



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

EDUARDO ARANTES CORRÊA

**A SERVIÇO SECRETO DE SUA MAJESTADE, O PENSAMENTO:
Os usos do espaço filosófico, suas implicações, e o papel da arte**

Uberlândia/MG

2014

EDUARDO ARANTES CORRÊA

**A SERVIÇO SECRETO DE SUA MAJESTADE, O PENSAMENTO:
Os usos do espaço filosófico, suas implicações, e o papel da arte**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientadora: Profa. Dra. Georgia Cristina Amitrano.

Uberlândia/MG

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C824s Corrêa, Eduardo Arantes, 1983-
2014 A serviço secreto de sua majestade, o pensamento: os usos do espaço
 filosófico, suas implicações, e o papel da arte / Eduardo Arantes Corrêa. -
 2014.
 107 f. : il.

Orientadora: Georgia Cristina Amitrano.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-
graduação em Filosofia.
Inclui bibliografia.

1. Filosofia - Teses. 2. Deleuze, Gilles, 1925-1995 - Teses. 3. Pensamento -
Filosofia - Teses. 4. Cognição - Teses. I. Amitrano, Georgia Cristina. II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Filosofia. III. Título.

CDU: 1

EDUARDO ARANTES CORRÊA

**A SERVIÇO SECRETO DE SUA MAJESTADE, O PENSAMENTO:
Os usos do espaço filosófico, suas implicações, e o papel da arte**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Uberlândia, 24 de Março de 2014

Banca Examinadora

Profª. Dra. Georgia Cristina Amitrano (orientadora) – POSFIL/UFU

Prof. Dr. Rafael Haddock-Lobo – PPGF/UFRJ

Prof. Dr. Leonardo Ferreira Almada – POSFIL/UFU

Para quem escreve com o vento e a areia.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Ênio Eduardo e Leda, que com paciência e amor, nunca deixaram faltar condições materiais e emocionais para que eu realizasse este trabalho.

À minha orientadora, Georgia Cristina Amitrano, tanto pelo auxílio na construção deste trabalho quanto pelo carinho e amizade inestimáveis ao longo de quase três anos. Diante das atribuições da vida acadêmica, descobri uma maternidade filosófica que deixa os pássaros sabiamente sem ninho.

Aos professores Dr. Rafael Haddock-Lobo e Dr. Leonardo Ferreira Almada, pela aceitação em ler esta dissertação e pela disposição em aceitar participar da banca examinadora.

À Coordenação do Programa de Pós-graduação e aos técnicos administrativos do Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia (IFILO).

Aos professores Ana Maria Said, Olavo Calábria, Alexandre Guimarães e Sertório Amorim, tanto pela honestidade quanto pela contribuição conceitual desde os últimos anos de minha graduação.

Ao Leonardo Almada, pelas valiosas considerações sobre os caminhos da Universidade.

À Francielle, pelos insubstituíveis afagos, amor, ternura e compreensão.

À força de poucos, raros e verdadeiros amigos que fiz na Universidade Federal de Uberlândia: Alysson Lein (Bolotinha, fiel escudeiro, presente no fim de todas as coisas); Gigliola Mendes e Daniela Luiza (pela sensibilidade); Carlos Eduardo Nicodemos, Juliana Nicodemos e Lorraine Duarte (pelo cuidado e pelo aconchego).

Ao Edmar Rodrigues, Gustavo Palma e Kátia Cunha, pelas produtivas e amáveis conversações.

Ao auxílio financeiro da CAPES, sem o qual não seria possível adquirir o material necessário à realização desta dissertação.

RESUMO

A Serviço secreto de sua majestade, o pensamento: Os usos do espaço filosófico, suas implicações, e o papel da arte.

O objetivo deste trabalho é examinar o significado do ato de pensar e suas implicações diante da possibilidade de se fazer ou não filosofia. Partindo da exposição de Gilles Deleuze sobre o que é pensamento, procuro apontar para seus usos secretos ou não formalmente anunciados. Isso significa que se a filosofia cria conceitos, é porque eles referem a problemas universais, ou seja, que se repetem sempre, respondendo não obstante às necessidades particulares de cada tempo. Se o problema do pensamento tal como notado por Deleuze é universal, trata-se de compreender a forma como os discursos filosóficos são construídos, seja para provocar a diferença, seja para neutralizar a capacidade que o *Outro* também teria de pensar e criar. Onde, até mesmo exercitada por imagens (no caso da arte), a filosofia como forma de justificar as intenções do pensamento criaria com retalhos de sua história um monstro de dupla face: tanto afirmando as formas de vida quanto tornando a existência um processo infeliz de reconhecimento.

