]

Tem-se de perguntar aqui: por que o paciente continua a preocupar-se com isto que pertence ao passado? A resposta tem de ser que a experiência original da agonia primitiva não pode cair no passado a menos que o ego possa primeiro reuni-la dentro

de sua própria e atual experiência temporal e do controle onipotente agora (presumindo a função de apoio de ego auxiliar da mãe, ou analista).

Em outras palavras, o paciente tem de continuar procurando *o detalhe passado que ainda não foi experienciado*, e esta busca assume a forma de uma procura deste detalhe no futuro.

A menos que o terapeuta possa ter êxito em trabalhar com base em que esse detalhe já é um fato, o paciente tem de continuar a temer encontrar o que está sendo compulsivamente procurado no futuro. (WINNICOTT, 1989, p.73, grifos do autor)

Gostaria de salientar três coisas: primeiro, que Barthes faz uma apropriação curiosa dessa noção de Winnicott, que, como se vê, não se refere a uma experiência de luto, mas a uma experiência paradoxal do tempo oriunda de uma subjetivação psicótica que envolve uma espécie de fratura original; segundo, que reencontramos aqui algo no mínimo semelhante ao paradoxo do desastre blanchotiano; e terceiro, que Winnicott observa de passagem que tal paradoxo já era uma experiência referida por poetas nos “clarões de *insight*, que surgem na poesia” (WINNICOTT, 1989, p.70) – o que talvez faça de Winnicott como Barthes, em matéria de transversalização de saberes, tomando de outra área noções úteis à abordagem de seus problemas.

De fato, poderíamos citar a esse propósito a noção de cesura em Hölderlin, poeta alemão do século XIX, o que farei brevemente em uma leitura consideravelmente indireta (cito Pelbart lendo Deleuze lendo Hölderlin). Pelbart, em seu *Tempo Não-Reconciliado* (1998), nos diz que a cesura é o momento, próprio do tempo trágico para Hölderlin, que marca o ponto de assimetria entre antes e depois, ou quando passado e futuro deixam de rimar.

Toda uma fratura que enfia a vida num desfiladeiro inclemente. Percebe-se que esse ‘depois’ (de uma separação) não se refere a um conteúdo empírico, que a desagregação não é apenas um desfazimento, que a morte ela mesma não é um fato. Na verdade, a cesura ela mesma não é um incidente, mas um acontecimento, sem localização temporal determinada (por mais que ele assim possa ser exprimido). A cesura como constituinte da ordem do tempo, em que sempre se está a viver o ‘depois’ de uma catástrofe, um ‘o tempo está fora dos eixos’, um enlouquecimento do tempo, onde o sujeito sente-se rachado para sempre, inapelavelmente [...]” (PELBART, 1998, p.84)

Argumenta ainda que, para Deleuze, a cesura seria “uma figura emblemática da consciência moderna do tempo”:

A ordem do tempo vazio e puro, que nele introduz a dessemelhança desse antes e depois, sem que jamais seus extremos se toquem recobrando uma junção qualquer, diferentemente do que ainda sucedia para o tempo infinito e circular, “compensado”, da Antiguidade.

Nesse sentido, o *depois* é sempre um embrenhamento na morte, como observou Hölderlin a propósito do desfiladeiro no qual deambula Édipo. E o moderno seria sempre o relato de uma derrocada a partir de uma rachadura, pela qual advém uma intimidade crescente com um morrer. (PELBART, 1998, p.83)

Temos, assim, com Pelbart, essa experiência de algo rachado como uma experiência temporal decisiva e moderna. A perpétua derrocada também se assemelha muito à abordagem blanchotiana, mas não parece remeter nem, de um lado, à contingência das formas e sujeitos que são indícios de imanência e zonas intensivas passíveis de intervenção política e estética, tal como vimos em Deleuze e Guattari; nem, de outro, à intervenção clínica de Winnicott, que procura desconfundir passado e futuro no que se refere a uma fratura original da psique psicótica.

Em resumo, o esfacelamento temporal e subjetivo que apresentamos se relaciona, então, à experiência do luto relatada por Barthes; a certa experiência psicótica observada por Winnicott; a certa experiência trágica observada por Hölderlin e alçada por Deleuze à consciência da experiência moderna do tempo.

Diante deste panorama, voltemos a *O Céu dos Suicidas*, cujo motivo recorrente é o luto.

1.10 Coleção, oferta, transformação

No meio do livro, a saudade começa a se tornar uma espécie de sentimento de vitalidade, a partir de um encontro de Ricardo Lísias com um senhor idoso numa igreja no Líbano que endireita a sua postura, pondo-o apropriadamente ajoelhado para rezar. Desde aí, desde esse toque que produz um efeito positivo sobre o corpo, o personagem busca outros toques também capazes do mesmo efeito. No fim, depois de levar uma surra de uma gangue de espíritas, ele é atendido no hospital por um médico que se assemelha a esse senhor do Líbano e que faz com que sinta seu corpo equilibrado novamente. É como se então um esfacelamento inicial da memória fosse acompanhado por um esfacelamento do corpo, esfacelamento do seu sentido afetivo, e que é, ao fim, recomposto por essas figuras cujo toque é terapêutico

Vale salientar também a importância das coleções na história. “Trato meus problemas em silêncio. Eu os organizo e reorganizo na cabeça, como se fossem uma coleção, até solucioná-los” (LÍSIAS, 2012, p.23). Novamente, vemos a cabeça como cena de uma operação complexa de combinatória, para a qual a coleção é metáfora. “Uma coleção não é um mero acúmulo, continuei, mas a história que há por trás de cada um dos itens”. (LÍSIAS,

2012, p.75): a combinatória traz consigo as histórias que entrarão em relação – a questão não é organizar para acumular, mas organizar para contar uma história, várias histórias. E, por fim, quando o protagonista enfim decide voltar a colecionar, no último capítulo do livro, e está dando a primeira aula de seu curso sobre coleções, dirige-se à turma: “Uma coleção é como um amigo: é preciso saber tudo. Quem tem uma grande amizade sabe que, mesmo que estejamos longe dela, uma lembrança sempre retorna” (LÍSIAS, 2012, p.186).

É um trecho particularmente eloquente considerando-se o contexto do livro, pois, se o Lísias do romance é um especialista de coleções, que já não coleciona nada, e passa boa parte da história avaliando coleções e preparando-se para dar um curso sobre coleções, ao fim de cuja preparação começa uma coleção novamente, envolvendo selos brasileiros produzidos entre os anos de 1980 e 1995; é, então, particularmente eloquente a última cena do livro, que é sua primeira aula, na qual dá uma ideia geral a seus alunos a propósito de coleções, e, no último parágrafo, faz uma analogia entre coleção e amizade que poderia ser assim resumida: coleção é conhecer e se relacionar, é uma relação de amor exposta às vicissitudes do tempo, é dar sentido ao que se rompe de modo a continuar a relação com os ajustes subjetivos e afetivos necessários. Seguem-se às palavras referidas acima as últimas do romance: “Em uma viagem de trabalho, você deve estar preparado para, sem planejar, encontrar algo que interesse para a sua coleção. É como oferecer um presente a esse grande amigo. / Aqui está, André” (LÍSIAS, 2012, p.186).

Aí o romance aparece como endereçado a esse amigo ausente, mote e personagem desta história aflita; aí o romance se torna, ele próprio, um item de coleção, uma parte de um memorial para este amigo, não tanto como uma lembrança triste que pesa, mas como portadora de um sentido que inexistia antes de feito o romance. Há uma transformação, em suma.

“Aqui está, André”: trata-se de uma oferta, ofertório, oferenda, que é feita de dentro do romance, por um duplo de Lísias, (não por meio de um paratexto como a dedicatória, nem mesmo um “em memória de”; o romance não é dedicado a André, mas ao psicanalista Tales Ab’Sáber, que terá ajudado Lísias “com a verdade” (LÍSIAS, 2012, p.7)), porque é de dentro do romance que se constitui a coleção, a memorialística, da qual André fará parte. *O Céu dos Suicidas* é dos primeiros experimentos autoficcionais de Lísias (em termos de romance, o primeiro). Será, assim, digno de nota que tanto Lísias quanto seu amigo André se tornem personagens do livro: por um lado, a duplicação do autor por autoficção; por outro, a duplicação do amigo morto por ficção. É o nome de André que, enquanto última palavra do livro, sela uma coleção, uma evocação, uma celebração, uma oferenda.

Será preciso que a morte se transforme de dentro da história, que de dentro desta duplicação, ou desta dobra, o livro fosse desdobrado em oferta ao amigo. Em se tratando de autoficção, não seria o caso de dizer que o autor Ricardo Lísias deu a volta por cima. Mas, antes, que ele põe pra jogo uma imagem esfacelada de si que ao fim do romance recompõe em outra imagem, deixando um todo mais ou menos equilibrado e portador de um novo sentido para a experiência (o que faz o livro, nesse sentido, se afastar em parte do *páthos* de cesura de Hölderlin e se aproximar do reequilíbrio subjetivo de Winnicott). Digo isso para pensar o valor do esfacelamento e da recomposição do ponto de vista formal, ponto de vista estético da autoficção, ou seja, daquilo que ela põe em cena, que é a imagem de autor, menos do que uma verdade ou uma confissão. Pois ainda que eu venha citando muitos aspectos clínicos nesta dissertação, o que evoca as propaladas relações da autoficção com a psicanálise, é de se lembrar que este campo e o da literatura são diferentes, ainda que travem atravessamentos mútuos.

1.11 Endereçamento aos mortos

Pode-se dizer que se tratou de um amparo ao impacto do trauma, ou que Lísias, diante do suicídio do amigo, se viu impelido a escrever a respeito. Mas a autoficção não foi sua primeira opção – ele o declara, ao *Jornal Rascunho*, em 2012:

Quando fiz o primeiro planejamento, estava ainda muito voltado à imagem do meu amigo, e havia uma questão psíquica minha que era recair nesse erro de tentar entender o que foi que aconteceu. Então, pensei: vou me colocar no lugar dele, ou de uma pessoa que se mata. Fiz um enorme planejamento, leituras, criei as personagens, estabeleci o narrador, e na hora em que fui tornar todo esse invólucro, texto, não consegui. O texto não caminhou, não conseguia gerar a obra. *Percebi que o principal motivo era justamente eu estar tentando entender alguma coisa fora do meu campo de possibilidades*. Porque no meu livro anterior, *O livro dos mandarins*, o narrador é um executivo — coisa que eu evidentemente nunca fui. Mas sobre um executivo, posso pesquisar como funciona, posso ler os textos que eles leem, conversar com eles, saber as razões deles, entrar no mundo deles, espioná-los, uma série de coisas que me faz entrar no mundo deles. *Já num assunto bem mais complexo como o do suicídio, não posso, por um impedimento de ordem óbvia*. Percebi que simplesmente o assunto não andava. Aí, troquei a voz narrativa por um narrador tentando entender o que está acontecendo não com o suicida, mas com ele. E aí acontece uma série de problemas, ele briga com todo mundo, arruma confusão com todo mundo, apanha muito no livro inteiro, arruma briga sem parar. Quando vi que o narrador já andava, segundo esse novo estabelecimento desse novo plano, é que engrenei. Ou seja, há um momento em que a obra — que é o momento decisivo em que ela passa a ser feita — é feita ou não é feita. (2012, grifo em negrito no original, grifos em itálico meus)

É muito interessante notar que fracassa a tentativa de colocar-se no lugar do amigo. Lísias argumenta que é possível colocar-se no lugar de um executivo, o que parece ser verdade apenas na medida que se trata de um tipo ou de um estereótipo, não de uma experiência propriamente dita, ou seja, “executivo” não é exatamente um outro ou uma alteridade cujo lugar existencial seria acessível, mas uma série de termos, ideias, hábitos, etc. a serem exercitados ou atuados. Já o suicídio é, não apenas uma experiência, mas uma experiência ímpar, pois a morte lhe confere este dito impedimento óbvio de acesso. No entanto, talvez não seja ousado supor que quaisquer outras experiências sejam analogamente “inacessíveis”, senão mediante alguma espécie de tradução, sintonia ou confronto, sendo a morte apenas a distância irreduzível que serve de paradigma para este problema.

Seguindo esta pista, lembremo-nos do que Deleuze diz a respeito do tratamento a se dar a este intransponível limite imposto pela morte, em entrevista a propósito de seu livro sobre Foucault, publicado pouco após e à luz da morte deste:

Não é um trabalho de luto; o não-luto exige todavia mais trabalho. Se meu livro pudesse ser ainda outra coisa, eu recorreria a uma noção constante em Foucault, a de duplo. Foucault é obcecado pelo duplo, inclusive na alteridade própria ao duplo. Eu quis extrair um duplo de Foucault, no sentido que ele dava a essa palavra: “repetição, duplicatura, retorno do mesmo, rompimento, imperceptível diferença, duplicação e fatal dilaceração”. (DELEUZE, 2013, p.110-111)

Ou:

Eu sentia uma verdadeira necessidade de escrever este livro. Quando morre alguém que se ama e admira, às vezes se tem necessidade de lhe traçar o perfil. Não para glorificá-lo, menos ainda para defendê-lo; não para a memória, mas para extrair dele essa semelhança última que só pode vir de sua morte, e que nos faz dizer “é ele”. Uma máscara, ou o que ele mesmo chamava um duplo, uma duplicatura. Cada um pode extrair essa semelhança ou essa duplicatura à sua maneira. Mas é ele que se assemelha enfim a si mesmo, ao tornar-se tão dessemelhante de nós todos. (DELEUZE, 2013, p.131)

Deleuze fala de um modo de se referir ao outro que convoca e duplica. Mas, novamente, para a obra de Lísias, não terá bastado que André tenha se tornado personagem de seu livro, tampouco que seu suicídio tenha sido o grande assunto deste livro, senão que, de dentro desta duplicação, ou desta dobra, o livro fosse desdobrado em oferta ao amigo. Se é simples admitir, dado o estatuto autoficcional do romance, que há distinções entre o Lísias de papel & tinta e o de carne & osso, por outro lado, também é simples admitir que a oferta da última frase, após a travessia do romance, reaproxima, não por coincidência mas por assimetria, duplo e duplicado (seja Lísias, pelo luto, seja André, pela irreduzível distância da morte). Digno de nota é o fato de que a última frase, até por seu caráter formal, isto é,

metalinguístico ou, mais precisamente, de referência à materialidade do livro, através do uso do vocativo, momento em ruptura com a dicção restante da obra, torna patente este seu movimento, o qual, subtraída a frase, ficaria menos assertivo e menos formalmente tenso.

Tratarei logo mais desta asserção reforçada pelo vocativo e pelo nome, mas antes gostaria de me demorar no que chamei acima de travessia, que parece se comunicar com a duplicação e a dessemelhança referidas por Deleuze, e com esse acesso a outro mundo incontornavelmente vedado pela morte, vedamento a que Lísias se refere. Para isso, lanço mão de uma passagem célebre do crítico e escritor francês Maurice Blanchot.

1.12 Blanchot e Orfeu

Em seu *O Espaço Literário*, há um fragmento chamado “O Olhar de Orfeu”, que consiste em fazer uma analogia com a cena mítica de Orfeu e a criação artística.

Como se sabe, Orfeu, poeta e músico, desce ao Hades para reaver sua esposa Eurídice, que havia morrido. Em seu *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Pierre Grimal nos conta:

Orfeu, inconsolável, desceu aos infernos, a fim de procurá-la. Com a sua lira, encanta os monstros e os deuses que aí habitam. Os poetas rivalizam em imaginação para descrever os efeitos de sua música divina: a roda de Ixion deixa de girar, a pedra de Sísifo equilibra-se por si própria immobilizando-se, Tântalo esquece a fome e a sede, as Danaides já não tentam encher de água o tonel perfurado. Hades e Perséfone consentem em devolver Eurídice a um esposo que dá uma tal prova de amor. Mas impõem uma condição: Orfeu atingirá de novo a luz do dia, seguido da mulher, sem se voltar para trás para a ver, antes de ter deixado o reino das trevas. Orfeu aceita e põe-se a caminho. Estava quase a ver a luz do dia, quando uma dúvida terrível lhe veio ao espírito: Perséfone não o teria enganado? Logo se volta para trás, vendo Eurídice desaparecer e morrer pela segunda vez. Em vão tenta voltar aos Infernos para a procurar, mas Caronte está agora inflexível e é-lhe recusada a entrada no mundo subterrâneo. É então obrigado a voltar para junto dos humanos, desconsolado. (GRIMAL, 2005, p.341)

A propósito desta cena, Blanchot argumenta que era forçoso que Orfeu se voltasse, pois seria

infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda intimidade, não para fazê-la viver mas ter viva nela a plenitude de sua morte (BLANCHOT, 2011, p.187).

Quando, um pouco antes, Blanchot diz que trazer Eurídice para a superfície é, para Orfeu, “o extremo que a arte pode atingir”, é preciso pensar na comoção que o poeta provoca em Perséfone e Hades e nas demais figuras do mundo dos mortos, ou, como ele escreve, “[...] a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite, pela força da arte, acolhe-o [Orfeu], torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite” (BLANCHOT, 2011, p.186). O argumento de Blanchot, como se vê, dá à morte uma importância central: o extremo da arte de Orfeu envolve descer ao Hades (movimento cuja força é “sem medida e sem prudência”) comovendo seus moradores para buscar sua mulher morta, e, em seu retorno, ele a perde novamente – e é forçoso que a perca, diz Blanchot. É forçoso porque a morte, por um lado, se impõe, e, pelo mesmo lado, mas de outro modo, ela se desvencilha, escapa. Eurídice, é, para Orfeu,

o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. [...] Orfeu pode tudo, exceto olhar esse ‘ponto’ de frente, salvo olhar o centro da noite na noite. Pode descer para ele, pode, poder ainda mais forte, atraí-lo a si e, consigo, atraí-lo para o alto, mas desviando-se dele. Esse desvio é o único meio de se acercar dele: tal é o sentido da dissimulação que se revela na noite. (BLANCHOT, 2011, p.186)

Em parte, o desvencilhamento é fruto do desvio para se acercar (o que se parece com a extração do duplo, por Deleuze; ou o voltar-se para a própria confusão, ante o acesso negado à experiência suicida, por Lísias). Seguindo na citação, lê-se:

Mas Orfeu, no movimento de sua migração, esquece a obra, que deve cumprir, e esquece-a necessariamente, porque a exigência última do seu movimento não é que haja obra mas que alguém se coloque em face desse ‘ponto’, lhe capte a essência, onde essa essência aparece, onde é essencial e essencialmente aparência: no coração da noite. (BLANCHOT, 2011, p.187)

Ou seja, quer se desvie, quer se encare, o ponto escapa. Ponto que, para Orfeu, segundo Blanchot, condensa arte, desejo, morte, noite. A morte é central para o argumento do crítico francês, porque ele está buscando palavras para tratar da experiência artística (não da experiência do luto, diga-se): ou seja, o que constitui essa experiência é algo que se esquiva, mais do que algo que se perde – por isso a obra é “esquecida”, porque o que a alma se esquiva perpetuamente. Mas no luto algo ou alguém efetivamente se perde: e aqui a analogia que proponho talvez encontre um impasse.

Blanchot diz, como acima citado, que Orfeu quer ver Eurídice “não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda intimidade, não para fazê-la viver mas ter viva nela a plenitude

de sua morte” (BLANCHOT, 2011, p.187). Se pensarmos naquilo que dizem Deleuze ou Lísias, não querer a intimidade familiar ganharia outro sentido: o de estar à altura do acontecimento, à altura da morte que tomou lugar.

O impasse consiste no seguinte: trata-se de algo profundamente mórbido a ideia de plenitude da morte que vive em uma presença que se esquia (Eurídice), ou a plenitude da morte, justamente, dado que é passagem, supõe tamanho trânsito entre os estados intensivos da vida coletiva, que não tem como sentido último nem único a cessação total, antes pelo contrário?

No sentido de responder a esta dúvida, evoquemos o título de um artigo da filósofa belga Vinciane Despret (2011), que nos indica um caminho muito promissor: “Acabando com o luto: Pensando com os mortos”.

Segundo Despret, para acabar com o luto seria preciso se aperceber dos mortos como forças que atuam sobre os vivos, havendo apelos de ambas as partes, ou seja, uma questão de relação intensiva entre planos de existência, e não apenas de economia libidinal relacionada a objetos de desejo que foram perdidos (como no modo freudiano de entender o processo de luto, chamado trabalho – de fato, como disse Deleuze, o não-luto exige muito mais trabalho). Não quero me estender sobre seu artigo, senão indicar a coextensão entre vida e morte enquanto dois planos que se interseccionam, e também vale citá-la se referindo ao livro de um comediante, Patrick Chesnais, em torno da morte de seu filho:

Trata-se de fazer viver um desaparecido, um desaparecido cuja evocação – ou invocação? –, num diálogo, oferece uma prorrogação de existência. E o que esta prorrogação implica é que, nas condições de sua realização, se não prestarmos mais atenção aos mortos, eles deixam de existir (DESPRET, 2011, p.74).

Se voltarmos a Blanchot, entendemos que há uma presença da morte na vida que não tem a ver com morrer ou estar morto, pelo contrário, tem a ver com encaminhar seus assuntos, abrir seus caminhos – e que a escrita sabe mediar esses trânsitos.

1.13 “Aqui está, André”

Em tempo, demoremo-nos a propósito do vocativo, da força de que é investido o nome na frase de Lísias. Fazer o vocativo é evocar, invocar; questão de endereçamento, portanto.

Todavia, este destinatário, se parece inequívoco, também parece inacessível: que resposta espera quem se endereça aos mortos?