Palavras-chave: Deleuze; Pensamento; Filosofia; Monstro; Reconhecimento.

ABSTRACT

On his Majesty's secret service, the thought: The uses of the philosophical space, its implications, and the role of art.

The aim of this study is to examine the meaning of the act of thinking and its implications on the possibility of doing or not philosophy. From the exposition of Gilles Deleuze about what the thought is, I try to point out his secret or not formally announced uses. This means that if philosophy creates concepts, it is because they refer to universal problems, meaning, in other words, that they always repeat themselves, responding to the particular needs of each time. If the problem of thought as noted by Deleuze is universal, this work tries to comprehend how philosophical discourses are constructed, either causing the difference or neutralizing the ability that the Other also have to think and create. Hence, even exercised by images (in the case of the art), philosophy as a way to justify the intentions of thought would create double-sided monsters with the retails of its history: both affirming the forms of life and making the existence an unhappy process of recognition.

Keywords: Deleuze; Thought; Philosophy; Monster; Recognition.

SUMÁRIO

Introdução	09
Canto I—<i>The Rapist</i>: O pensamento nascido da violência?.....	13
1.1.1 Prelúdio ao Monstro.....	13
1.1.2 Contemplei o desgraçado monstro que eu havia criado.....	14
1.2.1 Conduziu-me então ao seu laboratório e explicou-me o emprego de diversos aparelhos — Parte I: <i>Nos caminhos do pensamento</i>	19
1.2.2 Conduziu-me então ao seu laboratório e explicou-me o emprego de diversos aparelhos — Parte II: O pensamento sem imagem.....	25
NOTA AO CANTO II E SUA DESCENDÊNCIA.....	33
Canto II— Não estamos mais no Kansas: Considerações sobre a Universalidade dos problemas filosóficos.....	34
2.1.1 Abertura: Além do arco-íris – não há lugar no mundo como o nosso lar?.....	34
2.2.1 Como os Monstros chegaram à terra de Oz. Parte I – Que bons ventos os trouxeram.....	38
2.2.1 Como os Monstros chegaram à terra de Oz. Parte II – Questões de Método.....	47
2.3.1 O que os Monstros fazem em Oz – Pensar com Imagens para pensar sem imagens.....	53
Canto III — Noites das mil e uma noites: A aventura desinteressada do pensamento	64
3.1.1 Sobre decapitações e prisões circulares.....	64
3.2.1 Viva e deixe morrer — A relação entre a visão, a luta e a saúde do escritor.....	69
3.3.1 Contra aqueles que dizem: “O mundo não é o bastante”, uma filosofia do desinteresse é a “panacéia”?.....	79
Por uma <i>Inconclusão</i>	88
Referências	92

INTRODUÇÃO

Num artigo chamado *Filosofia da Série Noire*, Gilles Deleuze debate e sugere o caráter *investigativo* da produção filosófica. Partindo do que chama de antigas concepções de romance policial, Deleuze alude à figura do detetive genial como aquele “que consagrava toda sua força psicológica à busca e à descoberta da verdade”¹. Tal metodologia, segundo ele, expressava-se por meio de duas escolas.

Existiam duas escolas da verdade: a escola francesa (Descartes), na qual a verdade fica mais ou menos por conta de uma intuição intelectual de base, da qual deve ser deduzido o resto com rigor – e a escola inglesa (Hobbes), segunda a qual o verdadeiro é sempre induzido de outra coisa, interpretado a partir de indícios sensíveis. Enfim, dedução e indução. O romance policial, num movimento que lhe era próprio, reproduzia essa dualidade e a ilustrava com obras primas. A escola inglesa: Conan Doyle, com Sherlock Holmes, prodigioso intérprete de signos, gênio indutivo. A escola francesa: Gaboriau, com Tabaret e Lecoq, e logo Gaston Leroux, com Rouletabille (Rouletabille invoca sempre o “bom bocado da razão”) [...] E o interesse pode também passar para o lado do criminoso. Seguindo uma lei da reflexão metafísica, o criminoso é tão extraordinário quanto o policial. Ele também reivindica a justiça e a verdade, assim como as potências indutiva e dedutiva².

Ora, se Deleuze prima pela criação de conceitos, é preciso lembrar que eles não se separam de certos componentes que, correspondendo a outros conceitos, fazem da filosofia um construtivismo e, em muitos sentidos, um jogo de relações³. Por isso, se em primeiro momento pode-se dizer que “a filosofia deve ser, por um lado, um tipo muito particular de romance policial e, por outro, uma espécie de ficção científica”, é porque a ideia de romance policial denota uma intervenção dos conceitos, com uma “zona de

¹ Cf. DELEUZE, G. *Filosofia da Série Noire. A Ilha Deserta e outros textos. Textos e entrevistas (1953-1974)*. Organização da edição francesa por David Lapujade. Organização da edição brasileira e revisão técnica por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 111.

² *Idem, Ibidem*, p. 111-112.

³ Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. p. 50.

presença, para resolver uma situação local”, modificando-se com os problemas⁴. Nesse sentido, considerando que os conceitos tem esferas de influência e se exercem em relação a “dramas”⁵, tenho como proposta principal deste trabalho, *o exame do significado do ato de pensar e suas consequências em relação ao que pode ser ou não a criação filosófica*.

Donde, quando *investigo* este problema, não quero de modo algum consagrar minha força psicológica à busca da verdade; ao invés disso, desejo apontar justamente as escolas filosóficas que recaem na tentação de arrogar um princípio último, uma decisão, um porto seguro. Quando trago à tona a filosofia como ficção, o faço como uma forma de se escrever “na extremidade do nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro”⁶. Em outros termos, procuro trabalhar a questão proposta como se não pudéssemos escrever “senão sobre aquilo que não se sabe ou se sabe mal”⁷.

Trata-se assim de problematizar sobremaneira os *usos secretos e não explicitados* do pensamento no exercício da filosofia, entretanto, ainda quando parto e invoco a necessidade do filósofo e do pensamento *na esfera da vida*, procuro antes de tudo assumir um compromisso com uma dose de incerteza das palavras, fazendo da escrita um *como se (als ob)* ou uma espécie de *make believe* (mesmo quando me arrisco na inspiração da imanência e no seu escudo contra a transcendência).

De tal modo, *ficcionalmente*, desenvolvo num primeiro capítulo (que chamei de *Canto*) o problema do que significa pensar, tal como Deleuze o vê. A partir daí, viso apontar para a atitude da filosofia quando ela tentar inadvertidamente *precisar* algo. Isso significa que, se o pensamento *opera* da maneira como mostro, pode-se tanto atentar para as práticas que fomentam a reconhecimento (que se assemelha demasiadamente com o pensamento) como para a adjacência dos discursos autorizados que implantam o terror e a minimização da condição humana. Assim, se invisto numa filosofia da diferença contra a transcendência e a ontologia, é justamente pelos perigos e pelo que elas interditam quando caminham rumo à *absolutização* (com enorme sede de verdade).

⁴ Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz B. L. Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2ª Ed., 2006. p. 17.

⁵ *Idem, Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁷ *Idem, Ibidem*.

Destarte, colocado o problema do pensamento, aponto num segundo *Canto* para a questão da *universalidade do problema filosófico*, entendendo-se aí o fato de que o *conceito*, não pertencendo a um domínio exclusivo, permite que os discursos sejam manipulados a favor ou contra qualquer tipo de prática, o que implicaria inclusive na possibilidade de se afirmar um artista-filósofo. Igualmente, examino com atenção as categorias ou nuances que se pode encontrar para separar ou aproximar um do outro. Donde, a partir daí, a capacidade que a arte tem de problematizar por imagens o que é o pensamento à “deleuzeana”, me parece fundamental.