Ainda que a especificidade do trânsito entre vida e morte não seja referida, lemos, em *Indicionário do Contemporâneo*, no verbete dedicado a endereçamento, algo que ajuda o presente argumento:

se a discussão sobre o endereçamento é um retorno ao problema da enunciação poética, relacionando poesia e ética, ela mobiliza certamente uma nova circunstância, relacionada a um *empenho performático*, em que já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de eus em trânsito, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos enquanto construções em aberto, em obras, como a forma poética mesma [...] (ANDRADE; PEDROSA *et al.*, 2018, p.103, grifo meu)

Se juntarmos o problema da enunciação poética (que não será forçado estender ao romance de Lílias), ao do empenho performático, tal como acima referido, e o trânsito por um domínio limítrofe entre vida e morte, temos que o problema da hecceidade e da mudança de percepção retornam.

Poderíamos encarar *O Céu dos Suicidas* como uma tentativa de tornar, em seu empenho performático, o nome “André” um devir, um acontecimento, uma hecceidade, fazendo-o fugir de sua morte pessoal, mantendo-o em estado de fuga, dessemelhante, através de sua expressão ficcional “dupla”. Novamente, ênfase a última frase, para referir, também novamente, seu aspecto de endereçamento, citando, também novamente, o verbete do *Indicionário do Contemporâneo*, onde se lê, a propósito de um ensaio de Célia Pedrosa sobre a poesia de Marcos Siscar, a ideia de “pensar o endereçamento como uma forma de acontecimento que supera tanto as posturas eufóricas como céticas a respeito da comunicação ou da comunicabilidade, através do *apelo a um outro, que está, não obstante, em fuga*”. (2018, p.101, grifo meu)

O que está em questão no trecho de Pedrosa referido pelos autores e autoras é a comunicação entre seres humanos vivos, mas a morte coloca para a comunicação um estado de fuga inapelável, mas que talvez possa servir, como sugerido anteriormente, como paradigma para um estado de fuga geral que rege as comunicações.

Ou seja, para que haja algo próximo a uma comunicação entre vivos e mortos, é preciso que tudo fuja ou que tudo apareça como hecceidade (a escrita – aqui, através do uso intensivo do nome próprio – se encarrega do tensionamento, mediação e transversalização dos planos: Lílias se duplica, André se duplica, as duplicações intervêm sobre os “originais” no sentido de uma transformação perceptiva), e, se é assim, as individuações são acontecimentos coletivos – não apenas porque grupos estão concernidos, mas também porque cada indivíduo

é constituído na multiplicidade e por multiplicidades –, pois “a individuação de uma vida não é a mesma que a individuação do sujeito que a leva ou a suporta” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.51). Em outras palavras, há uma assimetria, uma não-coincidência entre quem vive a coisa e o vivível da coisa (isto é, o acontecimento), assimetria que é preciso provocar mediante uma operação perceptiva de construção de sentido (seja na “plenitude da morte”, para Blanchot; seja na hecceidade, de Deleuze e Guattari; seja no apelo e oferenda da frase de Lísias), ou seja, de transformações incorporais sobre os corpos, e, me parece, é isto que está em questão no romance e exemplarmente arrematado na oferenda da última frase.

1.14 Convocar, agredir

É interessante notar que o movimento da morte, segundo Blanchot, de algo que nos escapa não é o mesmo movimento do desastre, porque o desastre é sem relação, é o mais separado. O endereçamento nesses dois romances de Lísias visam objetivos diferentes: *Céu dos Suicidas* busca a relação com algo que escapa, é uma convocação (a morte, os mortos); *Divórcio* busca escapar de uma relação, ou melhor, busca não se relacionar com uma não relação, com uma cisão consumada, é uma agressão. Seja como for, trata-se de dois estados singulares de presença mediados pela escrita.

É no sentido de uma não relação que Lísias escreve as últimas páginas de *Divórcio*, no qual também se endereça explicitamente a alguém, desta vez à sua ex-mulher. A mensagem principal se resume no seguinte: “Na verdade, o que você procura é manter um vínculo comigo. Você não compreende o amor e o torna sinônimo de caos. Vou tentar ser claro: suma da minha vida!” (LÍSIAS, 2013, p.232). Nesse sentido, *Divórcio* pareceria ser um livro às voltas com o desastre, na medida em que provém da não relação, mas como se encaminha no sentido de uma nova relação, ou seja, da cisão (externa: entre o casal; interna: entre o narrador e ele mesmo), uma cisão que é imanente, acontecimental, cujo arco compreende desde um momento inicial de depressão, em que o corte é puramente negativo, ao sumiço da ex-mulher desejado pelo narrador que conota um movimento ativo, de positivação do corte – sendo assim, há relação.

E a situação é tal que ele precisa paradoxalmente buscar esta nova relação já estando imerso nela, ou seja, em devir: envolve justamente o uso do nome próprio como acontecimento, como hecceidade. “Ele”, isto é, o Lísias cindido – o Lísias de carne e osso se

separa do Lísias de tinta e papel, tudo se ficcionaliza, tudo ganha outra velocidade, a separação é positivada: em vez de um sem-relação desastroso que condiciona negativamente a percepção e ação, temos uma cisão subjetiva cujo objetivo é a contra-efetuação, ou seja, a assimilação do acontecimento. A assimilação do acontecimento envolve uma cisão subjetiva, e é este sujeito, opaco, impessoal, muito mais apropriadamente caracterizado como um resíduo parcial de processos subjetivos, o que é concernido na chamada guinada subjetiva da obra de Lísias. O desastroso tem lugar definido numa distância já inacessível, escreve o narrador: “Depois, espero que você ache alguém para amar e que também ofereça o mesmo a você. Estou falando de um afeto verdadeiro e não de sua queda por posições sociais, limites de cartão de crédito e exibicionismo de salão. A sua vida de mulher bem-sucedida é um desastre” (LÍSIAS, 2013, p.237)⁶

É nesse sentido que creio ser possível falar de uma diferença fundamental entre o conceito de desastre segundo Blanchot e o conceito de acontecimento segundo Deleuze. É como se para Blanchot tudo estivesse ao mesmo tempo sob o desastre mas também fora de seu alcance, como uma presença obsedante que está e não está ao mesmo tempo. Como se não fosse possível ignorá-lo nem também dar-lhe a atenção devida. Já para o acontecimento, está em questão imediatamente a contra-efetuação, ou seja, dar-lhe esta atenção para que a forma sujeito se dissolva, no sentido de dar passagem ao acontecimento e desemperrar os processos vitais.

Se é assim, creio ser possível falar em um espaço limiar entre o desastre e o acontecimento. É o espaço em que ainda não teve lugar a contra-efetuação. Este espaço é configurado de tal forma que esta assimilação pode nunca se dar, o que é o desastre – está-se sob e fora de seu alcance. O acontecimento envolve, ao contrário, o processo da assimilação, o processo do sentido (algo passa a fazer ou deixa de fazer sentido).

Como se pode imaginar, há diferentes implicações quando pensamos em acontecimentos pessoais e coletivos, diferença de que tratarei adiante no capítulo dois. É facilmente imaginável uma grande mistura de temporalidades na qual estaríamos enredados em desastres dos quais provavelmente nunca nos desvencilharemos, ao mesmo tempo em que contra-efetuamos os mais variados tipos de desgraça que se abatem sobre nós. E é nesse

⁶ Evidentemente, “desastre” aí não é um conceito, é antes um modo de desqualificação, um insulto. No entanto, o que me parece afim ao conceito é justamente a relação que parece haver entre o narrador e essa vida dita desastrosa de sua ex-mulher: algo que não permite que o narrador dele se ponha a par – senão pela desqualificação, pelo juízo de valor – pois há uma distância intransponível em jogo, ao mesmo tempo em que o narrador se encontra sob a influência desta vida desastrosa e distante.

sentido que poderemos vislumbrar uma política, e não só uma ética e estética, quando falarmos de acontecimento.

2 PALAVRA DIFÍCIL CONCENTRAÇÃO

tudo começa numa cova ou na chispa do artifício

Laura Erber

não pretendo juntar os meus pedaços

só queria esquecer a voz da fera

para que cicatriz se a carne espera

sobre o vão da ferida mais um corte

Siba

2.1 Em torno do entrecho do conto

Michel Carrouges, em *As máquinas celibatárias* cita a seguinte passagem de Louis Massignon, a propósito de certo esforço próprio à leitura (sua obra se chama “Ensaio sobre as origens do léxico técnico da mística muçulmana”): “o fenômeno é constante para todo leitor atento, quer se trate de um poema, de um código ou de uma catequese; são as palavras ‘difíceis’ que são as palavras importantes porque, uma vez elucidadas, teremos a chave da passagem” (MASSIGNON *apud* CARROUGES, 2019, p.17). Se as ideias de “chave” e “elucidação” não me parecem tão confiáveis (tampouco “mestra”, como Carrouges preferirá), já a de “dificuldade” me parece precisa pela sua capacidade de exprimir certa inquietude diante de uma “anexatidão” intensiva do texto⁷. Julgo que “concentração” é uma palavra difícil no conto homônimo de Lísias, resta demonstrá-lo.

Eis, primeiramente, um resumo da história.

Damião, que é uma espécie de jornalista, vai a Buenos Aires em busca das localidades e dos personagens de certas fotos que chamaram sua atenção no jornal. Ele escolhe um momento delicado para ir à Argentina: durante a crise econômica de 2001 que culminou na renúncia do então presidente Fernando de la Rúa. Sua busca, em meio aos protestos portenhos, se mostra infrutífera e o conto se encerra com Damião internado em um hospital,

⁷ “Problema de escrita: são absolutamente necessárias expressões anexatas para designar algo exatamente” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.42).

em decorrência de um quadro peculiar cujo paroxismo termina por lhe deixar o rosto desfigurado.

O quadro peculiar se chama “crise de solidão”. Ela é descrita no primeiro parágrafo do conto e é basicamente corporal: uma pressão na nuca que se espalha pelo rosto e corpo, e que, se não for contida, o faz desmaiar. Para contê-la, Damião se barbeia. Como a crise se reinicia repetidas vezes durante um mesmo dia, ele se barbeia ao ponto de desfigurar o rosto. O que não percebe, nem quando se olha no espelho; são os outros que, para sua confusão, lhe comunicam seu estado.

Há uma outra história no conto que é a de Damian e Damian. São personagens cujos nomes idênticos são derivações traduzidas do de Damião, e são também idênticos aos demais nomes masculinos no conto (à exceção das figuras públicas citadas; já as mulheres se chamam Dani). São um médico e um policial que cruzam o caminho de Damião e que partilham uma história secreta: serraram e roubaram as mãos de Perón de seu túmulo em busca de suas propriedades milagrosas no trato de dores nas costas muito persistentes. Com as mãos de Perón, abrem uma espécie de clínica clandestina de quiropraxia em um consultório odontológico desativado. Como Damião não investiga a relação dos dois, ele ignorará por completo esta história, e é o narrador quem nos deixa gradualmente a par do caso, como que queixando-se do desinteresse do protagonista.

Considero oportuno apresentar o conto desse modo em função de como ele se constrói. A busca de Damião pelo contexto originário das fotos nunca exatamente parece ser o motor da história, ainda que seja importante para o personagem, que basicamente retira seu sustento de textos que eventualmente escreve para os jornais (a eventualidade dessa escrita é um dos fatores que o faz não se considerar exatamente um jornalista). Muito mais relevantes e muito menos compreensíveis são as crises de solidão, que, decisivas nesse sentido, apassivam suas ações. As outras duas linhas narrativas (Damian e Damian; crise econômica argentina) compõem, por fim, um quadro narrativo complexo em que o trânsito da atenção do leitor por entre tais núcleos constitui um ritmo que parece ser uma das questões principais do conto.

2.2 Que concentração?

Podemos especular quanto ao porquê do conto se chamar concentração. A palavra em si, ou variações verbais, tem apenas três ocorrências em suas trinta páginas; esta é uma delas: “Quando [Damião] recobrou parte da consciência, concentrou-se para ver se a crise o impedia de respirar direito” (LÍSIAS, 2015, p.189).

Esta é outra:

Quando despertou, Damião ouviu o burburinho que vinha tanto da rua quanto do corredor do hospital e percebeu que não conseguia se mover. De início, achou que o tivessem amarrado com ainda mais força. Com um pouco de concentração notou que não era capaz nem mesmo de mexer os dedos. Assustado, começou a suar bastante. Todo mundo morre de medo de ficar paraplégico (LÍSIAS, 2015, p.201).

Esta concentração aparentemente seria um canal que liga dois estados (imprecisão perceptiva a precisão perceptiva) ou, dito mais simplesmente, uma mudança de intensidade do grau de percepção. Como se vê, em ambos os casos, Damião assoma de um estado de inconsciência, para o qual tende a todo tempo, devido à natureza de sua crise de solidão, o que aponta para certa tônica passiva da ação do conto tendendo à inação, à imobilidade. Vale salientar, nesse sentido, que, no segundo caso, a concentração o faz perceber algo aterrorizante: a possibilidade de estar paraplégico. Quanto a isso podemos dizer duas coisas: uma é que se trata do tema, muito forte no texto, da incerteza da percepção referente ao próprio corpo; outra é que se trata da segunda menção ao quadro paraplégico no conto. A primeira é esta:

Na praça Lavalle, perto dali, aonde Damião não iria tão cedo, ninguém jogava xadrez, mas outro grupo, esse de aposentados revoltados pela restrição aos saques bancários, preparava também um protesto. No final da tarde, os dois grupos se encontraram em frente à Casa Rosada e se juntaram aos piqueteiros que protestavam desde a noite anterior. Como os ânimos ficaram exaltados e alguns manifestantes tentaram invadir o palácio do governo, a polícia reagiu e acabou ferindo com muita gravidade o mesmo rapaz que contara a Damião sobre as peças de xadrez do avô. Damian levou um tiro na perna e outro nas costas, o que acabou o deixando paraplégico. Socorrido pela multidão, ele foi levado a um hospital público que virou palco de outra manifestação, bem mais furiosa. (LÍSIAS, 2015, p.185)

Como se vê, nesta citação há um elo entre a rua e o hospital ao fim, assim como, na precedente, há um elo entre o hospital e a rua, no começo. Dois contrastes notáveis: no caso de Damião predomina a solidão, no caso de Damian, a multidão; no caso de Damião, não é certo que esteja paraplégico, no caso de Damian, é.

De fato, a narração insiste na associação de ocorrências individuais de Damião a ocorrências de maior escala – como que sugerindo dois tipos de Damião: um individual, outro, coletivo. Não se trata de uma oposição simples pois constituem um ritmo, sobretudo porque só tomamos conhecimento de todos os Damians e Danis em função da errância de Damião.

A primeira frase do conto produz um aparente nexos: “Damião resolveu viajar para Buenos Aires quando percebeu que a próxima crise de solidão seria ainda mais forte” (LÍSIAS, 2015, p.175). O nexos estaria na sugestão da frase de que a ida de Damião a Buenos Aires relaciona-se diretamente à crise de solidão, a arrefecê-la, o que não é bem o caso. Ou então haveria apenas simultaneidade: quase como que por acaso, Damião resolve ir para Buenos Aires no momento exato em que percebe a gravidade de sua próxima crise. Um parágrafo depois, a conexão é retomada e um pouco mais esmiuçada: “A decisão de ir para Buenos Aires veio justamente de três fotografias que ele estava admirando quando a pressão na parte inferior da nuca anunciou que a crise estava de volta” (LÍSIAS, 2015, p.176).

Essa simultaneidade é explicitada mais adiante, quase ao fim, quando Damião, durante um pronunciamento do presidente Fernando de la Rúa, se aproveita da distração dos enfermeiros do hospital em que está internado para “barbear” seu rosto com um bisturi. Ele é detido pelos enfermeiros e, a propósito, lemos: “Para ele, aquilo não estaria acontecendo se a coisa toda não coincidissem com o discurso do presidente” (LÍSIAS, 2015, p.198). Há como que um nexos do simultâneo que, neste caso específico, se reveste de uma causalidade inferida por Damião, o que nem sempre se verifica. Causalidade ausente na seguinte passagem: “No mesmo momento em que Damião finalmente pedia um copo de água, o presidente Fernando de la Rúa decretava estado de sítio em todo o país” (LÍSIAS, 2015, p.192).

A simultaneidade e a justaposição são postas em jogo juntamente com uma distância ou uma ignorância mútua. Trata-se de episódios desconexos que ao serem conectados mantêm ainda entre si um maior ou menor grau de distância. Um dos exemplos mais bem-acabados dos graus maiores parece ser a linha narrativa de Damian e Damian, da qual Damião não procura se aproximar, fato que o narrador volta a nos anunciar constantemente. É nessa persistência em manter junto aquilo que não se relaciona, que testemunhamos o que parece ser o procedimento narrativo fundamental do conto (ainda mais considerando que são ligações desse tipo as que conectam Damião com a crise argentina, que dela pouco se apercebe, ainda que não a ignore). Voltarei a isto adiante.

Há, entretanto, algo que liga as histórias de Damião e dos Damians (além da condução insistente do narrador), que chamarei, admito que forçando um pouco, de concentração. Mas é

uma forçada embasada, pois o conto possibilita essa leitura do termo; saliente-se que se trata de um tipo bastante específico de concentração, que deriva de sua terceira ocorrência: “Nesse momento, a pressão que fazia seu corpo pesar uma tonelada voltou a se concentrar na parte inferior da nuca e ele achou que estivesse caindo em um buraco enorme” (LÍSIAS, 2015, p.201). Quem aí se concentra é a pressão, e concentra-se na nuca: concentração não de alguém em algo (pessoa, assunto, objeto, som etc.) mas em termos de intensidade, de dor, manifesta no corpo pelo corpo (do mesmo modo, como dito acima, a solidão de Damião é descrita no primeiro parágrafo do conto apenas em termos de sensações corporais). Uma ligação entre as histórias de Damião, de um lado, e de Damian e Damian, de outro, é, assim, a concentração – uma pressão que se concentra na nuca; uma dor que se concentra nas costas. A dimensão pática e passiva é decisiva para as ações no conto e a condução do narrador.

Seguindo no paralelo, há também nas duas histórias a questão terapêutica de o que faria parar essa dor tão crônica quanto misteriosa. No caso de Damian e Damian, não lemos, como com Damião, longos episódios da manifestação da dor, apenas somos informados de que é uma dor que acompanha Damian (o médico) desde criança⁸. Lemos, também, que a dor encontra seu termo nas mãos milagrosas, primeiro, vivas, e depois, mortas, de Perón. Mesma sorte não tem Damião, que desde não se sabe quando⁹, sofre de uma misteriosa dor (“crises de solidão”) que ora arrefece, ora se intensifica, não ficando claro o que provoca o quê, senão que barbear-se tende a deixar as coisas sob controle – o preço é a não percebida desfiguração de seu rosto.

Tem certo humor uma das últimas observações do narrador: “É preciso ficar claro que, como suas costas nunca o incomodaram, a massagem com as mãos de Perón não serviria para nada. Mas se tivesse seguido a pista certa talvez redigisse o melhor texto de sua vida” (LÍSIAS, 2015, p.202). Ou seja, se há uma ligação temática pela dor, a ligação que o narrador mais explícita e insistentemente nos indica é a do desencontro e do que poderia ter acontecido – que envolve principalmente a escrita jornalística de Damião. O que o narrador faz nesse momento é uma separação: uma coisa é a ressonância dos temas (a dor); outra coisa é o que, segundo ele, realmente interessaria ali a Damião (sua escrita).

É interessante neste ponto fazer menção a uma fala de Lísias. Trata-se de um pequeno fragmento de uma entrevista que deu em 2012 no Paiol Literário, evento do Jornal Rascunho

⁸ Vale registrar que o tema da dor crônica nas costas, assim como os nomes repetidos de personagens, reaparecem, em outro contexto, n’ *O Livro dos Mandarins*, romance de Lísias publicado em 2009.

⁹ Ao fim do conto, quando a crise passa, possivelmente de modo mais definitivo, o narrador nos sugere que ela durou em torno de dois meses, mas que também não terá sido a única: “Finalmente, mais uma de suas crises de solidão havia passado. Mas Damião não precisava se mexer: pela primeira vez em mais de dois meses, ele se sentia bem de novo” (LÍSIAS, 2015, p.201)

em parceria com o Sesi Paraná e Fundação Cultural de Curitiba. No tópico “fundamental à escrita”, em que brevemente destaca o que considera atributos próprios ao ato de escrever, lemos:

Concentração e técnica — pelo menos pra mim. Concentração, técnica, nenhuma concessão, radicalismo com a forma, nenhuma concessão com o público, nem com o glamour, nem com o meio literário. Acho que coisas desse gênero. Mas se fosse escolher uma palavra, escolheria concentração. (2012)

Salta aos olhos sua preferência pela palavra. Evidentemente, não é uma declaração que serve de chave de decifração do conto (nem tampouco se trata de decifrá-lo). Inclusive, Damiano caçoa de “técnica”, o outro termo privilegiado por Lísias quando associado a sua obra: “Outra coisa que Damiano também não revela para ninguém é o desagrado com que recebe análises do seu trabalho, sobretudo quando são usados termos como ‘estética’, ‘técnica’, ‘criatividade’ e ‘invenção’” (LÍSIAS, 2015, p.179).

A apreciação do termo concentração empregado em outro contexto, e pelo autor, aqui importa sobretudo por se reportar ao ato de escrever. O tema da escrita tem uma presença relevante no conto, ainda que de certo modo discreta. A busca de Damiano pelo contexto originário das fotos, que determinam suas andanças por Buenos Aires, tem como destino juntar material para um texto, assim como a insistência do narrador na história que Damiano deixou passar. Poderíamos dizer: concentrado em um processo de escrita, Damiano deixa passar outra oportunidade muito melhor; ou, Damiano não esteve concentrado verdadeiramente na escrita, esta que produz um estado espiritual que exige a atenção e a determinação de poder mudar completamente de rumo e não insistir nas ideias fracassadas; ou ainda, e aqui mudamos a dimensão da discussão, a concentração é exigida do leitor enquanto efeito da composição do conto, que mantém as linhas narrativas em tensão constante, tematizando e produzindo precisamente a percepção sempre parcial que nos cabe.

2.3 Sentidos colhidos de concentração e um conceito daí forjado

Concentração nos remete ao aspecto passivo do conto: a concentração de uma dor ou pressão no corpo; o padecimento de um corpo; a suscetibilidade do corpo a colapsos intermitentes. Concentração também nos remete a tentativas de apuro perceptivo: assomar do estado de inconsciência ou do colapso. Podemos arriscar dizer também, sem que o termo seja empregado nesse sentido, que concentração se reporta à escrita de Damião, seja pela perspectiva dele próprio, seja pela perspectiva do narrador: no primeiro caso, concentrar-se é empenhar-se na sua busca do contexto originário das fotos e, talvez, manter a solidão distante; no segundo caso, concentrar-se é dar atenção à história que teria rendido seu melhor texto. Do mesmo modo, podemos propor, também, que concentração remete às manifestações de rua que pontuam o conto, das quais se diz que se “concentram” antes de saírem¹⁰.

Dito de outro modo – concentração: 1. ora é pura intensidade (dor sobre o corpo que padece); 2. ora é percepção oscilante e incerta (entre colapsos); 3. ora é estado perceptivo próprio do ato de escrita ou de seus preparativos (foco e paciência no ato, atenção para intuições diversas); 4. como também se concentra uma multidão para sair em cortejo: esta iminência não é apenas a véspera da coisa, é já alguma coisa, não necessariamente perceptível.

Gostaria de deixar estes sentidos possíveis de concentração claramente indicados por julgar que ajudam a orientar a leitura que proponho dos textos de Lísias neste *corpus*. Concentração é um problema de corpo, de escrita e de percepção: é um *páthos*, um modo de sentir golpes que são desferidos (talvez até contra si mesmo), e agir a partir deles; é uma percepção de certo modo conturbada, porque está em colapso, entre o desastre e o acontecimento, que precisa se conectar com o que lhe escapa, é uma paciência que atravessou e atravessa a impaciência como sua condição imanente¹¹; é perceber o imperceptível, conectar-se com o que aparenta iminência mas já é um processo em curso. É como escreveram Gilberto Gil e Caetano Veloso na canção *Iansã*, para Iansã: “eu sou o céu/ para as suas tempestades/ um céu partido ao meio/ no meio da tarde” (GIL; VELOSO, 1972). Apesar de que na canção esta abertura se relaciona com uma orixá, uma entidade, relação que não

¹⁰ Agradeço à professora Diana Klinger por esta sugestão.

¹¹ Blanchot diz que a aproximação da morte e da obra impacientam e que é por meio desta impaciência que se constrói a paciência exigida por obra e morte: “quem não for impaciente não terá direito à paciência, ignorará esse grande apaziguamento que, na maior tensão, para nada mais tende. A paciência é a prova da impaciência, a sua aceitação e o seu acolhimento, o entendimento que deve persistir ainda na mais extrema confusão” (BLANCHOT, 2011, p.135)

parece nem analogamente presente ou sugerida pelo conto de Lísias. No conto, a abertura é como que feita para uma espécie de loucura, a abertura é literal, sulcada no rosto – o desastre é sem relação, diferente do acontecimento. Caetano e Gil tratam mais do acontecimento, de querer o acontecimento, sobretudo pelo que nele há de divino, trata-se de um estado de recepção (tornar-se o céu para as tempestades), no qual há uma certa violência (o céu é partido ao meio; violência da tempestade), e uma inequivocidade, uma clareza, algo comum (tudo isso acontece no meio da tarde). Diria, assim, que nesses versos teríamos uma definição positiva para a concentração que parece tão tortuosa no conto de Lísias.

Percebo que desejo apresentar concentração como um conceito. Em Lísias, a palavra assim não se apresenta, como pude demonstrar, mas, é também pelo modo lacunar com que ele a usa que uma compreensão conceitual me parece possível e desejável, que aqui proponho. Diante dos sentidos do termo que identifiquei no texto, digo que concentração é um estado intensivo com várias características.

Concentração é o estado próprio ao recebimento dos golpes, das pancadas.

Concentração é um dos dois movimentos envolvidos em querer o acontecimento. Não corresponde nem à efetuação nem à contra-efetuação, mas parece concernir ambos.

Concentração é um estado de atenção que não é o estar inteiramente focado, que isola o entorno, mas que o inclui. É um estado de atenção que capta aquilo que não seria capaz de captar, porque não depende apenas de sua própria percepção. Concentração é a coletivização da percepção, é o sujeito cindido que percebe, ou o sujeito enquanto processo de subjetivação que percebe. Concentrar-se envolve organizar-se com outros, mas sobretudo dissolver a sua forma sujeito, isto é, compreender-se como heciedade, acontecimento.

Concentração envolve distração, como a escuta flutuante de Freud, que sabia que o mais importante não era cada palavra e cada vírgula proferida em sessão, ou seja, não era um problema sobretudo significativo, mas sobretudo assignificante, intensivo (certa inflexão, certo comentário estranhamente posicionado, certa posição de corpo, olhar, etc.). Concentração é uma atenção intensiva, como fazem as orelhas dos gatos, dos cachorros: é um pouco como a espreita. Não confundir, entretanto, com a paranoia, nem pensar que a concentração é instrumentalizável por um sujeito correlato, não há teleologia na concentração, este seria o caso do foco que isola, que quer ou antes precisa chegar a algum lugar, a concentração sempre já está em algum lugar, toma todos os desvios que lhe interessam, pois sobretudo deseja, como que intransitivamente, engaja o desejo; quem está focado supõe não ter tempo para os desvios, e está certo, isto não se discute, a vida é dura, não há tempo a perder, a concentração tem todo o tempo do mundo, por mais escandalosa que possa parecer esta tremenda

solicitude, e também porque pra começo de conversa o tempo é uma noção equívoca, duvidosa – o que constitui outro escândalo (e que é o quarto sentido de concentração referido acima).

Concentração é receber uma pancada como se recebe um presente. Somente os estoicos poderiam constituir precedente para uma frase dessas. Porque a pancada é sentido, e a pancada é sentido porque é acontecimento, acontecimento que é preciso desejar. Ela tem um sentido sentido. Somente a concentração é capaz de captar o acontecimento porque nela o sujeito que sofreu a pancada só está preocupado na medida de seu desfazimento. Quem pergunta “o que fiz para merecer isso?” não está concentrado. Quem pergunta “o que fiz para merecer isso?” está engajado, quer o saiba ou não, em uma relação de transcendência com o que lhe aconteceu, relação na qual o sentido do que lhe acontece está aparentemente próximo (o sentido oculto talvez envolva aquilo que a parte golpeada deixou de fazer para merecer isso, ou que fez em demasia para merecer isso – ao mesmo tempo superestima e subestima o sujeito, pois tudo dependeria de uma ação sua, que, no entanto, não foi feita, por incompetência, displicência ou ignorância –, ou aquilo que a parte que golpeia soube fazer melhor ou aproveitar), mas o sentido, tão perto e tão longe, está em algum outro lugar, horrivelmente inacessível. Concentrar-se é ser superficial, no sentido de Valéry, para quem o mais profundo é a pele. O sentido transcendente inacessível restituiria minha inteireza, mas a questão não é restituir nada, a questão é, superficialmente, ir mais longe na destituição, querer o acontecimento.

Concentração, se é um estado de coletivização da percepção, seja porque se vale da percepção dos outros, que percebem coisas que você não percebe, e se vocês conversam vocês podem abrir um novo campo de possíveis, seja porque mobiliza em você aquilo te põe em processo de diferir, se é assim, concentração se aproxima do que Deleuze e Guattari chamaram de devir todo mundo:

não é todo mundo que devém como todo mundo, que faz de todo mundo um devir. É preciso para isso muita ascese, sobriedade, involução criadora: uma elegância inglesa, um tecido inglês, confundir-se com as paredes, eliminar o percebido-demais, o excessivo-para-perceber. ‘Eliminar tudo que é dejetivo, morte e superfluidade’, queixa e ofensa, desejo não satisfeito, defesa ou arrazoado, tudo que enraíza alguém (todo mundo) em si mesmo, em sua molaridade (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.77)

Concentração, se envolve se tornar como todo mundo, sabendo que não é todo mundo que se torna como todo mundo, pois exige um trabalho sobre si, então concentração deve

envolver algo daquela alegria que Clément Rosset descreve como consistindo no trágico da vida, em acordo com o trágico da vida:

pois é justamente o privilégio da alegria, e a razão do contentamento particular que ela concede – contentamento singular, porque o único a não ter reservas –, permanecer a um só tempo perfeitamente consciente e perfeitamente indiferente acerca das infelicidades que compõem a existência. Essa indiferença à infelicidade [...] não significa que a alegria seja desatenta a ela, menos ainda que pretenda ignorá-la, mas, ao contrário, que é eminentemente atenta, a primeira interessada e a primeira concernida; isso devido, precisamente, a seu poder aprovador que lhe permite conhecer a infelicidade mais e melhor do que ninguém. Por isso, direi em uma palavra, que só há verdadeira alegria se ela é ao mesmo tempo contrariada e se está em contradição com ela mesma: a alegria é paradoxal ou não é alegria (ROSSET, 2000, p.25)

Concentração envolve portanto o impessoal, aquilo que remete ao que no humano escapa ao humano, e que concerne as intensidades, que estão no humano e que estão no que não é humano, que não são agidas pelo que é humano (a dor se concentra, e a dor não é humana, ação sem sujeito). Há pontos de concentração¹², áreas, regiões no mapa do mundo (uma guerra, olimpíadas), regiões no corpo (um câncer, um frio na barriga, uma vista que escurece), na rua (manifestações, tiroteios, acidentes de trânsito). Áreas de encontros coletivos são pontos de concentração, rodas de samba, praças, quermesses. As energias pesadas: hospitais, fóruns, necrotérios, cemitérios. Os monumentos da cultura de que fala Benjamin são pontos de concentração.

Os golpes marcam intensidades, coisas se concentram nesses pontos, são dores que não se dissipam, que insistem, que se concentram. Assimilá-las passa por senti-las como pessoais, como se sua dor fosse sua e de mais ninguém, mas a sua dor vem de uma relação com o mundo, com o mundo e seus pontos de concentração. As dores vividas como pessoais são coletivas porque mesmo o pessoal é um ponto de concentração, envolvido por uma capa, uma membrana, um nome próprio, um dizer eu, uma autodicção, que mesmo que, através dela, quem diz se creia e sinta eu, diz também, quando diz eu, toda a concentração impessoal (hecceidade) na qual se envolve e é envolvido, com dor, com alegria.

2.4 Buck-Morss, Deleuze e Guattari: sinestesia, expressão facial, rostidade

¹² Agradeço ao professor Eduardo Passos pela conversa que tivemos a respeito da concentração, na qual ele se saiu com essa expressão oportuna de “ponto de concentração”.

Em seu ensaio *Estética e Anestésica* (2012), a filósofa estadunidense Susan Buck-Morss faz algumas considerações instigantes a respeito de modos de conceber a percepção estética. Ela se vale de uma passagem famosa de Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* em que o autor considera como uma prática consagrada pelo fascismo a estetização da política e a ela opõe, por parte do comunismo, a politização da estética. Buck-Morss procura investigar em que poderia consistir esta última.

Para tanto, ela faz uma breve genealogia do termo estética, considerando que apenas na era moderna é que ele passa a se relacionar a assuntos artísticos e que antes disso se referia à percepção, ou seja, ao corpo. “*Aisthitikos* é a antiga palavra grega que designa o que é ‘percebido pela sensação’. *Aisthisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza material, corpórea” (BUCK-MORSS, 2012, p.175). A autora propõe o termo de “sistema sinestésico” (BUCK-MORSS, 2012, p.185) para pensar o circuito entre corpo humano e ambiente, em contraposição à epistemologia que tem como eixo a noção kantiana de sujeito, cuja autonomia tem como um dos pilares uma certa apatia dos sentidos. Em convergência com esta apatia, a autora fala do advento da anestesia nas práticas médicas e o pensa de certa forma como paradigma estético da modernidade em diante, ainda mais considerando, novamente segundo Walter Benjamin, que a experiência da modernidade se relaciona com o choque provocado pelo excesso de estimulação para o qual não se dispõe de tempo para uma resposta adequada. Ou seja, a anestesia (enquanto dispositivo médico e teórico – este último via Kant), precisamente, protege ou aliena a consciência dos excessos do ambiente.

Esse é o esquema geral de seu ensaio e dele gostaria de destacar dois momentos.

A certa altura, em contraponto com uma recusa de Hegel da fisiologia, ela cita o anatomista escocês Charles Bell, e sua consideração sobre a expressão facial como índice da mente, e escreve:

A expressão facial, com efeito, é uma maravilha de síntese, tão individual quanto uma impressão digital, mas coletivamente legível pelo senso comum. Nela, os três aspectos do sistema sinestésico – sensação física, reação motora e significado psíquico – convergem em sinais e gestos que compõem uma linguagem mimética. O que essa linguagem diz é tudo, menos o conceito. Escrita na superfície do corpo como uma convergência entre a impressão do mundo externo e a expressão do sentimento subjetivo, a linguagem desse sistema ameaça trair a linguagem da razão, solapando sua soberania filosófica. (BUCK-MORSS, 2012, p.184)

A sua assertividade nessa passagem ecoa no fim do ensaio, que é o outro momento que gostaria de destacar. Lá, ela cita um texto famoso do psicanalista francês Jacques Lacan a

propósito de sua teoria do “estádio do espelho”, bem como a interpretação que dele faz o crítico de arte estadunidense Hal Foster, segundo o qual “o estágio do espelho pode ser interpretado como uma teoria do fascismo” (BUCK-MORSS, 2012, p.207). A ideia é a de que a identificação do bebê com a imagem especular tem como função desvencilhar-se da percepção do corpo compreendido como despedaçado. Buck-Morss salienta:

a experiência descrita por Lacan pode (ou não) ser uma etapa universal na psicologia do desenvolvimento, mas sua importância em termos psicanalíticos só vem *a posteriori*, como uma retroação, quando algo da situação atual desencadeia na memória do adulto a lembrança dessa fantasia infantil. Portanto, a importância da teoria lacaniana só emerge no contexto histórico da modernidade como a experiência do corpo frágil e dos perigos representados para ele pela fragmentação que reproduz o trauma do evento infantil original (a fantasia do *corps morcelé*). (BUCK-MORSS, 2012, p.207)

Em seguida o tema da expressão facial retorna e desta vez a propósito de Hitler. A autora nos conta que Hitler treinava suas expressões faciais

a fim de surtir o efeito apropriado. Há razão para crer que esse efeito não era expressivo, mas reflexivo, devolvendo ao homem da multidão sua própria imagem – a imagem narcísica do eu intacto, construída em oposição ao medo do corpo despedaçado. (BUCK-MORSS, 2012, p.209).

Buck-Morss termina sugerindo que as expressões faciais de Hitler, treinadas para transmitir a ilusão de invulnerabilidade, se comparadas com as descrições de emoções feitas por Charles Darwin, traíam certos traços de medo e choro. Aponta, em seguida, uma associação entre narcisismo e narcótico (evocando o paradigma anestético) sugerindo que a ilusão de invulnerabilidade indica sobretudo o medo fantasioso do corpo despedaçado. Medo que pode ser tido como oriundo de um abalo da cisão propriamente moderna do circuito que une sujeito e mundo (circuito que é o que está em jogo no sistema sinestésico). Ilusão que é resultado de uma identificação imaginária com uma imagem especular, sendo, portanto, terreno fértil para o fascismo.

Em consonância com esta argumentação no que diz respeito ao rosto, Deleuze e Guattari consideram que “*certos agenciamentos de poder têm necessidade de produção de rosto*, outros não” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.47, grifo dos autores). Neste capítulo de *Mil Platôs* os autores se debruçam sobre o conceito de rostidade, a propósito do qual citarei apenas alguns pontos para interlocução com Buck-Morss.

Menos que a forma do rosto, o que está em questão para os autores é uma máquina abstrata de rostidade, cuja matéria é composta de subjetividade e significância, as quais conjuga em seus produtos, sejam eles rostos ou não.

Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de frequência ou de probabilidade, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme a uma realidade dominante. O rosto é, ele mesmo, redundância. E faz ele mesmo redundância com as redundâncias de significância ou frequência, e também com as de ressonância ou de subjetividade. (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.36)

Os autores localizam o rosto como um problema muito específico, que em linhas gerais consiste em uma amálgama imagética de significância e de subjetividade (às quais atribuem, respectivamente, as imagens de muro branco e buraco negro). O rosto seria resultado de um movimento de desterritorialização diferente daqueles pelos quais o corpo humano passa filogeneticamente (por exemplo, a desterritorialização relativa da mão locomotora em mão preensora), sendo uma desterritorialização absoluta, ou seja, é absoluta na medida em que “faz sair a cabeça do estrato de organismo – humano não menos que animal – para conectá-la a outros estratos como os de significância ou de subjetivação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.42). Seguindo nesse sentido, os autores identificarão o construto do rosto como muito próprio do homem branco, ou melhor, “é o próprio Homem branco, com suas grandes bochechas e o buraco negro dos olhos. [...] O rosto é o europeu típico [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.48)”. Pois o que está em questão no rosto é a sobrecodificação de um corpo descodificado – nisso arrisco afirmar que se aproximam da argumentação de Buck-Morss, quando esta fala contra a apatia dos sentidos do sujeito autônomo kantiano: o rosto e a rostificação do corpo seriam sintomas dessa apatia e da cisão entre corpo e ambiente (experiência do sujeito moderno no capitalismo).

Em outra possível convergência, os autores falam de desfazer o rosto, algo que me parece alinhado ao sistema sinestésico de Buck-Morss. Mas aqui há uma dissonância, pois Buck-Morss faz efetivamente um elogio à expressão facial, dizendo inclusive que solapa a soberania do discurso filosófico por não portar conceito, enquanto que para Deleuze e Guattari, o caso é precisamente o contrário e o programa político consiste em desfazer o rosto e seu esquema subjetivo-significante

Rosto e nome aparecem ligados no conto de Lísias, aparecem como pontos de concentração: o que pareceria uma redundância entre Damião, de um lado, e Damians e

Danis, de outro – pela proliferação do nome – é talvez melhor compreendido como uma desterritorialização do nome “Damião” ou uma “desrostificação” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.67), isto é, do agenciamento de significância e subjetividade que lhe concerne. Damião, no que lhe diz respeito, anula este processo ainda que o faça com excessiva literalidade – ou melhor, justamente por isso: Damião destrói seu rosto, mas não sua política respectiva.

Desfazer o rosto não é uma coisa à toa. Corre-se aí o risco da loucura: é por acaso que o esquizo perde ao mesmo tempo o sentido do rosto, de seu próprio rosto e dos outros, o sentido da paisagem, o sentido da linguagem e de suas significações dominantes? É porque o rosto é uma organização forte. [...] Se o rosto é uma política, desfazer o rosto também o é, engajando devires reais, todo um devir-clandestino. Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar o muro do significante, sair do buraco negro da subjetividade. (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p.64)

Julgo que a solidão de Damião é, dentro de seu funcionamento no conto, a possibilidade de desfazimento da política do rosto – possibilidade complexa dado o sofrimento físico e real que lhe causa a crise de solidão. Seu sofrimento se divide em solidão e dor: ambas se concentram até o paroxismo em Damião e também se espalham nas outras duas linhas narrativas: a solidão é desdobrada na multidão organizada que povoa a paisagem do conto e que toma o prosclênio ao fim; a dor é desdobrada na história de Damian e Damian, que apesar do macabro de sua terapêutica (seria um devir-clandestino?), souberam encaminhar o problema. Digno de nota é que se o desfazimento do rosto em Damião fracassa enquanto evita sua solidão é porque a função rostidade permanece inalterada: o tal circuito de anestesia de Buck-Morss é o que vigora, e é quando a solidão pode se desatrelar do rosto (Damião está amarrado no hospital, não pode desfigurar-se para manter a solidão longe) e ser vivida enquanto tal que há como uma liberação de intensidades, em que solidão e multidão convergem intensivamente.

2.5 Digressão beckettiana

Agora um parêntese em referência à obra *Companhia* (1982), de Samuel Beckett, autor que é influência declarada de Lísias. Isto é quase um apêndice, porque não vou realmente discutir o texto de Beckett, apenas levantar uma hipótese de leitura e usá-la para

comparar com certos aspectos do texto de Lísias. Apesar desse caráter quase furtivo, considero oportuna o suficiente a comparação para fazê-la constar deste estudo.

O texto de Beckett consiste na fricção de vozes que compõem pedaços de histórias e descrevem o processo de contar essas histórias, bem como de uma discorrendo sobre a outra. O texto põe em cena uma voz que usa a segunda pessoa ao falar – talvez – a alguém deitado e imóvel no escuro, que escuta; uma outra voz que usa a terceira pessoa para se referir a voz da narrativa ao narrar (mas que recusa explicitamente a primeira pessoa); uma voz que narra lembranças, possivelmente vividas pelo ouvinte. É o ritmo da troca entre as vozes que constitui o texto, que traça um “plano fixo”, em que são introduzidos “vazios e saltos que impedem todo o desenvolvimento de um caráter central” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.61). Refiro-me a ele sobretudo pela função da companhia no texto, que é mencionada frequentemente, aparecendo, proponho, como um atributo do que tem a capacidade de ensinar uma história a ser contada ou incrementar uma história com detalhes; ou aparece para qualificar o objetivo de contar uma história. Por exemplo, respectivamente:

Seria razoável imaginar o ouvinte como mentalmente inerte? Exceto quando ouve. Isso é, quando a voz soa. Pois o que há para ouvir, além da voz e de sua respiração? Ah! O engatinhar. Ouvirá o engatinhar? A queda? Que contribuição para a companhia se ao menos ouvisse o engatinhar. A queda. (BECKETT, 1982, p.102).

Criador da voz, de seu ouvinte e de si mesmo. Criador de si mesmo, para ter companhia. Deixa como está. Fala de si mesmo como se fosse de outro. Diz, falando de si, Ele fala de si mesmo como se fosse de outro. Também se inventa, pela companhia. (BECKETT, 1982, p.67)

E, por fim, a companhia se refere ao próprio sentido de buscar companhia:

Em suspenso, há algum tempo, o seguinte. A necessidade de companhia não é constante. Há momentos em que a sua própria, sem ser amenizada, é um conforto. A intrusão da voz, considerada como tal. Igualmente a imagem do ouvinte. Igualmente a sua. Afinal, que significa sua própria companhia, sem ser amenizada? Como poderia amenizá-la? Deixa como está, no momento (BECKETT, 1982, p.73)

A hipótese de que a companhia se refere ao curso do texto, menos ao escrever que ao imaginar, é reforçada pelo final:

Até que, finalmente, percebes como as palavras estão chegando ao fim. Com cada palavra inútil mais próxima da última. E como também é inútil fantasia. A fantasia de alguém, fantasiando um outro contigo no escuro. E como, afinal, o trabalho perdido e o silêncio são melhores. E tu, como sempre foste. Sozinho. (BECKETT, 1982, p.122)

O “sozinho” parece marcar justamente a cessação do texto e da imaginação, ou seja, o momento em que a produção de companhia, bem ou mal sucedida, cessa.

Sozinho é também a última palavra em *Concentração*, logo após a crise de Damião finalmente passar: o pior da solidão parece ser, assim, não chegar a se sentir realmente só.

A solidão final em *Concentração* parece se relacionar com a cessação de uma linha narrativa, que coincide com uma nova investida de uma das outras duas. É claro que o texto acaba, mas o sentido da solidão é um pouco diferente do de Beckett. Neste, a ênfase está na companhia como atividade, como imaginação, ainda que falha e muito restrita – a companhia é o problema, e a solidão é correlata. No conto de Lísias, a ênfase está na tendência última da solidão corporal que só parece se resolver no seu colapso e no seu silêncio – não na companhia de outra pessoa, nem na fabulação (ainda que a busque pelas fotos, mas sempre fracassando).

Agora, às seis horas, quando a manifestação acaba pontualmente de começar, Damião não sente dor nenhuma e a pressão desapareceu.

É preciso ficar claro que, como suas costas nunca o incomodaram, a massagem com as mãos de Perón não serviria para nada. Mas se tivesse seguido a pista certa talvez redigisse o melhor texto de sua vida. Agora, porém, às seis da tarde, a única coisa possível de saber — e que será divulgada — é que seu corpo, mesmo naquele hospital imenso, está absolutamente sozinho. (LÍSIAS, 2015, p.202)

Pior que a vinda da solidão, é sua iminência. Mas sua iminência já não seria um tipo de solidão – expressa pela incapacidade de Damião de perceber o rosto desfigurado e também por sua aparente indiferença ante os acontecimentos argentinos que não lhe dizem respeito?

Solidão enfim presente (ou enfim investida de nova camada de presença), o texto acaba e algo toma conta da cena que Damião desocupa, que, como a crise de solidão, se insinuava o tempo todo pelo conto: uma multidão, ou melhor, as manifestações argentinas em decorrência da crise econômica. Duas crises, como se vê.

2.6 “Sentimento político mórbido”

A propósito da dupla Damians de posse das mãos de Perón cabe falar uma última coisa, antes de seguirmos adiante. O narrador fala de certo “sentimento político mórbido” ou “macabro”, dito característico dos argentinos, o que moveu o policial Damian a ajudar o médico Damian no roubo das mãos de Perón:

O general despediu-se dos dois e afagou levemente as costas de Damian. Em poucas horas, a dor na coluna que o prostrava sempre que ele ficava tenso diminuiu muito – pena que por pouco tempo. Damian e Damian passaram anos discutindo o assunto, enquanto a dor nas costas do médico só piorava e agora o atacava mesmo nos momentos de maior tranquilidade. Quando nem mesmo uma cirurgia conseguiu curar o problema, os dois amigos resolveram roubar as mãos do túmulo do general. Damian não tinha nenhuma outra esperança de curar aquela dor maldita e Damian, movido um pouco por solidariedade e muito por um sentimento político macabro, bem argentino por sinal, acabou embarcando na aventura. No final, até hoje os dois ainda ganham muito dinheiro com as mãos de Perón. (LÍSIAS, 2015, p.190-191)

Damian e Damian resolveram roubá-las [as mãos de Perón] depois de concluir que não existe remédio mais eficaz para dor nas costas. Damian fez isso porque não tinha nenhuma outra esperança de curar a dor que o prostrava desde criança. Damian, por sua vez, foi movido por uma espécie de sentimento político mórbido, muito comum na Argentina, além da solidariedade com o amigo, claro. (LÍSIAS, 2015, p.195-196)

Se é pouco claro que sentido fazer da provocação do narrador aos argentinos, podemos pensar a morbidez do sentimento político de uma maneira quase literal: é que certos gestos nascem mortos, o que não é tão extraordinário, dada a confusão entre morte e nascimento quando a questão é o vislumbre de novas possibilidades de vida – é necessário algum artifício para atualizar o potencial político dos gestos. Para esclarecer este problema, retomando o conceito de acontecimento segundo Deleuze, mas desta vez sob a ótica do filósofo François Zourabichvilli, tomemos seu artigo *Deleuze e o possível (Sobre o involuntarismo na política)*, de François Zourabichvilli (2000), em diálogo com o livro *Bem vindo ao Deserto do Real!: Cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*, de Slavoj Žižek (2003).

2.7 Zourabichvilli lê Deleuze: o involuntarismo em política e o esgotamento do possível

Zourabichvilli trata de aspectos políticos do pensamento de Deleuze, em particular daquilo que chama de um involuntarismo e de um esgotamento do possível; noções que estão ligadas entre si e ligadas, assim entendo, ao conceito de concentração no qual procuro insistir. Um voluntarismo contra o qual Zourabichvilli argumenta consistiria na política baseada em realização de projetos, sendo o principal problema a noção de possível envolvida nesta política.

Realizar um projeto não produz nada de novo no mundo, uma vez que não há diferença conceitual entre o possível como projeto e sua realização: apenas o salto para a existência. E aqueles que pretendem transformar o real à imagem do que antes conceberam não levam em conta a própria transformação. Há uma diferença de estatuto entre o possível que se realiza e o possível que se cria. O acontecimento não

abre um novo campo do realizável e o “campo dos possíveis” não se confunde com a delimitação do realizável em uma dada sociedade (mesmo se ele incita seu redimensionamento) (ZOURABICHVILLI, 2002, p.337)

Ou seja, para o autor, trata-se de pensar outra acepção de possível, que não se liga à realização empreendida pelo voluntarismo. Nesse sentido, Zourabichilli fala que Deleuze inverte a relação entre acontecimento e possível, sendo o primeiro que suscita o segundo – mas se é assim, este possível não será uma realização de um plano. “O possível chega pelo acontecimento, e não o inverso; o acontecimento político por excelência – a revolução – não é a realização de um possível, mas uma *abertura do possível*” (ZOURABICHVILLI, 2000, p.335, grifo do autor).

Mas como pensar essa abertura do possível ou novo campo de possíveis? O que está em jogo nesta acepção de possível é o que Zourabichvilli chama de novas possibilidades de vida ou do possível como potencialidade.

O que é então o possível, ou o “possível como tal”? Deleuze afirma, de bom grado, que o que se trata de criar são novas *possibilidades de vida*. Uma possibilidade de vida não é um conjunto de atos a realizar ou a escolha de tal profissão, de tal lazer, nem mesmo de tal gosto ou preferência particulares. [...] Mas, de maneira mais profunda, uma possibilidade de vida exprime um modo de existência: é o “expresso” de um agenciamento concreto de vida. O expresso, em Deleuze, nunca é da ordem de uma significação ou de um conjunto de significações. Ele consiste em uma *avaliação*: não somente a avaliação das possibilidades de vida, quando se chega a apreendê-las como tais; mas a própria possibilidade de vida como avaliação, maneira singular de avaliar ou de separar o bom e o mau, distribuição de afetos. Uma possibilidade de vida é sempre uma diferença.

A invenção de novas possibilidades de vida supõe, portanto, uma nova maneira de ser afetado. (ZOURABICHVILLI, 2000, p.338)

Sendo assim, cabe, na resposta ao acontecimento, uma avaliação afetiva das possibilidades de vida ou uma nova circunscrição do intolerável. Circunscrição que se refere à percepção do que, numa dada situação, ultrapassa, subitamente, um limiar de suportabilidade e que exige um novo redimensionamento perceptivo com novos limiares. É, aliás, preciso concentração para captar e afirmar uma nova maneira de ser afetado. Aqui entram em cena o problema político do acontecimento e daquilo que ele exige da percepção, momento que Deleuze chama de vidência. Temos que um acontecimento político suscita ou pode suscitar uma nova circunscrição do intolerável.

tal tipo de mutação subjetiva não se decreta, e a questão não é, de início, desejá-la ou não: o pró ou o contra só intervêm no estágio da resposta ou da reação, conforme se escolha assumir as consequências ou fingir que nada aconteceu. Tal era, para Deleuze, o fundo vivo da clivagem esquerda/direita, que não se encarna de maneira alguma nas organizações existentes. (ZOURABICHVILLI, 2000, p.339)

E temos também que o vidente é aquele que apreende o intolerável e que apreende, por fim, o esgotamento do possível – não confundir com fechamento do possível (posição reacionária de direita que envolve a ideia, por exemplo, de um fim da história e uma rendição incondicional à conjuntura tal como se apresenta em sua hegemonia capitalista, pois nada mais ou além é possível).

o vidente apreende o intolerável em uma situação; ele tem visões, entendamos, aí, percepções em devir ou perceptos, que colocam em xeque as condições usuais da percepção, e que envolvem uma mutação afetiva. A abertura de um novo campo de possíveis está ligada a estas novas condições de percepção: o exprimível de uma situação irrompe, bruscamente. [...]

Ver de repente essas potencialidades como tais e não atualizadas de uma maneira determinada: eis o acontecimento que arrasta seu sujeito mutante para um devir-revolucionário. A visão é forçosamente fugaz, uma vez que a manifestação de um potencial se confunde com sua dissipação. O que, paradoxalmente, o vidente-revolucionário vê é a intensidade, em uma imagem intensiva que se esfuma ao se expandir; pois a intensidade se dissipa, tornando-se imagem. Nascimento e morte coincidem nessa imagem que só se pode repetir. Só experimentamos, portanto, o possível como tal, ou o possível como *potência*, em sua queda ou seu esgotamento: trata-se, assim, de “esgotar o possível”. (ZOURABICHVILLI, 2000, p.340-342, grifos do autor)

Chegamos, por fim, ao esgotamento do possível que, se só toma lugar a partir do acontecimento, justifica a ideia um involuntarismo político, ainda mais porque a vidência envolve ver as potencialidades não atualizadas de uma dada situação, ou seja, é uma tal percepção fina e rigorosa – concentração (que é um conceito sobretudo referente a intensidade, cujo estatuto político depende em larga medida de sua manifestação) – percepção que pode tornar possível avaliar e recusar as alternativas atuais, excessivamente possíveis, que se nos impõem a cada vez, pois “as pessoas em devir não são concernidas pelas alternativas em curso: só lhes importa aquilo que encontram por sua própria conta, e aquilo que os outros também encontram, mesmo em contextos afastados dos deles [...]” (ZOURABICHVILLI, 2000, p.354)

Resumamos: quando Zourabichvilli distingue duas espécies de possíveis, define uma como sendo objeto de realização (concernente a alternativas atuais) e a outra como objeto de efetuação (potencialidade). A realização opera sobre uma imagem do passado que se projeta no futuro, ratificando-a; ao passo que a efetuação é um processo mais complexo que faz par com outro processo, o de atualização. Em linhas gerais, para Deleuze, segundo Zourabichvilli, este outro possível deriva do acontecimento, na medida em que é a partir deste último que se abre um novo campo de possíveis, campo que compreende esta outra acepção de possível, ou seja, aquele que consiste em novas possibilidades de vida. A abertura desse campo é tributária

de uma operação perceptiva – age aqui a vidência, que capta as condições atuais de vida em determinada circunstância, no que têm de atualizações excessivamente possíveis e potencialidades; como age também o agenciamento coletivo que, em um segundo tempo, terá de dar conta da mudança decorrente do acontecimento: é por este agenciamento, que age como processo de atualização, que o possível se efetua, ou seja, que as novas possibilidades de vida passam de potencialidades virtuais (ainda que reais) para efetivas.

Estamos aqui falando, por fim, do processo de devir, e da concentração como um estado intensivo que o precipita. Diante de um acontecimento político que exige uma resposta subjetiva à altura, um agenciamento que o assimile, que o efetue, se se o ignora, incorre-se em uma resposta reacionária de fechamento do possível:

fechar o possível não equivale, de forma alguma, a esgotá-lo: é apoiar violentamente o devir no nada. Dois efeitos podem derivar daí: que as pessoas tenham medo do devir porque ele só deixa vislumbrar o nada, a si mesmo como nada (dobra arcaizante), ou que nada mais tenham para querer senão o nada (dos vândalos aos terroristas). A violência torna-se, então, primeira, fim em si, a vontade nada mais tendo para querer senão o que lhe é proposto, ou seja, nada: *vontade de nada*. (ZOURABICHVILLI, 2000, p.346)

Evoco esta questão da alternativa atual que se impõe para deter o devir decorrente ou catalisado por um acontecimento político pois é um eixo fundamental da argumentação de Slavoj Žižek, cujo livro *Bem vindos ao deserto do real* pode ser caracterizado como um esforço de vidência, bem como de concentração.

2.8 Žižek: a escolha imposta e o Ato

A propósito da acepção de possível que compreende as alternativas atuais, pode ser muito instrutivo acompanharmos a argumentação de Slavoj Žižek quando este se refere a uma “escolha imposta”.

O autor menciona um sono ideológico característico da hegemonia estadunidense que é mantido com força renovada, ao contrário do que se poderia supor, após o ataque às torres gêmeas. É que de alguma maneira a resposta ao acontecimento que foi o 11 de setembro faz com que se dê atenção ao abismo político deveras acentuado entre os chamados Primeiro e Terceiro Mundos (a começar por separar aqueles que se sentem profundamente desconfortáveis com essa nomenclatura e aqueles que não). A retaliação estadunidense cujo

caráter político é cínico, visaria, segundo Žižek, apenas uma manutenção do que chama de sono ideológico – o idílio do “sonho americano” que Nova Iorque representa continua, mas sob a salvaguarda da retaliação ao Afeganistão, ou seja, nas políticas e ideologias estadunidenses. Em outras palavras, continuam separados, e constituídos enquanto tais, Primeiro e Terceiro Mundos, apesar da imposição da destruição aos EUA que poderia ter-lhes imposto um gosto, para além do simplesmente empírico, do que se passa em lugares do mundo constantemente destruídos. Como diz Žižek, “o que devíamos nos ter perguntado enquanto olhávamos para os televisores no dia 11 de setembro é simplesmente: *Onde já vimos esta mesma coisa repetidas vezes sem conta?*” (ŽIŽEK, 2003, p.31, grifos do autor)

Ao contrário, a manutenção de um sono ideológico pressuporia toda uma outra atitude ética, política e estética (sobretudo no sentido perceptivo da palavra):

No rescaldo traumático do 11 de Setembro, quando a velha segurança pareceu momentaneamente estilhaçada, o que poderia ser mais “natural” que se refugiar na inocência de uma firme identificação ideológica? Mas são exatamente esses momentos de inocência transparente, de “volta ao básico”, em que o gesto de identificação parece “natural”, que são, do ponto de vista da crítica da ideologia, os mais obscuros, sendo até, de certa forma, a própria obscuridade (ŽIŽEK, 2003, p.62)

Como, diante de uma tragédia, ser capaz de se posicionar de modo a não, na prática, negar o efeito do acontecimento? Zourabichvilli fala que se passa, para um acontecimento pessoal, o mesmo que se passa para um acontecimento político – o que é bom esmiuçar: se o fundo vivo da clivagem esquerda/direita está, talvez especialmente, no modo de resposta aos acontecimentos, o problema não é que se politize a resposta ao 11 de setembro, mas qual a política que conduzirá a resposta. Nesse sentido, a argumentação de Žižek é precisa ao demonstrar o quanto a reivindicada isenção ideológica carrega o mais alto grau de ideologia.

Tenhamos, portanto, em mente a ideia de Zourabichvilli de que há modos diferentes de fazer uma política do acontecimento, (e que o fundo vivo da clivagem esquerda/direita concerne diretamente essa atitude) e passemos à alternativa exposta na argumentação do filósofo esloveno.

Uma “escolha” que Žižek desenvolve ao longo de seu livro é aquela entre democracia ou fundamentalismo. O autor se dedica a atacar as premissas dessa alternativa, por exemplo, quando diz que “o liberalismo capitalista global que se opõe ao fundamentalismo maometano é ele próprio um modo de fundamentalismo, de forma que, na atual ‘guerra contra o terrorismo’, estamos na verdade diante de um choque de fundamentalismos” (ŽIŽEK, 2003, p.69).

Chega, no trecho final do capítulo três, a uma descrição aporética da democracia, caracterizando o que chama de seu grande paradoxo, que já conhecemos *bIn*:

dentro da ordem política existente, toda campanha contra a corrupção termina cooptada pela extrema direita populista. [...] A ideia de uma ‘democracia honesta’ é uma ilusão, assim como a noção da ordem do Direito sem o suplemento de seu supereu obscuro: o que parece uma distorção contingente do projeto democrático está inscrito na noção em si (ŽIŽEK, 2003, p.98-99).

Se é assim, a alternativa “democracia ou fundamentalismo” é falsa, primeiro porque a alternativa seria entre dois tipos de fundamentalismos, com a particularidade, por parte daquele em que estamos imersos, da ocultação de seus princípios ideológicos e políticos enquanto tais; e segundo porque, além da ameaça intrínseca à alternativa supor certo caráter retórico ou condenatório (não se supõe que a pessoa confrontada “escolherá” o fundamentalismo; mas, caso “escolha”, ela, na melhor das hipóteses, não será levada a sério), aquilo que se chamará democracia sequer tem a chance de aparecer em todo seu diagrama de poder, ou seja, sequer pode aparecer de fato como objeto de uma escolha ou de uma ação política. É nesse sentido que Žižek conclui o capítulo, pensando alternativas à democracia: e, talvez por se tratar de um livro, busca-as no plano material mais imediatamente concernido, ou seja, o das palavras e da linguagem, sugerindo uma forte intimidade entre linguagem e ação política coletiva. Recorre a certos vocábulos e expressões russos, caracterizados por darem dois sentidos distintos a certas noções, sendo um mais mundano e o outro mais ontológico, por exemplo: “Existe a palavra *istina*, a noção comum de verdade como ajustamento aos fatos; e (geralmente com inicial maiúscula) *Pravda*, a Verdade absoluta, que também designa o ideal eticamente comprometido da Ordem do Bem.” (ŽIŽEK, 2003, p.99-100)

E acrescenta: “Dentro da mesma lógica, já existe em Marx a distinção implícita entre ‘classe operária’ – uma categoria simples de Ser social – e ‘proletariado’ – uma categoria de Verdade, o Sujeito revolucionário propriamente dito” (ŽIŽEK, 2003, p.100).

Parte do interesse dessa sua exposição está em identificar na língua russa uma espécie de convocação a um compromisso ético, ou seja, não é porque a linguagem dispõe de certo vocábulo, que aquilo que ele designa está imediatamente presente, ou melhor, presente sem a necessidade de uma operação perceptiva – “não existe garantia ontológica de que *Pravda* poderá se afirmar no plano dos fatos (coberto pela *istina*)” (ŽIŽEK, 2003, p.100-101).

E Žižek conclui:

E, mais uma vez, parece que a consciência dessa diferença está gravada na língua russa, na expressão única *awos* ou *na awos*, que significa algo como ‘que a sorte nos sorria’; ela articula a esperança de que as coisas acabarão bem quando alguém fizer um gesto arriscado sem conseguir avaliar todas as consequências – algo como a frase de Napoleão, ‘*on attaque, puis on verra*’ [atacamos, depois veremos], sempre citada por Lenin. A característica interessante dessa expressão é ela combinar voluntarismo, uma atitude ativa de assumir riscos, com um fatalismo mais fundamental: a pessoa age, dá um salto no escuro e espera que as coisas terminem bem... E se essa atitude for exatamente a necessária hoje, quando estamos divididos entre o pragmatismo utilitário ocidental e o fatalismo oriental como as duas faces da atual ‘ideologia espontânea’ global? (ŽIŽEK, 2003, p.101)

É curioso notar que o autor usa a palavra “voluntarismo”, cujo antônimo é vastamente usado por Zourabichvilli para caracterizar a atitude política do pensamento de Deleuze. Sabemos que o argumento de Zourabichvilli se apoia na ideia da inversão operada por Deleuze na relação entre acontecimento e possível, sendo aquele que precede este, e não o contrário: assim se tipifica o involuntarismo, pois é a partir do acontecimento que novas possibilidades de vida podem surgir (possibilidades que constituem a acepção de possível que não é projeção do passado em uma imagem de futuro). Se é assim, talvez não seja nem um pouco contraditório procurar uma espécie de conciliação do involuntarismo deleuzeano com esse voluntarismo “tiro no escuro” de que fala Žižek, ou, dito de outro modo, tratar-se-ia aqui de um plano como pretexto ou de um fracasso de realização de um possível. Zourabichvilli chega a afirmar que, em uma realização de um plano ou projeto, não há diferença em jogo, senão aquela do “salto para a existência” (ZOURABICHVILLI, 2000, p.337). Deleuze e Guattari, a propósito da diferença dos planos de imanência e transcendência e no que pode ser considerado um esmiuçamento da questão do possível, citam John Cage para dizer que é da natureza dos planos fracassarem, ou seja, sob a perspectiva da imanência esse “salto para existência” consiste em um fracasso do plano (ou em um fracasso do possível como projeção do passado sobre o futuro, já que, sob a imanência, os fracassos fazem parte do plano):

Como diz Cage, é próprio do plano que o plano fracasse. Justamente porque não há organização, desenvolvimento ou formação, mas transmutação não voluntária. Ou Boulez: “programar a máquina para que cada vez que repassamos uma fita ela dê características diferentes de tempo”. Então, o plano, plano de vida, plano de escrita, plano de música, etc., só pode fracassar, pois é impossível ser-lhe fiel; mas os fracassos fazem parte do plano, pois ele cresce e decrece com as dimensões daquilo que ele desenvolve a cada vez (planitude com n dimensões). Estranha máquina, ao mesmo tempo de guerra, de música e de contágio-proliferação-involução. (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p.62)

Seja como for, o que interessa a Žižek, aponta-nos Safatle no posfácio ao livro, é certo tipo de posicionamento político ou ato com relação às próprias escolhas em dada conjuntura:

Segundo Žižek, o verdadeiro ensinamento de Lenin, ao insistir na diferença entre “liberdade formal” e “liberdade atual”, consiste em mostrar como “a verdadeira escolha livre é aquela na qual eu não escolho apenas entre duas ou mais opções no interior de um conjunto prévio de coordenadas, mas escolho mudar o próprio conjunto de coordenadas”. E talvez isto nos explique também, por exemplo, a complacência de Žižek em relação a autores como Carl Schmitt, para quem o verdadeiro ato soberano é a ação violenta capaz de suspender o ordenamento jurídico ao instaurar um espaço de exceção. Só um gesto desta natureza, que rompe o contínuo da história ao suspender a estrutura simbólica na qual o sujeito inscreve o sentido de seu ato, nos garantiria que a história não se reduz atualmente a um tempo morto e desprovido de acontecimentos. (SAFATLE, 2003, p.185)

Žižek parece delinear um quadro de extrema tensão em que o que está em jogo é, de um lado, certo ato capaz de mudar as coordenadas da conjuntura, no sentido de, por exemplo, no caso de 11 de setembro, acordar os Estados Unidos de seu “sono ideológico”; e, de outro lado, estão as forças que procuram prevenir que semelhante ato possa ter lugar. Grafa ato às vezes com minúscula e outras com maiúscula – nesse segundo caso, refere-se a algumas figuras, dentre elas, Alain Badiou:

[...] o teórico do Ato, [que] precisa se referir à Eternidade: um ato só pode ser concebido como a intervenção da eternidade no tempo. O evolucionismo historicista conduz à procrastinação infinda; a situação é sempre complexa demais; há sempre mais aspectos a serem explicados; a ponderação dos prós e contras nunca termina... contra essa postura, a passagem ao ato envolve um gesto de simplificação radical e violenta, um corte igual ao do proverbial nó górdio: o momento mágico em que a ponderação infinita se cristaliza num simples “sim” ou “não” (ŽIŽEK, 2003, p.121-122)

Eternidade, aliás, que se parece com aquela designada por Aion, o tempo do acontecimento, segundo Deleuze. O fato de Aion costumar ser traduzido como eternidade pode confundir, explica-nos Zourabichvilli:

na realidade, a eternidade própria ao instante tal como os estoicos a concebem tem apenas um sentido imanente, sem relação com o que será a eternidade cristã [...]. Aion opõe-se a Chronos, que designa o tempo cronológico ou sucessivo, em que o antes se ordena ao depois sob a condição de um presente englobante, no qual, como se diz, tudo acontece (ZOURABICHVILLI, 2009, p.24-25)

Ou seja, a “intervenção da eternidade” em Badiou via Žižek se parece com o tempo do acontecimento para Deleuze via Zourabichvilli – em que está em jogo justamente a ruptura com as coordenadas de uma cronologia, a qual, consistindo na “noção de um tempo objetivo, exterior ao vivido e indiferente à sua variedade”, não passa da generalização do laço entre tempo e sentido (ZOURABICHVILLI, 2000, p.26). Em sua conclusão, Žižek recupera o tema do Ato, dessa vez evocando também Derrida, Lacan, Lenin, Robespierre e Pascal. Trata-se de pensar o Ato como ruptura operada contra certo consenso liberal-democrático. “À parte uma

administração econômica anêmica, a principal função do centro liberal-democrático é garantir que nada aconteça realmente na política: a liberal-democracia é parte do não evento” (ŽIŽEK, 2003, p.174). Žižek argumenta que o Ato perturba esse cenário consensual com uma suposta ruptura absoluta – que se deveria a uma espécie de pulverização radical da conjuntura que operaria. Žižek chama atenção para o caráter agenciado do Ato e do tempo oportuno que está em jogo em sua ocorrência: “fazer publicamente uma declaração ética quando já é tarde demais transforma uma intervenção corajosa num gesto irrelevante” (2003, p.175). Ou seja, é preciso não apenas que o Ato venha em tempo, mas que seja partilhado, que haja certo estatuto múltiplo ou coletivo em sua composição – nesse sentido, citemos Guattari a propósito do agenciamento coletivo de enunciação (ele fala a ouvintes italianos em uma conferência):

à medida que avanço em minha exposição, um paradoxo se interpõe: como é concebível falar dessas espécies de agenciamento coletivo de enunciação, sentado numa cadeira, frente a um público comportadamente arrumado numa sala? Tudo o que estou dizendo leva a estabelecer que uma verdadeira análise política não poderia depender de uma enunciação individuada, menos ainda quando ela é o fato de um conferencista estrangeiro e portanto, estranho à língua e aos problemas de seu auditório! Um enunciado individual só tem alcance na medida em que pode entrar em conjunção com agenciamentos coletivos já funcionando efetivamente... Minha fala periga então de se destruir a si mesma. Minha única “porta de saída” está na sala, pois, com efeito, um discurso desse tipo só poderia se sustentar na condição de ser revezado por aqueles que o escutam... ou o suportam. Senão, a quem é que se está falando? A um interlocutor universal? A alguém que já conhece os códigos, as significações e todas as combinações possíveis? A enunciação individuada é prisioneira das significações dominantes. Só um grupo sujeito pode trabalhar os fluxos semióticos, quebrar as significações, abrir a linguagem para outros desejos e forjar outras realidades! (GUATTARI, 1981, p.178-179)

A ideia de Guattari segundo a qual o grupo sujeito é a instância coletiva capaz de “abrir a linguagem para outros desejos” está em consonância com a sequência do argumento de Žižek: um ato situado em um contexto não significa um ato inteiramente determinado pelo contexto, “um Ato sempre envolve um risco radical [...] é um passo no desconhecido, sem garantias quanto ao resultado final – por quê? Porque um Ato altera retroativamente as próprias coordenadas em que interfere” (ŽIŽEK, 2003, p.175)

Ou seja, reencontramos aqui a abertura do campo de possíveis. Žižek formula do seguinte modo o problema propriamente político envolvido na questão:

É aqui que se vê como um Ato não pode ser contido nos limites da democracia (concebida como um sistema positivo de legitimação do poder por meio de eleições livres). O Ato acontece numa emergência em que alguém tem de assumir o risco e agir sem legitimação, engajando-se numa espécie de aposta pascaliana de que o Ato em si há de criar as condições para sua própria legitimação “democrática” retroativa (ŽIŽEK, 2003, p.175)

Diante da objeção de que a democracia, ao contrário, seria capaz de conter os excessos de semelhante Ato legitimado de modo autorreferente, Žižek argumenta que “a democracia em si não oferece essa garantia; *não há garantia* contra a possibilidade de excesso – esse risco *tem* de ser assumido, e é parte do próprio campo político” (2003, p.176, grifos do autor).

Pode-se argumentar que algo na mesma linha é indicado pela apreciação de Deleuze e Guattari a propósito de maio de 68 em um pequeno texto, também citado por Zourabichvilli, com o título de *Maio de 68 não ocorreu* (2016). Primeiro, considerando a alteração retrospectiva das coordenadas políticas empreendidas pelo Ato, seria oportuno lembrarmos uma indicação de Zourabichvilli a propósito do conceito de acontecimento, segundo Deleuze:

Se chamarmos acontecimento a uma mudança na ordem do sentido (o que fazia sentido até o presente tornou-se indiferente e mesmo opaco para nós, aquilo a que agora somos sensíveis não fazia sentido antes), convém concluir que o acontecimento não tem lugar no tempo, uma vez que afeta as condições mesmas de uma cronologia. Ao contrário, ele marca uma *cesura*, um *corte*, de modo que o tempo se interrompe para retomar sobre um outro plano (daí a expressão entre-tempo) (ZOURABICHVILLI, 2009, p.25-26).

Ou seja, maio de 68, enquanto acontecimento (de política, de tempo, de sentido), não ocorreu em função de sua não assimilação política em termos hegemônicos ou macropolíticos, ou melhor, em função de sua ruptura de sentido e de tempo (de seu estatuto acontecimental, portanto) ter sido rechaçada:

Maio de 68 não foi a consequência de uma crise, tampouco a reação a uma crise. É antes o inverso. É a crise atual, são os impasses da crise atual na França que decorrem diretamente da incapacidade da sociedade francesa de assimilar o Maio de 68. A sociedade francesa mostrou uma impotência radical para operar uma reconversão subjetiva no nível coletivo, tal como 68 exigia: sendo assim, como poderia ela operar atualmente uma reconversão econômica em condições de “esquerda”? Ela nada soube *propor* às pessoas: nem do domínio da escola, nem do trabalho. Tudo o que era novo foi marginalizado ou caricaturizado (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p.246)

Deleuze e Guattari não relacionam a incapacidade de resposta da sociedade francesa ao acontecimento de Maio de 68 à estrutura política da democracia, mas é talvez porque eles dispõem da distinção entre macro e micropolítica, algo a que Žižek olha com bastante desconfiança, o que podemos notar nas poucas referências deste a Deleuze ao longo de seu livro. Mas é uma micropolítica (que, é bom lembrarmos, não se separa da macropolítica) que permite que os autores digam que

topamos em toda parte com os filhos de Maio de 68, eles mesmos o ignoram, e cada país, à sua maneira, produz os seus. A situação deles não é brilhante. Não são jovens

executivos. São bizarramente indiferentes e, no entanto, estão por dentro. Deixaram de ser exigentes, ou narcisistas, mas sabem muito bem que nada responde atualmente à sua subjetividade, à sua capacidade de energia. Sabem até que todas as reformas atuais, na verdade vão contra eles. Decidiram tocar seus próprios negócios, o tanto que puderem. Eles mantêm uma abertura, um possível (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p.246-247)

Ou seja, os autores franceses não pensam apenas em termos do Ato, apesar de esta ideia parecer se incluir em um espaço entre o conceito de agenciamento e o de acontecimento (e em especial a ideia de abrir um novo campo de possíveis), mas é sobretudo importante uma transformação afetiva, sendo esta dimensão uma que Žižek não privilegia.

Seja como for, parece haver uma singular convergência entre as argumentações dos autores franceses e a do esloveno, para quem não seria um exagero atribuir a ideia, guardadas as diferenças, que o “11 de setembro não ocorreu”. Ainda a propósito do acontecimento Maio de 68, afirmam Deleuze e Guattari:

O que se institucionaliza, no desemprego, na aposentadoria ou na escola, são “situações de abandono” controladas, com os deficientes por modelo. As únicas reconversões subjetivas atuais, no nível coletivo, são as de um capitalismo selvagem à maneira americana, ou então de um fundamentalismo muçulmano, como no Irã, de religiões afro-americanas, como no Brasil: são as figuras opostas de um novo integrismo (seria preciso acrescentar a tudo isso o neopapismo europeu) (DELEUZE; GUATTARI, 2016, p.247)

O fato de o que chamam de reconversão subjetiva, como resposta ao acontecimento, poder ser encontrado no fundamentalismo muçulmano é algo que nos remete ao modo como Zourabichvilli caracteriza como modos de fechar o possível (peço a licença para citar novamente a passagem seguinte):

fechar o possível não equivale, de forma alguma, a esgotá-lo: é apoiar violentamente o devir no nada. Dois efeitos podem derivar daí: que as pessoas tenham medo do devir porque ele só deixa vislumbrar o nada, a si mesmo como nada (dobra arcaizante), ou que nada mais tenham para querer senão o nada (dos vândalos aos terroristas). A violência torna-se, então, primeira, fim em si, a vontade nada mais tendo para querer senão o que lhe é proposto, ou seja, nada: *vontade de nada* (ZOURABICHVILLI, p.346, grifo do autor)

Ainda que Žižek não privilegie os afetos, como o fazem os franceses, em contato com as potencialidades do devir, está claro que partilha interesse por um nada de vontade, motor incomparável e inusitado para buscar mudanças nas coordenadas políticas – que é possivelmente o que deixa esse tipo de posição política um tanto ambígua. Eis como Zourabichvilli define esse *páthos* político, que é, assim o julgo, novamente um modo de formular o problema da concentração:

Favorecer, em si mesmo e no meio, o crescimento de um nada de vontade é resgatar o potencial, a situação como potência de encontro. [...] O nada de vontade, a desafeição em relação às questões conhecidas, é o resultado de um encontro com o mundo. “Viu-se” não apenas a situação, mas também todos os esquemas sensório-motores que nos ligavam habitualmente ao mundo. [...] Nossas relações habituais com o mundo se revelam convenções arbitrárias, que nos protegem do mundo e o tornam tolerável para nós: e aí está o compromisso intolerável para com a miséria de toda natureza e os poderes que a alimentam e a propagam. (ZOURABICHVILLI, 2000, p.348-349)

Se, como disse Safatle, o interesse de Žižek pelo Ato é tal que pode assumir certos contornos não tão palatáveis (ao falar em soberania e em violência), é sem tanta surpresa que leremos a sua provocação final em seu livro, ao modo de nos situar afetivamente na recusa da alternativa presunçosa entre democracia ou fundamentalismo:

e, talvez, o objetivo último da “guerra ao terrorismo”, da imposição do que só se pode chamar de “estado democrático de emergência”, seja a neutralização das condições de tal Ato. [...] E se o verdadeiro objetivo dessa “guerra” formos *nós mesmos*, nossa própria mobilização ideológica contra a ameaça do Ato? E se o “ataque terrorista”, não importa o quanto foi “real” e terrível, for o substituto metafórico último do Ato, para a destruição de nosso consenso liberal-democrático? (ŽIŽEK, 2003, p.176-177)

Eis o impasse: segundo Žižek, o imperativo sob o qual vivemos é o de “nada nos acontecerá”, ou de fechamento do possível; haveria um modo afetivo de lidar com a questão, expresso em um nada de vontade (como o diz Zourabichvilli) ou em certa indiferença de quem não se sente contemplado pelas alternativas atuais (como o dizem Deleuze e Guattari), o que nos remete ao horizonte do esgotamento do possível; horizonte que, por sua vez, se relaciona com o conceito de acontecimento, na medida da sua capacidade de abrir um campo de possíveis, que é o mesmo que faz o Ato, de que fala Žižek; o problema é que, segundo Žižek e voltando ao início, a democracia liberal impede, estruturalmente, que algo aconteça, a não ser algo terrível, como no caso de 11 de setembro, um ataque contra um ponto de concentração, que, ainda que possa ser remetido à imagem do Ato (seu “substituto metafórico último”), ainda falharia em ser muito mais do que um ato terrorista, pois as convicções ideológicas ganhariam subitamente uma nova força implacável de reação.

2.9 Artaud e Foucault: possuir a vida, inventar novos modos de existência

Antes de voltar a Lísias, cito uma passagem de Artaud que, ainda que não se refira nem a 1968 nem a 2001, resume, creio, o saldo da exposição aqui feita sobre uma certa morbidez do sentimento político:

Se falta enxofre à nossa vida, ou seja, se lhe falta uma magia constante, é porque nos apraz contemplar nossos atos e nos perder em considerações sobre as formas sonhadas de nossos atos, em vez de sermos impulsionados por eles. [...]

Todas as nossas ideias sobre a vida devem ser retomadas numa época em que nada adere mais à vida. E esta penosa cisão é a causa de as coisas se vingarem, e a poesia que não está mais em nós e que não conseguimos mais encontrar nas coisas reaparece de repente, pelo lado mau das coisas; nunca se viram tantos crimes, cuja gratuita estranheza só se explica por nossa impotência para possuir a vida. (ARTAUD, 2006, p.3)

É justamente no sentido de “possuir a vida”, vida sobretudo não-orgânica, que a aposta no esmiuçamento rigoroso do estatuto perceptivo e afetivo da política deve ser levado a sério. É nesse sentido, portanto, que é lícito falar de uma micropolítica, de um devir-revolucionário e é aí também que Deleuze vê a última virada da obra de Foucault, quando tratará do sujeito, dos processos de subjetivação, do cuidado de si. Vale aqui uma menção ao filósofo, ainda que muito de passagem, até pela desconfiança, não sem motivos, com que Žižek trata da transformação da palavra “resistência” em uma palavra de ordem vazia brandida contra uma ideia vaga de Poder central: “por que não inferir a conclusão lógica de que esse discurso da ‘resistência’ é a norma hoje e, como tal, o principal obstáculo à emergência do discurso que realmente colocaria em questão as relações dominantes?” (ŽIŽEK, 2003, p.85-86). Como se sabe, e ressaltando-se ainda que a noção de poder em Foucault não é passível de um maniqueísmo grosseiro como o que Žižek descreve, uma frase do filósofo francês perpetuamente citada é aquela que reza que “onde há poder, há resistência”. Mas, diz Deleuze,

Embora [Foucault] invoque focos de resistência, de onde vêm tais focos? Ele precisará pois de muito tempo para achar uma solução, já que de fato trata-se de criá-la. Então, será que se pode dizer que essa nova dimensão seja a do sujeito? Foucault não emprega a palavra sujeito como pessoa ou forma de identidade, mas os termos “subjetivação”, no sentido de processo e “Si”, no sentido de relação (relação a si). E do que se trata? Trata-se de uma relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma “dobra” da força. Segundo a maneira de dobrar a linha de força, trata-se da constituição de modos de existência, ou da invenção de possibilidades de vida que também dizem respeito à morte, a nossas relações com a morte: não a existência como sujeito, mas como obra de arte. Trata-se de inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tenta penetrá-los e o poder tenta apropriar-se deles. Mas os modos de existência ou possibilidades de vida não cessam de se recriar, e surgem novos. (DELEUZE, 2013, p.120-121)

3 PROCESSOS JURÍDICOS, PROCEDIMENTOS LITERÁRIOS

3.1 Lísias e o contemporâneo

Lísias, em entrevista ao podcast da revista *Quatro Cinco Um*, diz, justificando a feitura do *Diário da Cadeia*, que o ex-deputado Eduardo Cunha era, por volta de 2016, a figura pública, “a pessoa que precisava ser agredida” (2020). Se em *O Céu dos Suicidas* há um empenho performático na lida explícita com a morte, já em *Diário da Cadeia*, fica sugerida, assim, ideia de uma literatura de agressão, o que soa interessante, e de cunho político.

Um tal tipo de tensionamento das dimensões intra e extra livro é típico dos procedimentos literários contemporâneos, como o atestam inúmeras análises e obras. Vale considerarmos a propósito algumas célebres passagens de Josefina Ludmer, que, dentro do horizonte por ela nomeado “pós-autonomia”, propõe um binômio interessante para pensarmos o livro do duplo de Cunha, a saber: “imaginação pública”.

Ainda que a escritora se refira sobretudo a pensar outros mundos (como fica sugerido pela importância que dá à ficção especulativa), me parece que a própria sugestão semântica do binômio “imaginação pública” somada a sua definição por Ludmer – um tanto ampla – comporta o tipo de campo problemático em matéria de estética que Lísias parece mobilizar.

A imaginação pública seria, portanto, um esforço ligado ao da especulação, que envolve imaginar mundos diferentes do conhecido.

A imaginação pública seria um trabalho social, anônimo e coletivo de construção de realidade. [...]

No lugar do público não há mais separação entre o imaginário individual e o social. A imaginação pública, em seu movimento, desprivatiza e muda a experiência privada. O público é o que está fora e dentro, como íntimo-público. Na especulação não sobra nada dentro; o segredo, a intimidade e a memória se tornam públicos.

A imaginação pública produz realidade, mas não tem índice de realidade, ela mesma não faz diferença entre realidade e ficção. Seu regime é a realidadeficção, sua lógica, o movimento, a conectividade e a superposição, superimpressão e fusão de tudo que foi visto e ouvido. Essa força criadora de realidade, a matéria de sua especulação, funciona segundo vários regimes de sentido e é ambivalente: pode dar volta atrás ou assumir qualquer direção. (LUDMER, 2013, p.9)

Julgo que podemos pensar esta imaginação pública e seu regime de realidadeficção não apenas como um exercício de produção de imagens, mas também de produção de confrontos inusitados dentro dos domínios e campos estabelecidos na sociedade (por

exemplo: os confrontos possíveis entre o campo da política e o campo da estética). Trata-se, aliás, de algo que Rancière pensa com sua noção de dissenso, apesar de que não no nível do estabelecido, mas no nível das forças que estabelecem um campo ou domínio – noção de dissenso à qual voltarei mais adiante, propondo uma articulação com a imaginação pública.

Voltando a Lísias: quando é 2017, ano de lançamento de *Diário da Cadeia*, ele já vinha trabalhando com procedimentos tipicamente contemporâneos tais como tensionamento do estatuto de realidade do narrado e tensionamento da noção de autoria: através da sua exposição pessoal em autoficção (o que vai ao encontro da indiferenciação entre os domínios íntimo e público) e através do jogo com o nome de autor.

A grande diferença da experiência autoficcional é a dimensão em que atua o uso em questão do nome: se nos demais textos o nome atua na dimensão do narrado, (correspondendo ao que poderíamos chamar, grosso modo, de paradigma moderno), efeito que permanece contido, por mais experimentais que sejam os procedimentos narrativos empregados, dentro das margens da história (como em *Concentração*, por exemplo), neste caso, o efeito do uso do nome transborda o narrado até a recepção mais imediata do livro, ou melhor, o efeito performativo do uso autoficcional do nome do autor cria como que um transbordamento ao narrado em livro. Como se sabe, um tal transbordamento autoficcional é algo que costuma gerar muita controvérsia, na melhor das hipóteses porque o tensionamento entre real e ficção se torna um jogo que aponta para a própria fragilidade da distinção dos dois âmbitos (como a realidadeficção de Ludmer indica); na pior das hipóteses, torna-se o pretexto para textos narcísicos e/ou ressentidos – como dá mostras o próprio Serge Doubrovsky, figura responsável pela consagração do termo; conta-nos Ana Faedrich a propósito da recepção de seu *Livre Brisé*:

O sucesso, nesse caso, teve um preço alto. Ele foi acusado de ter matado a sua mulher por amor à literatura. Depois de ler o capítulo sobre seu alcoolismo, a esposa do autor bebeu vodka até morrer. Doubrovsky escreve uma longa autodefesa para o caso, mas mesmo assim afirma que não se sente perdoado pelo sucesso obtido, e que vive em profunda depressão desde que sua mulher morreu. A conclusão de Doubrovsky é que somente o escritor e o juiz podem, “em sua alma e consciência”, decidir os limites do que pode ou não ser dito/publicado, ou de como será dito. De um lado, temos o escritor e seu direito de liberdade de expressão, do outro temos a “vítima” com seu direito de privacidade. Sobre a publicação de *Livre Brisé*, o escritor francês diz que legalmente não é culpado de nada e que a mulher estando morta não poderia processá-lo. Outra informação relevante para pensarmos a delicada questão é o fato de ele dizer que se trata de uma “autobiografia (ou autoficção) autorizada”, já que ele ia mostrando os capítulos para ela e recebendo o aval para publicação. Nos soa problemático pensar 1) no uso das palavras autobiografia e autoficção como sinônimos pelo próprio Doubrovsky, depois de todo esforço que ele, “o pai da autoficção”, teve em estabelecer as devidas diferenças; 2) pensar numa “autoficção autorizada”, uma vez que o emprego da palavra ficção, em

sua definição original, funcionaria justamente para aliviar o seu autor das censuras. (FAEDRICH, 2015, p.53)

Já em *Diário da Cadeia*, a operação é outra ainda: Lísias se apropria, para agredir, do nome de um político decisivo na última década do país. O performativo também está presente, apesar de que um modo inusitado e extra livro, que interessa contar.

3.2 Aira e a reprodução ampliada

Na orelha do primeiro volume de seu recente *Diário da Catástrofe Brasileira*, lê-se que Lísias “idealizou o ‘Eduardo Cunha (pseudônimo)’ autor de *Diário da Cadeia – com trechos da obra inédita Impeachment* [...], que teve seu sigilo desfeito pela Justiça brasileira, em decisão posteriormente refeita inúmeras vezes.” (LÍSIAS, 2020, orelha). O processo contra o autor (ou idealizador de autor) foi movido justamente por Eduardo Cunha. Foi, assim, Cunha que tornou *Diário da Cadeia* um livro de Lísias ou no mínimo a ele atribuível juridicamente.

Quem inadvertidamente tomar o livro em mãos em uma livraria – a menos que o livro se encontre junto a outros de Lísias (e mesmo assim não seria conclusivo, pois há sempre livros mal localizados nas estantes) – quem assim fizer não saberá que ele foi escrito por Lísias: seu nome não se encontra em nenhuma parte. Para sabê-lo é preciso estar a par da história (jurídica) do livro.

Como diz o escritor argentino César Aira (2018), aqui temos um caso exemplar de livro que não se resume a seu conteúdo ou mesmo à sua forma material. Há toda uma história que paira sobre ele, que o circunda, que lhe confere uma existência como que performativa ou “não feita”, “irreproduzível”.

O argumento de Aira se constrói em torno do fato de que as reproduções fotográficas de obras visuais vêm se tornando, ele o diz, cada vez mais insatisfatórias – isso se deve à natureza das obras que vêm sendo feitas, cada vez mais tributárias de uma ideia e menos de um aspecto plástico que “fale por si”, isto é, elas se apresentam menos fotografáveis, pois “não se pode fotografar um conceito” (AIRA, 2018, p.12). Como ele pensa a sua literatura sobretudo em relação à pintura e às artes visuais, estenderá este problema às letras, procurando pensar o que há de irreproduzível naquilo que pode ser feito em matéria de

escrita. Delineada a corrida entre reprodução e obra, diz que a literatura como a entende deveria ser concebida como uma “reprodução ampliada”:

A reprodução torna-se obra, e a obra, reprodução, quando ambas compreendem que o que importa é a história, o roteiro da fábula, que move as duas. [...] A literatura como “reprodução ampliada”, em todas as direções de um contínuo dimensional, de uma obra de arte que tinha deixado de ser importante, ou pertinente, uma obra que exista ou não. (AIRA, 2018, p.13)

Ou seja, o objeto estético consistirá mais de certo momento ou modo de um projeto ou processo do que propriamente um objeto estético, tornando-se “secundário em relação ao relato do qual emerge” (AIRA, 2018, p.22). E é quando Aira fala de uma dimensão de não-feito no feito que seu argumento ganha possivelmente mais clareza, pois, segundo essa perspectiva,

o feito segue e seguirá sendo o suporte necessário do não feito, que se aloja em sua matéria como um relato secreto. A literatura, ou a literatura como entendo e pratico, poderia ser a ponte de prata estendida entre o feito e o não feito, que estabelecem entre si uma misteriosa e sugestiva assimetria. (AIRA, 2018, p.19)

O não feito, ou seja, o irreproduzível, o relato do qual surge o objeto e, arrisco dizer, no caso de *Diário da Cadeia*, não apenas o relato anterior como o relato posterior – isto é, interessa ao livro como “ponte de prata” não apenas a notícia de que Cunha preparava um diário na prisão, mas também a notícia que Cunha preparava um processo contra certo autor que escrevera um livro usando seu nome. Vê-se que não se trata de uma recepção de um leitor qualquer, mas de uma que muda completamente o acontecimento em que consiste o *Diário da Cadeia*.

3.3 O Diário do Duplo de Cunha

É comum que Lísias diga em entrevistas que Cunha e a juíza que determinou a revelação do nome do verdadeiro autor estragaram sua obra, que não podia prescindir do anonimato¹³; à *Quatro Cinco Um*, por exemplo, diz que poucos na editora Record sabiam da verdadeira identidade do Cunha pseudônimo. Não é assim – a obra ter sido destruída – que encaro a questão, pois, longe de estragar a obra, creio que o processo movido por Cunha torna a obra subitamente muito mais interessante; apreciação que, evidentemente, não deve servir para defender o ex-deputado, mas para avaliar criticamente os rumos da obra.

No livro, que de fato se organiza como um diário, acompanhamos monotonamente a rotina monótona de Cunha na prisão. Não são apenas as situações que se repetem, mas também o modo de referi-las. Trata-se de algo que Lísias explora muito em seus escritos; tanto a repetição incansável de temas, palavras, expressões, como a própria estrutura da história consiste no esmiuçamento estático de uma situação inicial que se altera pouco. Particularmente exemplares disso são o conto *Capuz* (em que acompanhamos o protagonista encarcerado em um lugar indefinido, com um capuz cobrindo seu crânio, realizando pequenas ações cotidianas extremamente limitadas) e o romance *Cobertor de Estrelas*. Interpolado com a monotonia da rotina e de seu respectivo relato temos outros dois movimentos: notas em tom de autoajuda que Cunha escreve (“**Conselho 7: Cuide sempre de sua família.**”; “**Conselho 10: tratem seus clientes como os bancos suíços tratam seus correntistas**” (CUNHA (pseudônimo), 2017, p.29; p.70, grifos do autor) e notas que envia para diversas personalidades, como Janaína Paschoal e Deltan Dallagnol sugerindo “*quem sabe fundar uma igreja*” na prisão e “*um grupo de estudo da Bíblia*” (CUNHA (pseudônimo), 2017, p.66, grifos do autor); os trechos do livro que Cunha prepara a respeito do impeachment – que consistem na sua história, com tons de suspense e espionagem, com PC Farias, em seus últimos dias de vida. As notas de autoajuda são uma espécie de repetição daquilo que o personagem Paulo de *O Livro dos Mandarins* faz ao longo do livro: toma notas, em tom de autoajuda ou aconselhamento empresarial, para seu futuro livro para empresários:

Aí está outro conselho que Paulo vai escrever no livro para futuros executivos: sempre dê um jeito para que seus funcionários aprendam algo interessante enquanto trabalham e faça com que eles, na medida do possível, usem os dois lados do

¹³ Ver, por exemplo, a matéria de Sérgio Luz para *O Globo* de 14 de março de 2020 (LUZ, 2020)

cérebro. Com isso, vão cumprir suas tarefas com mais gosto e, talvez, tornar públicas as habilidades múltiplas do chefe (LÍSIAS, 2009, p.22).

Já a história com PC Farias é inusitada, pois confere certo ar de mistério ao livro que é mais raro vermos na obra do autor, somado a uma relação de amizade que lembra certos momentos daquela entre o Lísias de *O Céu dos Suicidas* e seu amigo André.

Na história, Cunha passa por sérios apuros nas mãos de uma organização secreta africana chamada *African Libraries*, que terá sido uma das grandes responsáveis por sua conversão ao evangelismo. Um dos índices determinantes de que a fuga de PC Farias está comprometida é a aparição de certa mulher com um colar que porta o símbolo da organização.

A moça se levantou enquanto eu me sentava. Quando virou o pescoço para beijar a careca do Paulo Cesar, vi por dentro da roupa o colar que eu tinha conhecido também anos antes na África. Minha vista escureceu, minhas pernas ficaram fracas e minhas mãos começaram a tremer. Acho que fiquei branco. Aquela caveira fez parte dos piores dias da minha vida. (CUNHA (pseudônimo), 2017, p.61)

“Minha vista escureceu” é, aliás, como dito no capítulo um, uma frase recorrente nos escritos de Lísias, que costumam mostrar corpos colapsando. Em *Divórcio*, lê-se:

Na esquina, parei para tomar fôlego e planejei na cabeça o caminho até o metrô. O mundo continua em silêncio, mas agora eu já não me sentia tranquilo. Preciso atravessar dois cruzamentos. Caminhando, a tontura quase me derrubou por duas vezes. Na segunda, minha vista escureceu. (LÍSIAS, 2013, p.28-29)

Em *O Céu dos Suicidas*, lê-se:

De algo, jamais vou esquecer: no meio da semana, ele me ligou: — Ricardo, vou me internar de novo. Fica de olho em tudo.
 Não suportei. Fica de olho em quê, pensei em gritar. Fica de olho em quê, meu Deus? Ele repetiu: — Vou me internar de novo, Ricardo. Cuida para não acontecer nada.
 Disso tenho certeza.
 Então repeti, com a vista escura e cheio de medo de não conseguir ficar em pé (minhas pernas enfraqueceram), que não aguentava mais.
 Um dos dois bateu o telefone. Tirei o fio da tomada. Não vou conseguir terminar este capítulo. (LÍSIAS, 2012, p.99-100)

Este último trecho, aliás, se assemelha ao seguinte do duplo de Cunha:

Pois enfim, eu assistia aquele programa e tremia; Paulo Cesar Farias tinha acabado de decretar sua sentença de morte.

Não consigo mais escrever. Estou tremendo como naquele dia. Não sei como tem gente espalhando que sou uma pessoa fria. Deus que cuide desse país triste. (CUNHA (pseudônimo), 2017, p.102, grifo do autor)

Elenco esses elementos da história para sustentar que, até aqui, *Diário da Cadeia* se parece com um livro de Lísias. Mas é sob a influência de outra força, ou de outra voz, que ele se torna, oficialmente, um livro de Lísias, ainda que mediado por um processo judicial e um pseudônimo.

Outra singular ocorrência do livro é a repetição incansável da palavra “arquivo”, que não parece inapropriado relacionar às “coleções” de *O Céu dos Suicidas*, no sentido de que remontam o campo semântico do livro à memória de algo que se passou (a ser lembrado, colecionado, arquivado). *O Céu dos Suicidas*, de fato, tem como grande impulso o acontecimento do suicídio de um amigo do autor, e as coleções são comparadas à amizade (“Uma coleção é como um grande amigo: é preciso saber tudo. Quem tem uma grande amizade sabe que, mesmo que estejamos longe dela, uma lembrança sempre retorna” (LÍSIAS, 2012, p.186)); analogamente, podemos afirmar, *Diário da Cadeia* tem como impulso a figura de Cunha, mas especificamente, certo acontecimento: seu protagonismo no golpe parlamentar que destituiu Dilma Rousseff da presidência da República; e também o anúncio de que, uma vez preso por mentir na CPI da Petrobras, estaria escrevendo um diário. O Cunha-pseudônimo se refere aos seus arquivos ora como aquilo que tem o poder de o salvar, ora de danar, pois consistem em uma materialização oficiosa de poder.

O Brasil funciona assim: o Congresso declara que aquele arquivo deve se tornar obsoleto. Não vai mais se falar nele e as pessoas serão afastadas por algum tempo. Paulo Cesar tinha tomado a decisão de continuar com o arquivo oculto e gostaria de depositá-lo na Suíça. Para isso confiava em mim.

Antes de continuar esse livro, quero deixar claro que não será esse o meu caso: vou divulgar o meu arquivo, inclusive para mostrar para Deus que não devo nada. Essa é a minha diferença para com Paulo Cesar e por isso meu destino não será o dele. (CUNHA (pseudônimo), 2017, p.45)

E é no sentido de daná-lo ou agredi-lo em sua manifestação oficiosa e oficial de poder, que Lísias, dentro de seu próprio campo, que é a escrita, procura atacá-lo – para fazer política?

Diário da Cadeia, como dito acima, de certo modo parece se enquadrar no domínio que se pode chamar pós-autônomo. Os autores e as autoras do *Indicionário do Contemporâneo* (2018) se referem a pós-autonomia mais como certo modo de ler do que designando certo conjunto de obras por ela concernidas:

pós-autonomia também seria o nome de um regime de leitura que implicaria o abandono das categorias tradicionais de análise e da noção de valor literário de qualquer categoria em igualdade com outros discursos, escritos ou não, e deslocaria seu foco do fenômeno literário para o que Ludmer chama de “imaginação pública”. Nesse sentido, mais que de textos, se trataria de uma abordagem pós-autônoma, um

reposicionamento do olhar em busca de novos procedimentos críticos que ademais permitiriam reler os textos do passado com outra perspectiva. (ANDRADE; PEDROSA *et al.*, 2018, p.166)

E:

Poderíamos nos perguntar, ainda, se o que essas escritas do presente estão fazendo não é justamente trazer para a superfície do texto uma indisciplina da literatura que sempre existiu, tornando mais visível o que ela tem de indomesticável e direcionando nosso olhar para aqueles espaços que foram pontos cegos da crítica moderna (e autonômica). (ANDRADE; PEDROSA *et al.*, 2018, p.174)

Quanto à indisciplina que sempre existiu, creio que, para os fins desta presente argumentação, Aira nos faz apontamentos satisfatórios ao tratar do não feito ou irreproduzível que circunda a obra. Agora: seria possível falarmos de uma política justamente aí, nesse irreproduzível, na medida em que ele produz certo efeito no mundo, passível de ser chamado político?

Mas político em que sentido?

3.4 *Performance, potência do falso, dissenso*

Recapitulemos: podemos pensar em *Diário da Cadeia* como um livro de intervenção, que tem em Eduardo Cunha uma espécie de coautor. É difícil supor que um livro como o de Lísias é, digamos, “mais político” ou de efeito conjuntural mais contundente que um *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, que teve a singular capacidade de mobilizar massivamente as atenções em torno de um livro de ficção escrito por um escritor brasileiro negro. É claro que se, por um lado, a questão aqui não é se um livro é mais ou menos político que o outro, mas se se pode chamar político o gesto de Lísias – e acredito que sim –, por outro, seria preciso entender em que consiste essa política.

Seu *Sem Título – uma performance contra Sérgio Moro*, de 2018, é muito mais modesto: um ensaio que tece algumas considerações sobre a parcialidade, já então conhecida e hoje em dia oficialmente constatada, do ex-juiz e ex-ministro Sérgio Moro. O maior interesse desse opúsculo, em termos de tensão formal, é o modo como, semelhante nisso ao *Inquérito Policial Família Tobias*, de 2016, a obra toma forma a partir de certas interações do autor e/ou de interpelações feitas a ele na internet. Característica que remete ao estatuto

“qualquer” das fontes e do material de uma obra, estatuto próprio aos procedimentos contemporâneos e modernos que tendem a não privilegiar o discurso literário sobre outros.

Já o *Diário da Cadeia* mobiliza muito mais energia, por conta justamente de seus procedimentos: de um lado, o sigilo imposto sobre a real autoria do livro sustentado tanto na editora quanto para a imprensa, e, de outro, o ex-deputado parodiado entrando com um processo na justiça contra o livro – sublinhe-se: entrou na justiça por causa de um livro. E, mais, o gesto de Cunha é inequivocamente ambíguo: o que seria apenas um processo judicial acabou por torná-lo co-autor do livro: é por meio de sua intervenção que é revelado o verdadeiro autor, ou seja, trata-se de uma co-autoria não porque ele tivesse colaborado na escrita, mas colaborado precisamente na redefinição jurídica da autoria. É claro que podemos pensar em outros livros que suscitam processos judiciais e nem por isso parecem trazer nenhuma questão estética particularmente interessante, ainda que ensejem discussões pertinentes a propósito de outros assuntos (por exemplo, a longa história judicial de *Roberto Carlos em detalhes* a biografia não-autorizada por Roberto Carlos, escrita por Paulo Cesar de Araújo). Mas o singular no caso de Lísias é o motivo do livro: a agressão de uma figura pública, ou, dito de outro modo, uma intervenção por escrito (editorial, literária) no sentido de parodiar e agredir, que invade também, de certo modo, um nicho editorial, que é o de memórias de figuras públicas. Em certo sentido, isto se aproxima do que faz Antonio Scurati em *M, o filho do século*, ao reconstituir uma espécie de diário de Mussolini enquanto no poder. Mas há diferenças imediatas e decisivas: o projeto do romance de Scurati sugere um aspecto mais afeito ao romance histórico, por sua reconstituição dos fatos em primeira pessoa; Scurati assina com seu nome, não com o de Mussolini; o romance, publicado em 2018, está muito distante da data de morte do ditador fascista, e, apesar de nos últimos anos a extrema direita ter saído do armário, a reivindicação explícita do nazifascismo é ainda algo, talvez não raro, mas ao menos incomum, por parte de figuras públicas, – ou seja, não se apresenta, de saída, por se opor a uma figura fascista, como uma obra polêmica, nem performática. É verdade que em 2017, quando da publicação do *Diário*, o auge do apelo político e midiático da figura de Eduardo Cunha já tinha passado, mas ele não estava e não está morto, longe disso. É verdade também que o aspecto performático e polêmico do *Diário* escrito pelo duplo de Cunha só se apresenta com toda sua força em um segundo momento (não no lançamento, mas via processo jurídico). O interessante, então, é que Lísias procura menos conscientizar o leitor da figura que Cunha é ou daquilo que representa (algo que o autor experimenta em *O Livro dos Mandarins*, ao desdobrar ironicamente a figura fictícia de um empresário brasileiro bem sucedido), do que procura estabelecer uma espécie de ação direta em literatura que se

concretiza em outra dimensão depois do lançamento, ou seja, o processo judicial amplia e complexifica o processo artístico do livro – ou, como diz Ludmer, talvez vejamos aqui menos um objeto estético que um processo de estetização: “En la posautonomía no hablamos de lo estético sino de procesos de estetización [constitución de un discurso sobre el valor literario] y de aparatos de distribución en un territorio – de la lengua]” (LUDMER, 2012).

É um tal processo de estetização que pode complexificar ainda mais o seguinte aspecto: poderíamos talvez pôr em xeque a queixa de Lísias quanto a sua obra ter sido destruída pela decisão judicial que revelou seu nome enquanto autor¹⁴. Há um primeiro ponto que é uma espécie de paradoxo: o fato da queixa só ser possibilitada pela ação de Cunha, que é responsável, assim, por um novo agenciamento coletivo de enunciação no qual está em cena um novo jogo, que não é mais o anonimato do pseudônimo, mas o dissenso da ação estético-jurídica extra-livro, ou seja, a queixa está em um novo cenário (o embate explícito com Cunha), mas nos remete, talvez capciosamente, ao antigo (o anonimato).

Diana Klinger, a propósito da *performance* que se pode depreender da autoficção, afirma: “confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de ‘cessar de descrever’. Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor” (KLINGER, 2012, p.45). É fato que *Diário da Cadeia* não é uma autoficção – antes próxima do teatro *verbatim*, em que personagens são explicitamente baseados em figuras públicas (gênero dramático, aliás, de que Lísias é admirador) –, mas ainda que outra espécie de jogo performático entre em cena, ele ainda envolve o mito do escritor e sua teatralização.

Se, portanto, certa “vontade de verdade”, argumenta Klinger (2012, p.47), sob inspiração nietzscheana, mostra sua ineficácia para embasar uma leitura crítica da autoficção, dado que ela põe em cena uma produção de subjetividade que não reflete um sujeito prévio, isso também parece se estender a este outro experimento de Lísias, que atua, ou melhor, falseia um falsário (lembremo-nos, a título de exemplo, que é por mentir sobre suas contas na Suíça que Cunha é preso).

Nesse sentido, citemos Deleuze, que diz, sob a mesma inspiração nietzscheana:

Acaso não é a arte a mais elevada potência do falso? [...] Cada homem superior está preso à própria proeza, que ele repete como um número de circo [...]. É que cada um desses mímicos tem um modelo invariável, uma forma fixa, que sempre podemos chamar de verdadeira, embora ela seja tão “falsa” quanto suas reproduções. É como o falsário em pintura: o que ele copia do pintor original é uma forma determinável tão falsa quanto as cópias; o que ele deixa escapar é a metamorfose ou

¹⁴ Agradeço à professora Ieda Magri por esta sugestão.

a transformação do original, a impossibilidade de atribuir-lhe uma forma qualquer, em suma, a criação. Por esse motivo os homens superiores são apenas *os mais baixos graus* da vontade de potência: “Possa transpor-vos gente superior a vós! Representais degraus”. Com eles a vontade de potência representa tão-somente um querer-enganar, um querer-pegar, um querer-dominar uma vida doente esgotada que brande próteses. [...] Só Dioniso, o artista criador, atinge a potência das metamorfoses que o faz devir, dando testemunho de uma vida que jorra; *ele eleva a potência do falso a um grau que se efetua não mais na forma, porém na transformação* – “virtude que dá”, ou criação de possibilidades de vida: transmutação. (DELEUZE, 2011, p.136, grifos do autor)

Assim, Lísias, através de uma potência própria ao falso, extrai força da figura de baixa potência que é Eduardo Cunha, falsificando-o, e cujo momento de maior intensidade é quando a falsificação força Cunha a entrar na justiça, convoca-o, portanto, pois coloca a obra em processo “irreproduzível” de transformação, via processo jurídico, de um lado, e presença do autor na mídia e redes sociais, de outro. Ou seja, é em certo processo de devir entre Lísias e Cunha, desencadeado pela falsificação (pseudônimo) de um falsário (deputado golpista e mentiroso) por outro falsário (que é Lísias, mas, escritor, trata-se de outro tipo de falsário, de grau mais alto de potência, pois é criador), que a sua “obra conjunta” alcança uma notável potência estético-política.

Vê-se também que aqui a obra não se inscreve em certo modo de fazer política tipificado (sarcasticamente) por Rancière, quando fala das obras que

consideram ponto pacífico certo modelo de eficácia: a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc. [...] Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo ato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível. (RANCIÈRE, 2012, p.52)

Mas tampouco será simples dizer que o projeto de Lísias se inclui dentro daquilo que Rancière chama dissensual. Apesar de aparentemente ser o caso, com o motivo da agressão patente na obra, não é apenas neste sentido demasiadamente literal em que consiste o dissenso de Rancière, que seria o modo sob o qual se manifesta o que chama eficácia estética:

a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do

poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. (RANCIÈRE, 2012, p.59)

Se pensarmos em termos de distância ou desconexão: há talvez alguma distância quando o nome de Lísias não aparece no projeto (já que nem sabemos o verdadeiro autor), mas, nome revelado, suas intenções recobrem a obra, que, no entanto, também passa por uma transformação, sendo uma espécie de confronto judicial de Lísias e Cunha que dividem esta nova autoria.

Dito de outro modo, a revelação do nome de Lísias via processo jurídico inaugura nova fase da obra, ou do processo de estetização em que ela se envolve, fase na qual o que está em questão é a base dissensual da formação dos atores e do campo em que agem, configuração que surge na esteira da ruptura do plano inicial do livro.

Em sua concepção de razão política, Rancière propõe uma distinção entre polícia e política, segundo a qual à primeira corresponderia “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes e a gestão das populações, a distribuição dos lugares e das funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 1996, p.372); e à segunda corresponderia

O conjunto das atividades que vem perturbar a ordem da polícia pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea. Essa pressuposição é a igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante. Essa igualdade, como vimos, não se inscreve diretamente na ordem social. Manifesta-se apenas pelo dissenso, no sentido mais originário do termo: uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável. (RANCIÈRE, 1996, p.372)

Ou seja, é característico do dissenso, esta força propriamente política, o compromisso com a disputa pela configuração do sensível. A instabilização de uma instância como a do nome próprio de uma figura pública, instabilização alcançada, em *Diário da Cadeia*, através de uma apropriação agressiva, que ao mesmo tempo provoca e convoca o agredido a alguma espécie de atitude, aponta, creio, para uma tentativa de uma reconfiguração do sensível.

Em que tal reconfiguração consistiria? Ou: como ela se exprimiria nesse caso?

Talvez seja uma semelhante àquela que podemos encontrar nas obras autoficcionais de Lísias: uma convocação simultaneamente pessoal e agressiva. Pessoal porque agressiva, ou seja, há um estilo em jogo, que se usa de certa exposição de relações pessoais para tratar de certos assuntos em boa medida coletivos; agressiva porque pessoal, ainda que a noção de

representação esteja comumente em xeque, a personalidade nunca é de todo esquivada, e há certa dimensão agressiva em expor certos fatos, nomes e relações. Ou seja, ao expor as relações que envolvem o nome próprio, elas se reconfiguram: o nome próprio é índice de acontecimentos e conflitos, não de decantações e consensos.

Nesse sentido, note-se que Rancière faz uma observação muito interessante a respeito da consistência, ou melhor, da duração da razão dissensual.

A razão política, a razão dissensual tal como procuro defini-la, tem a especificidade de estar sempre à beira do desaparecimento. Essa razão, com efeito, não é a dos Estados, não é a dos indivíduos ou grupos que buscam se entender para otimizar seus interesses respectivos. É a razão de atores ocasionais e intermitentes que constroem aquelas cenas singulares em que o próprio conflito é que produz uma comunidade. Essa razão está assim cercada de abismos, sempre ameaçada de desaparecer, seja sob a forma da ultrapolítica, a guerra, seja sob a forma da infrapolítica, a gestão estatal dos interesses compostos dos grupos sociais. (RANCIÈRE, 1996, p.381)

Se é assim, podemos pensar a convocação de Lísias como precária justamente por seu modo de individuação acontecimental, performático, e passando, então, também por uma tentativa de instaurar uma comunidade, ou uma sociedade tensa, como veremos adiante.

3.5 A eficácia estético-política do gesto de Lísias

Proponho agora, para pensar o estatuto político do gesto artístico de Lísias, um desvio através de uma de suas obras mais recentes. Reconstituirei seus passos na elaboração de sua hipótese de leitura acerca da conjuntura política e cultural brasileira das últimas décadas (literária, em particular).

Ela se encontra formulada no último capítulo de seu *Diário da Catástrofe Brasileira: Ano I: O inimaginável foi eleito* (2020), publicação impressa que abarca seu projeto desenvolvido no ano de 2019, a saber: uma série de pequenos *ebooks* escritos em formato de diário acompanhando o cotidiano cultural e político do país desde o resultado das eleições presidenciais brasileiras de 2018. O projeto inicial de Lísias era lançar os *ebooks* trimestralmente até o fim do mandato do atual presidente da república, sem muita preocupação editorial, pelo contrário: lançava-os pela ferramenta de publicação da amazon, e constantemente os atualizava, jogando fora o que entendia não fazer mais sentido. Recebeu,

porém, proposta da editora Record, pela qual publicou os volumes um e dois de seu diário da catástrofe¹⁵.

Sua hipótese relaciona o modo como as discussões em torno do fazer artístico são determinantes de e determinados por relações políticas. Por extensão, uma tal hipótese também procura construir sentido em torno do que é entendido como tipicamente nacional, já que implicam a conjuntura em que tudo isso se passa.

3.6 Um mote em Roberto Schwarz

Ele formula uma hipótese de difícil defesa ou demonstração; em resumo, diríamos: sociedades que têm na tensão (de ideias, de sentidos, de forças etc.) um motor e não um entrave de sua cultura e política, disporiam da capacidade de deter forças autodestrutivas, como, por exemplo, o fascismo. No caso brasileiro, Lísias associa certo reacionarismo do meio cultural e político brasileiro com o tipo de arte que se faz no país, ou melhor, o tipo que mais hegemonicamente recebe atenção no país.

Segundo ele, a questão remonta à ditadura, mais especificamente ao efeito do AI-5 sobre a produção artística do país. Para sustentá-lo, recorre ao artigo *Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas*, de Roberto Schwarz sobre a presença e depois ausência de uma predominância da esquerda no cenário artístico e cultural brasileiro – certa hegemonia de esquerda habitava o meio cultural nos anos 60, apesar do poderio militar, diz Schwarz, mas “quando a ditadura terminou, a situação era completamente outra” (LÍSIAS, 2020, p.277).

[...] em 1969, a repressão recrudescer e o crítico pergunta: “De que serve a hegemonia ideológica, se não se traduz em força física imediata? Ainda mais agora, quando é violentíssima a repressão tombando sobre os militantes?” [...] Resumindo o argumento de Schwarz, entre 1964 e 1969 a ditadura deixou o meio cultural de lado, o que fez com que o ambiente de esquerda se consolidasse. A partir do AI-5 isso iria mudar. (LÍSIAS, 2020, p.280-281)

O que Lísias enxerga de mudança é a crescente aposta em um gesto estético conservador, ao contrário do que se podia ver nos anos 60: não mais um gesto complexo de

¹⁵ O volume um, lançado em 2020, é uma grande edição dos *ebooks* lançados em 2019, ao passo que o volume dois, de 2021, – ainda que Lísias conserve parte de seu procedimento de escrita – contou apenas com um *ebook* de referência (o único lançado em 2020), tendo o autor abandonado a ideia inicial da publicação digital periódica.

trânsito entre dimensões da obra e de sua recepção, mas um gesto que adere a certo discurso hegemônico:

Schwarz fala dos experimentos do teatro de Arena e propõe um movimento de fricção entre a obra, público e autor, que acabaria gerando tensão e, como alguns outros fatores somados, transformação. [...]

O caminho que Schwarz propõe ao intelectual de esquerda (aqui incluindo os artistas), e que seria o passo natural da hegemonia então em risco, é o mergulho na luta do povo, sempre com ‘sabedoria literária’. [...] Creio [...] que o crítico estivesse [...] propondo um aprofundamento no próprio procedimento em que apostara antes, o de que o gesto (termo do crítico) esteja dentro e fora da obra, e que dela fuja justamente para reforçá-la. [...] (LÍSIAS, 2020, p.280-282)

É a partir deste mote de Schwarz, ou seja, da perda de hegemonia de um gesto estético transformador, que Lísias propõe a leitura de que o meio cultural brasileiro, desde o AI-5, vai se tornando hegemonicamente conservador.

Propõe esta hipótese em parte para se contrapor a certo discurso reacionário genérico segundo o qual a esquerda teria dominado os espaços intelectuais e artísticos do país nas últimas décadas. Discurso que possui certos matizes, desde um reacionarismo mais comedido, até o extremismo nazifascista que tem caracterizado a fauna política dos últimos anos no Brasil e em outras partes do mundo.

3.7 Linguagem que se quer transparente, linguagem que se mostra tensa

O problema principal de Lísias é pensar as consequências para um coletivo (uma sociedade) que não dá lugar público e politicamente fundamental para as suas tensões internas.

Nesse sentido, sua abordagem lembra uma espécie de psicanálise selvagem, sugerindo que o retorno do nazifascismo é uma espécie de retorno do recalcado (sugestão muito presente em variadas análises sociais e políticas dos últimos anos), com a significativa diferença de que Lísias se concentra na relação das artes, mais especificamente a literatura, com a sociedade.

Uma de suas teses é de que a arte não representa nenhuma realidade, mas intervém sobre a realidade: “um romance não representa a realidade, como se fosse algo separado dela. O gênero não é um espelho na sala ou o lado onde Narciso se enxerga. A literatura faz parte da realidade, intervindo nela, o que sempre a coloca em lugar de conflito” (LÍSIAS, 2020, p.336).

A esse propósito, são exemplares sua leitura das memórias de Alfredo Sirkis e Fernando Gabeira (*Os carbonários* e *O que é isso companheiro?*, respectivamente), juntamente com sua análise da recepção da obra de Rubem Fonseca. Quanto aos primeiros, demonstra como, ao mesmo tempo que se representam como “narradores fortes e robustos” em suas memórias da ditadura (LÍSIAS, 2020, p.292), também ostentariam certa inescrupulosidade, o que, por sua vez, emprestaria um caráter canhestro e inconsequente aos movimentos de resistência ao regime militar, movimentos de que tais livros se encarregam de dar alguma espécie de testemunho.

Sirkis e Gabeira ganham ambos o Jabuti, conferindo a suas obras importância hegemônica na história da literatura brasileira da redemocratização, “foram vozes reconhecidas” (LÍSIAS, 2020, p.292), em particular a propósito daquilo sobre o que se debruçam. Lísias argumenta:

Os dois principais livros de memórias surgidos logo no final da ditadura militar utilizaram vários procedimentos literários para aderir ao desejo da ditadura e com isso colaboraram para que nenhum abuso cometido pelo Estado fosse levado à justiça. Narradores fortes constituindo uma democracia fraca. É esse um exemplo do que tenho chamado de adesão ao discurso do poder... (LÍSIAS, 2020, p.296)

Adesão ao discurso do poder se relaciona com certa calma interna que, segundo Lísias, caracteriza o cenário cultural brasileiro hegemônico: “É uma questão de sobrevivência. A disposição para o acordo e a tentativa de agradar espectros amplos acabam contaminando as próprias obras e explicam a sobrevivência da literatura realista entre nós” (LÍSIAS, 2020, p.297-298).

A ideia de um paradigma estético que carrega a ideologia dominante ou que aspira a se tornar hegemonia é algo afim à tese de Flora Süssekind em seu *Tal Brasil, qual romance* (1984). O que é particularmente grave a propósito do naturalismo como paradigma é a transformação da linguagem em transparência, isto é, desprovê-la de sua especificidade inventiva, tensa, dotada de potência de diferir (ao contrário da função de refletir ou representar). A autora escreve, a propósito do naturalismo no Brasil:

Ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país, o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil. Pressupõe que existe uma realidade una, coesa e autônoma que deve captar integralmente. Não deixa que transpareçam as discontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade. Como o discurso ideológico, também o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição. E não é muito difícil reparar que não é só uma estética, mas uma ideologia naturalista o que se repete na ficção brasileira. (SÜSSEKIND, 1984, p.39)

O argumento de Lísias caminha em sentido análogo, ao propor que quando algo se apresenta como imprimindo caráter realista a dado testemunho ou trecho, apaga-se, assim, o caráter inventivo e interventor daquela história ou ideia ou relato sobre a realidade. Nesse sentido, não apenas está concernido o naturalismo, mas qualquer forma de arte que não se tome por um gesto carregado de tensões – que nada representa, e cuja força é de intervenção e transformação.

Para reforçar este ponto, tomemos a análise de Lísias da obra de Rubem Fonseca: cita uma reportagem recente da revista *Piauí* que trata de certo tom dito profético da obra de Fonseca ou de mimetização do presente através de sua linguagem, caracterizada sobretudo pela violência urbana. Lísias argumenta que

Antes de fazer qualquer profecia, uma obra basicamente existe. Ela se coloca em um determinado momento histórico. Se uma obra é considerada atual décadas (ou mesmo séculos) depois de ter sido publicada, na verdade ela colaborou para que tal realidade acabasse surgindo ou persistindo. Uma obra de arte (e suas interpretações) não prevê, nem antecipa e muito menos mimetiza a realidade. Ela é parte da realidade (LÍSIAS, 2020, p.286)

Aqui está novamente sua hipótese da intervenção sobre a realidade: obras que, sem o explicitarem, intercedem em favor de uma calma interna que, se não a garantem, fortalecem-na (ou seja, cuja intervenção apaga-se enquanto tal para aparecer enquanto “apenas arte”): trata-se de obras ativamente conservadoras, ou, no mínimo, de obras sem potência de dissenso, para falar como Rancière. Isto é, não procuram ensejar nenhuma espécie de ruptura para os modos de perceber hegemônicos, trabalham, ao contrário, para o consenso – que não quer “sujeitos divididos e divisores característicos da política” (RANCIÈRE, 1996, p.381).

O consenso se depara com um daqueles paradoxos [...]: os atores sociais chamados a assumir suas responsabilidades para o tratamento concertado dos problemas são sobretudo convidados a verificar que a solução “mais razoável” é na verdade a única solução possível, a única autorizada pelos dados da situação tais como os conhecem os Estados e seus especialistas. *O consenso então não é nada mais que a supressão da política.* (RANCIÈRE, 1996, p.379, grifo meu)

Como veremos, mas já podemos ao menos intuir, Lísias se afina consideravelmente com a perspectiva de ruptura de consensos.

3.8 Barthes, Foucault: autor, leitor, sentido

É, aliás, a propósito da conjuntura francesa que Lísias se estenderá. Sua análise compara as realidades de Brasil e França no que diz respeito à relação entre arte e política. Ele diz: “sociedades em que muitas vezes o mau comportamento e a transgressão são estéticos e formais têm mais facilidade para controlar o ódio nas relações sociais, que, com isso, não são mediadas apenas por ele” (LÍSIAS, 2020, p.340).

Lísias recorre a um marco que, temporalmente, é próximo ao brasileiro, mas completamente diferente em suas consequências. Se destaca, para o Brasil, o reacionarismo hegemônico do meio cultural sob o efeito das consequências do AI-5 a partir dos anos 70 (caracterizado por um realismo adesista ao discurso do poder), por outro lado, para a França, destaca, à luz de maio de 68, os textos de Barthes e Foucault sobre o estatuto e a morte do autor.

Tomada com o cuidado que qualquer morte exige, o que resta da leitura dos famosos ensaios de Barthes e Foucault é, em primeiro lugar, um realinhamento entre a figura do autor e a do leitor. Em resumo, o que falece é a primazia de uma das figuras sobre o sentido das obras. Indo um pouco além, fica sob suspeita qualquer tipo de primazia, já que os sentidos acabarão formados por todo tipo de negociação, estão muito além da figura civil cujo nome corresponde (ou não) ao que aparece na capa do livro e, ainda, é sempre mutável. De passagem agora, e decisivo para a minha conclusão, está portanto o caráter profundamente democrático da proposta. Tudo será construído e, depois, quem sabe, desconstruído.

Fica instalada de imediato a tensão. O conflito entre os vários papéis, espaços e instâncias que formam a prática artística está colocado. Os franceses ficaram bastante à vontade para exercitar esse curto-circuito. (LÍSIAS, 2020, p.334)

A tensão de que fala é, portanto, uma questão de sentido e de responsabilidade pela formação de sentido a que se chega (a que o leitor chega, no caso da literatura) e caracteriza-se por seu caráter fundamentalmente democrático. A propósito da responsabilidade, e citando Derrida, define-a mais exatamente:

Grande parte de seu pensamento [de Derrida] gira em torno da dificuldade de estabelecer uma posição segura diante de qualquer significado. Para ele, mais do que mera negociação, o ato de interpretação é muitas vezes uma atitude de responsabilidade – o que é muito diferente de respeito, a propósito.

Ser responsável significa admitir um lugar ativo em qualquer evento. Além disso, é também compreender que qualquer um irá gerar uma consequência. Por fim, o adulto responsável sabe inclusive refletir antes de produzir as consequências de seus atos. Em obras formalmente singulares e filosoficamente inovadoras como *Cartão-Postal* e *Circonfissão*, Derrida coloca o espaço biográfico como decisivo para a leitura. Aqui, ele fala do espaço biográfico do *leitor*.

Então, se o autor é responsável por todo tipo de objeto de que dispõe na sociedade, o *leitor* também é por uma construção que, embora imaterial, também existe: o significado que esses objetos irão tomando conforme forem sendo contemplados.

Em resumo, o ato de leitura seria uma espécie de batalha nunca leve em que diversos elementos se opõem para uma construção limitada e contingente em que o papel decisivo se encontra com o *leitor*, que recebe inclusive a responsabilidade de lidar com leituras anteriores.

Faço outra conclusão parcial: quando fica claro que o responsável pela leitura é o *leitor*, a sociedade também obtém a facilidade para achar os responsáveis pelos votos. Do mesmo jeito, é mais fácil pensar em um voto antes de depositá-lo na urna. (LÍSIAS, 2020, p.338-339, grifos do autor)

É claro que Lísias não está sugerindo que a França é um lugar ideal em que as pessoas em sua totalidade são irretocavelmente responsáveis e não agem precipitada ou preconceituosamente. A questão passa por certo estado da discussão de arte e cultura e da relação entre uma tal discussão e as atitudes políticas coletivas. Ou seja, a hipótese de Lísias parece passar por certa pedagogia da arte que, no entanto, não consiste no conhecimento de um cânone e de sua interpretação canônica, mas, e para fazer um jogo com os termos consagrados por Homi Bhabha, uma pedagogia performática da arte, pautada pela construção de sentido e responsabilidade. Hipótese cuja força, Lísias indica, se estende à convivência entre gêneros (literários e sexuais): ele diz que, na França, “pessoas de gêneros não conformistas, transexuais por exemplo, sofrem violência muito menor que no Brasil. Vou além: todas as tradições em que a arte propõe o convívio entre os gêneros apresentam índices mais baixos de violência contra homossexuais. A ligação é óbvia” (LÍSIAS, 2020, p.337-338). Ou seja, está pautada, assim, a heterogeneidade do povo como processo estético e político, que, tal como a linguagem, pode ser representado como uno ou mostrado em sua tensão e multiplicidade. A propósito, recorramos a Bhabha:

A tensão entre o pedagógico e o performativo que identifiquei na interpelação narrativa da nação converte a referência a um “povo” – a partir de qualquer que seja a posição política ou cultural – em um problema de conhecimento que assombra a formação simbólica da autoridade nacional. O povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa nacional; ele representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social como comunidade homogênea, consensual, e as forças que significam interpelação mais específica a interesses identidades contenciosos, desiguais, no interior de uma população. (BHABHA, 1998, p.207)

E se é assim, parece que o interesse de uma tal pedagogia performática da arte residiria não tanto no que de artístico haveria nela, mas antes em certo modo artístico de pôr em prática sentidos e responsabilidade, ou, como diz Rancière, trata-se de um regime de separação estética. Lísias se debruça sobre um modo transversal, no sentido que Félix Guattari dá ao termo, que a arte tem de se comunicar com a política e vice-versa, isto é, um embaralhamento dos códigos referentes aos dois campos de forças e formas. Bhabha nos indica o quanto falar

de tudo isso é falar de povo e de nação, pois implicam o problema do conjunto que é dito viver neste espaço e que é dito dizer neste espaço: o povo enquanto força política e discursiva, para Bhabha, ameaça a ideia de comunidade homogênea, representativa de ideias grosseiras de nação (grosseiras na medida que procurem homogeneizar o que é tenso para melhor dominar: discurso de hegemonia).

3.9 Arremate da hipótese de Lísias: as “sociedades tensas”

São, por fim, as chamadas “sociedades tensas” nas quais as interações não são mediadas somente por uma vista grossa local, mas pelo debate de ideias e pela responsabilidade diante dos sentidos construídos e espalhados por aí; trata-se, parece, daquelas comunidades referidas por Rancière, formadas pelo dissenso, pelos processos de diferenciação.

Lísias, conseqüentemente, não está apenas buscando os movimentos contra hegemônicos no que diz respeito às discussões no meio cultural, mas, em íntima relação, busca também outro sentido para a nação, ou seja, não um sentido determinado por e determinante de certa calmaria reacionária, mas, nem mesmo *um* sentido, mas modos de produzir sentido que possam dar conta das tensões internas ao espaço nacional – sendo o Um aquilo que deve ser subtraído do múltiplo (como diziam Deleuze e Guattari (2011), $n-1$ é a fórmula da multiplicidade).

Para concluir, uma citação longa em que Lísias reflete sobre as últimas eleições presidenciais na França, que ilustra bem sua hipótese (responsabilidade, sentido, tensão conjuntural, sociedade tensa).

Durante as eleições de 2017 para a presidência francesa, apresentaram-se candidatos de todos os espectros ideológicos. Jean-Luc Mélenchon representava a esquerda, Benoît Hamon, os socialistas (que na França equivalem a uma espécie de centro-esquerda), François Fillon era de centro. Emmanuel Macron (muito famoso aqui no Brasil), de direita, e Marine Le Pen, candidata neofascista que encarna as forças anticivilização.

O primeiro turno trouxe um resultado duro: em primeiro lugar, Macron, e logo atrás a candidata fascista. O movimento da sociedade francesa foi quase imediato. Hamon e Fillon declararam muito velozmente apoio a Macron. (Falo aqui de um intervalo de poucas horas.) Mélenchon dias depois da proclamação do resultado do primeiro turno manifestou-se enfaticamente contra a presença das forças anticivilizatórias na França. (LÍSIAS, 2020, p.343-344)

A questão está em apontar a capacidade da chamada sociedade tensa ou dissensual para a formação de uma frente ampla contra a força que não só não se afina com o jogo democrático como ostenta potencial destrutivo ilimitado.

Lísias segue e conclui: instaurou-se então um consenso que nega todo o pano de fundo dissensual, responsável inclusive pela capacidade de formação da frente? Não, a tensão permanece, pois é constituinte de todo o jogo democrático tal como aí se instaura, diz Lísias.

Sociedades em que a literatura aboliu a noção de autor e de gênero literário, derrubou todas as fronteiras, instaurou em seu ambiente a discussão franca e aberta, incluindo nomes e situações, deixou de lado a noção de representação para aceitar que um romance ou um conto não mimetizam o mundo e sim fazem parte dele. Sociedades em que o realismo por fim conseguiu ser superado e em que a ficção incomoda os poderes estabelecidos e não se coloca a seu lado, enfim, em que essa própria noção de ficção está em jogo, são sociedades tensas em outras instâncias também.

Essas sociedades tensas conseguem em momentos complexos se unir e mediante a crítica sobrevivem ao colapso civilizatório. É como se as bases garantissem uma despreocupação: tensos e críticos, podemos formar com tranquilidade a nossa frente ampla, pois daqui continuaremos a criticar, tensionar, embaralhar e ir adiante.

Para concluir, vamos fazer o raciocínio contrário. Será que sociedades que têm em suas bases a aversão ao debate franco, a literatura acrítica, realista e de apoio aos poderes, todo tipo de respeito aos gêneros, a mania de achar que isso reflete aquilo – ou seja, nenhuma tensão –, será que essas sociedades têm maior dificuldade de formar uma frente ampla e sustentam uma clara política que, enquanto colapsa, não consegue fazer um acordo, formar uma frente de resistência e com isso se proteger de figuras com visível transtorno e intenções destrutivas?

Respondam vocês. (LÍSIAS, 2020, p.344)

3.10 Circuito do diário do duplo de Cunha

Feito este desvio, notada a afinidade entre Lísias e Rancière, retomemos o trabalho sobre Cunha.

Pensemos, em retrospecto, no circuito que envolve a movimentação contida na obra: escritor escreve livro com sua identidade sob sigilo – parodia ex-deputado preso que redigia um diário de possível interesse público – a identidade do autor é revelada por processo movido contra ele pelo mesmo ex-deputado: a política de redefinição de lugares ou “âmbitos sensíveis” (que envolve o dissenso) parece poder ser pensada em *Diário da Cadeia*, sobretudo se nos lembrarmos de Aira, quando trata da literatura como ponte entre o feito e o não feito – este último será o âmbito em que se instala o dissenso da obra conjunta de Cunha e Lísias (compreendendo o livro como um ponto de um processo maior). É que o livro sem o processo jurídico não provoca ainda nenhum choque entre regimes de sensorialidade, choque que

ocorre, creio, quando o discurso jurídico entra no jogo. E é o dissenso em âmbito jurídico que redefine a autoria do livro e as relações nele envolvidas.

Aira diz: “desde o momento em que a arte deixa de se propor como produtora de objetos artesanalmente belos, passa à dimensão do não feito, e os objetos de arte tornam-se apenas o suporte do mito biográfico do artista” (AIRA, 2018, p.22). À luz disso, poderíamos afirmar que o livro, em retrospecto, é um mediador desse dissenso entre âmbito literário e âmbito jurídico. E o mito biográfico de Lísias envolve justamente a cisão subjetiva, ou seja, não um subjetivismo (ainda que este risco se apresente a todo tempo), mas sobretudo a desapropriação do que é próprio, o uso do nome próprio “como recurso estético (e, por extensão obrigatória, político)” (LÍSIAS, 2020, p.336).

Aqui retorna, proponho, a imaginação pública, sob a influência ambígua da realidadeficção: de um lado, Lísias é posto por Cunha a serviço desse dissenso, isto é, na redefinição de âmbitos sensíveis – é que a própria vontade pessoal do artista não teria sido respeitada. De outro, Lísias joga com o próprio discurso queixoso: ao mesmo tempo que denuncia a ação da justiça de ter destruído sua obra, recebe atenção por ela, que de outro modo não receberia, bem como sua *performance* ganha contornos mais tensos e, penso, mais interessantes do que o anonimato permitiria – a ação de Cunha contribuiu, e muito, para a complexidade (“não feita” e “dissensual”) da obra que, assim, se transformou em um processo que contém um livro (“suporte do mito biográfico do artista”) como uma de suas partes. Não se trata, longe disso e por fim, de louvar a atitude de Cunha, mas de avaliar como bem-sucedida a empreitada performática de Lísias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sei que estou em viagem na palavra que se move.

Daniel Faria

Creio que certas linhas deste texto podem parecer desconexas – em certa medida talvez sejam, ou, pelo menos, talvez se conectem de um modo não tão claro. Creio que insisti sobre a possibilidade de pensar uma política dos afetos, intensiva, profundamente pática, que implica certo sofrimento, mas, melhor dizendo, é uma disponibilidade radical, uma abertura intensiva e afinada ao que se passa, a capacidade de receber golpes, e assimilá-los, dar-lhes passagem, por mais terrível que sejam.

Vimos como aquilo que nos pareceria mais próprio e incólume, nosso nome, nosso rosto (ou seja, nosso RG), está sujeito às mais selvagens transformações, sem que, por isso, precisem aparentá-lo (Damião destrói seu rosto, mas sua rostidade permanece indestrutível). E que é preciso, em nome dessa política do acontecimento, desse involuntarismo, dessa concentração, ser capaz, novamente (insisto) de acolher o que de mais terrível nos acontece.

Vimos como Lísias se interessa por isso, pelo que de pior nos acontece. Com que fim? Lê-se, por exemplo, em *A Vista Particular*: “a mãe da criança assassinada desmaiou, já perdida no meio da multidão. O corpo do Menino Negro está sendo erguido e levado daqui para ali em procissão. Uma jornalista da TV japonesa com o rosto cheio de lágrimas não esconde mais na tela o que pensa: esse Brasil é triste pra caralho” (LÍSIAS, 2016, p.93). Depois de um tempo elegendo figuras emblemáticas de um padecimento social e político (um menino de rua, uma sobrevivente da ditadura argentina, e, no sentido inverso, ou seja, um dos vários agentes deste padecimento coletivo, um empresário predatório de banco), ele próprio se põe no foco, ou melhor, no ponto de concentração do problema que é o pior, o terrível, o desastre. É necessário agredir, ou melhor, localizar na política o lugar próprio do dissenso, como nos diz Rancière, ou seja, o lugar conflitual que permite o aparecimento de categorias e personagens políticos enquanto tais e não como tributários e sujeitos a um consenso hegemônico que lhes nega existência ou delega a um segundo plano, o plano da dominação.

Lísias talvez só tenha querido, com sua literatura, agredir o tempo todo, como a epígrafe de Victor Hugo em seu primeiro romance permite supor. E a questão para ele, em matéria de agressão talvez seja sempre escolher o alvo, o ponto de concentração contra o qual

se levantar e a forma que assumirá o ataque. Pois para a agressão a questão talvez se resuma, de um lado, à escolha do alvo, e de outro, à forma do ataque. Por exemplo, talvez aquilo que se possa entender como “denúncia” em seus primeiros dois romances (a miséria das crianças brasileiras, a truculência da polícia, os desdobramentos contínuos de crimes de Estado, a indolência vaidosa de autoridades acadêmicas), talvez essa inclinação para a denúncia seja ainda muito representativa, buscando do leitor uma comoção ou uma cumplicidade na indignação. Quando há uma figura criminosa envolvida, a questão se transforma, como é o caso do livro do duplo de Eduardo Cunha, o opúsculo contra Moro, os volumes do *Diário da Catástrofe Brasileira*. No entanto, contra o que Lísias se levanta em livros como *Céu dos Suicidas, Divórcio?* Por mais que possamos citar, por exemplo, no primeiro caso, uma certa intransigência de certas religiões quanto ao tema do suicídio, e a nossa própria compreensão coletiva do fenômeno, ou, no segundo, certa inescrupulosidade ética de certas posturas jornalísticas, o fato me parece ser que o que está em xeque é, sobretudo, o próprio Lísias. Há a necessidade de voltar-se contra si próprio, não de maneira autodepreciativa, não é disso que se trata, mas o que está em questão é uma ética da contra-efetuação: é preciso deixar morrer, fazer morrer uma forma, fazer um modo de vida que foi ferido de morte – uma separação intensiva. De fato, eis as primeiras palavras de *Divórcio*: “Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido” (LÍSIAS, 2013. p.7).

E é nesse sentido que se coloca uma política do acontecimento, do involuntarismo, da concentração, de um lado, e do dissenso, do outro. Pois este abalo do nome próprio, do rosto, do próprio propósito de vida, este abalo quando acionado no sentido de pôr em marcha, paradoxalmente (pois envolve o esgotamento do possível, envolve a aparição de “um nada de vontade”), uma ampliação das capacidades de ação, uma ampliação do campo de possíveis, este abalo é um vetor político intensivo.

No entanto, há certo amor em todo esse sofrimento e agressão. E alegria também. Pois de fato criam-se novas possibilidades de vida, necessariamente insuspeitadas, pois era preciso, para vê-las, passar por uma, digamos assim, provação espiritual. Lísias convoca porque agride, e agride porque convoca. A convocação em “aqui está, André”, últimas palavras de *Céu dos Suicidas* jogam outra luz sobre essa tal morte não-literal que está em curso no recebimento do golpe. Desta vez há uma morte literal, há um luto, e é preciso dar passagem a uma morte. Esta passagem não se resume às últimas palavras do romance, mas nelas encontram um ponto de concentração daquilo que ali está em jogo. Eu diria que o que ali está em jogo é a celebração do amor que sentimos por quem amamos, amor constantemente ameaçado – e é porque há ameaça que a política reaparece, ou tem a ocasião negativa de

demonstrar que sempre esteve em questão. O amor não é pessoal, é a conclusão a que chego, o amor envolve a invenção no coletivo, ou seja, em relação, de novos modos de vida que possam sobrepujar nosso destino quando este aparenta ostentar um atrelamento fatal ao desastre.

Nestas considerações finais ainda não havia falado de palavras, de literatura. É curioso, talvez, que este texto insista tanto nas palavras política, acontecimento, desastre, quando estaria em questão a obra de um escritor. É que está aqui em questão *também* a obra de um escritor, isto é, ela está tão em questão quanto as diversas inquietações concernentes ao desastre, ao acontecimento, ao devir, à política aqui expostas; encontro-me com a obra de Lísias para compreender o que dele posso extrair para adensar o pensamento que procuro elaborar no rastro e no calor de tais problemas. O fato é que suas palavras, as de Lísias, são disparadores, catalisadores. Creio que isso ficou especialmente claro no capítulo dois, ao tratar de seu conto *Concentração*. A investigação que aqui tomou lugar foi uma aventura, como escreveu Agamben, “tanto encontro com o mundo quanto encontro consigo mesmo e, por isso, fonte ao mesmo tempo de desejo e espanto” (AGAMBEN, 2018, p.29), mergulhei aqui na literatura no sentido em que fala Carola Saavedra: “a literatura como forma de tecer outras formas de se relacionar, outras perspectivas (não só a narrativa vigente no cânone), outras formas de estar no mundo” (SAAVEDRA, 2020, p.180-181).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A aventura**. Tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

AIRA, Cesar. **Sobre a arte contemporânea**. Tradução de Victor da Rosa. Rio de Janeiro; Copenhague: Zazie Edições, 2018. Disponível em: <https://zazie.com.br/wp-content/uploads/2021/05/AIRA-3.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2021.

ANDRADE, Antonio; PEDROSA, Celia *et al.* (org.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

ARTAUD, Antonin. Prefácio: O teatro e a cultura. *In*: ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZEVEDO, Luciene. Ricardo Lísias: Versões de Autor. *In*: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (org.). **O futuro pelo retrovisor**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

BARTHES, Roland. **Diário de luto**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BECKETT, Samuel. **Poèmes, suivi de mirlitionnades**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012. E-book.

BHABHA, Homi. Disseminação: O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. *In*: BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **A escritura do desastre**. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. São Paulo: Lumme Editor, 2016.

BECKETT, Samuel. **Companhia**. Tradução de Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. *In*: CAPISTRANO, Tadeu (org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias**. Traduzido por Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte, MG: Relicário; São Paulo: n-1 edições, 2019.

CAVE, Nick; ELLIS, Warren. Hell Villanelle. Intérprete: Nick Cave and the Bad Seeds. *In*: **B-Sides and Rarities Part II**. Londres: Mute, 2021. 2 CDs. Faixa 17. (3 min 49s)

CUNHA, Eduardo (pseudônimo). **Diário da Cadeia**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. Para Félix. *In*: DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: Rizoma. *In*: DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Ano zero – Rostidade. *In*: DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1730 – Devir-intenso, devir-animal, devir imperceptível... *In*: DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol.4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Maio de 68 não ocorreu. *In*: DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DESPRET, Vinciane. Acabando com o luto: pensando com os mortos. Tradução de Louise A. N. Bonitz. **Fractal: Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v.23, n.1, p.73-82, jan./abr. 2011. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4816/4657>. Acesso em: 21 jun. 2021.

ERBER, Laura. **A retornada**. Belo Horizonte: Relicário edições, 2017.

FARIA, Daniel. **Homens que são como lugares mal situados**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2016.

FAEDRICH, Ana. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Itinerários – Revista de Literatura**, Araraquara, n.40, p.45-60, jan./jun. 2015.

FAEDRICH, Ana. Memórias estilhaçadas e autoficção: reinventando a escrita autobiográfica. *In*: CHARBEL, Felipe *et al.* (org.). **Reinvenções da narrativa: ensaios de história e crítica literária**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2019.

FERRO, Tiago. **O pai da menina morta**. São Paulo: Todavia, 2018.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. Iansã. Intérprete: Maria Bethânia. *In*: BETHÂNIA, Maria. **Drama**. [s.l.]: Philips, 1972. 1 CD. Faixa 7 (2 min 30 s)

GRACIANO, Igor. Autonomia, pós-autonomia e responsabilidade civil na prosa contemporânea: o caso Ricardo Lísias. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 32, p. 112–126, 1 mar. 2021.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GUATTARI, Félix. Micropolítica do Fascismo. *In*: GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981. p.173-190.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. **O Céu dos Suicidas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LÍSIAS, Ricardo. **Cobertor de Estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LÍSIAS, Ricardo. **Concentração e outros contos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LÍSIAS, Ricardo. **Diário da catástrofe brasileira: ano 1: O inimaginável foi eleito**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LÍSIAS, Ricardo. **Uma dor perfeita**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

LÍSIAS, Ricardo. **O livro dos mandarins**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LÍSIAS, Ricardo. **A vista particular**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

LITERATURAS postautónomas: otro estado de la escritura. **Hypotheses**, 2012. Disponível em: <https://oblit.hypotheses.org/277>. Acesso em: 25 jun. 2021.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina: uma especulação**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUZ, Sérgio. Justiça manda recolher livro de Ricardo Lísias, em decisão favorável a Eduardo Cunha. **O Globo**, Rio de Janeiro, 14 de março de 2020. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/justica-manda-recolher-livro-de-ricardo-lisias-em-decisao-favoravel-eduardo-cunha-24305725>. Acesso em: 08 jul. 2022.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.

QUATRO CINCO UM. #7 – **Bruxas, ruas do Rio, censura | 451 MHz Podcast**. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J02p_95qTI4. Acesso em: 25 jun. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. O Dissenso. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **A crise da razão**. São Paulo: Companhia das Letras; Brasília, DF: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RICARDO Lísias. **Jornal Rascunho**, 2012. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/ricardo-lisias/>. Acesso em: 21 jun. 2021.

ROSA, Victor da. Onde está sua ruptura? **Cultura e Barbárie**, 2013. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/resenhas/divorcio.html#.YsjFHHbMJPY>. Acesso em: 08 jul. 2022.

ROSSET, Clément. **Alegria, a força maior**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SAFATLE, Vladimir. Posfácio: A política do Real de Slavoj Žižek. *In*: ŽIŽEK, Slavoj. **Bem Vindo ao Deserto do Real!**: Cinco Ensaios Sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003. p.179-191.

SIBA. Ariana. Intérprete: Siba. *In*: SIBA. **Avante**. Recife: Fina Produção/ Porto Musical, 2012. 1 CD. Faixa 3 (4 min 34 s).

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VELOSO, Caetano. Intérpretes: Caetano Veloso, Ivan Sacerdote. *In*: **Caetano Veloso & Ivan Sacerdote**. Nova York: Universal Music (Internacional), 2020. Faixa 4 (5 min 8 s)

WEINBERGER, Eliot. **As estrelas**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2019.

WINNICOTT, Donald W. O medo do colapso. *In*: WINNICOTT, Donald W. **Explorações psicanalíticas**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Porto Alegre: Artmed, 1989.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

ZOURABICHVILLI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). *In*: ALLIEZ, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000. p.333-355.

ZOURABICHVILLI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Sinergia: Ediouro, 2009.