Desta feita, num terceiro *Canto*, não só continuo retomando os usos “subcutâneos” do pensamento⁸ feitos pela filosofia (questão já entremeada, e que deixo passim ao longo do trabalho), mas, para além de um clamor perigoso do escritor em nome da *Razão*⁹, procuro encontrar, não uma saída, mas uma posição diante da reconhecimento, do terror, ou enfim, da neutralização do pensamento e conseqüentemente da filosofia.

Buscando cingir estes problemas, apresento frequentemente temas da literatura que, não apenas intercedem na discussão, tal como se fossem um apêndice, ornamento ou adereço textual; mais do que isso, tomo todas as referências à arte como um estilo de escrita, justificação e corroboração de uma maneira de discursar, pensar e daí fazer filosofia. Posso afirmar assim, que a arte é parte imprescindível do meu método de trabalho, que em inúmeros sentidos respira a filosofia de Deleuze. Ademais, a questão dos métodos e de suas implicações para a filosofia será cuidadosamente tratada, mormente no desenrolar do segundo *Canto*.

Assim, não obstante Deleuze diga que o personagem James Bond de Ian Fleming forja a figura de um agente secreto “cor-de-rosa” que representa uma “forte regressão literária”¹⁰, ainda é necessário um espião. É verdade que se o escopo de um pensador opressivo imputa ao *outro* seu ponto de vista, ele só o faz porque é precedido pela criação de conceitos, de modo que só há sentido falar da filosofia em favor da

⁸ Diz Paul Valéry, também citado diversas vezes por Deleuze: “O mais profundo é a pele”. Cf. VALÉRY, P. *Ouvres*. Tome II, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960. p. 215.

⁹ Na introdução de *O Homem Revoltado*, Camus distingue dois tipos de crimes. De acordo com ele: “Há crimes de paixão e crimes de lógica. O código penal distingue um do outro, bastante comodamente, pela premeditação. Estamos na época da premeditação e do crime perfeito. Nossos criminosos não são mais aquelas crianças desarmadas que invocavam a desculpa do amor. São, ao contrário, adultos, e seu alibi é irrefutável: a filosofia pode servir para tudo, até mesmo para transformar assassinos em juizes”. Cf. CAMUS, A. *O Homem Revoltado*. tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 13.

¹⁰ Cf. DELEUZE, G. *Filosofia da Série Noire. A Ilha Deserta e outros textos. Op. Cit.*, p. 115.

diferença. Mas se o filósofo se remete a problemas, a questão toda é conhecer os caminhos a que ele se direciona, quer se incorra em representação, quer se fale em re-representação. Por isso, se o espião filosófico é necessário, não é mais atuando a serviço secreto de sua majestade (a rainha), mas demonstrando perícia e cautela diante da investigação filosófica daqueles que o fazem. Com isso, não concebo nunca um escritor justiceiro que vigia o inimigo para puni-lo, já que, nesse caso, seu rosto se iniscuiria facilmente no reflexo da imagem que combate.

O risco de se dar as rédeas da criação filosófica a certos senhores da verdade, sempre existirá. Assim sendo, o último *Canto* trata especialmente da escrita evitando a criação que promove a não criação, aquela que tolhe sorrateiramente uma possível ideia de liberdade. Como bem disse Albert Camus, “a partir do momento em que o crime é racionalizado, ele prolifera como a própria razão, assumindo todas as figuras do silogismo”¹¹.

Em meio a suas próprias transgressões, a cautela deste trabalho diante das consequências (principalmente malignas) do ato de pensar, reside na pergunta por um filósofo como investigador, a serviço do desinteresse, ou ainda, da não resolução, evitando cada vez mais a recaída sagaz e sigilosa da filosofia na técnica ou nas fórmulas detetivescas que transformam qualquer novidade, tanto em sentenças *elementares* como em *licenças para matar*.

¹¹ Cf. CAMUS, A. *O Homem Revoltado*. *Op.Cit.*, p. 13.

CANTO I

THE RAPIST: O PENSAMENTO NASCIDO DA VIOLÊNCIA?

*A friend of mine in so much misery
Some people sail through life, but he has struck a reef
I said "Hey man, let's go out and get some wisdom"
But first he turned on me, then turned off his nervous system*

*You can take a horse to the water
But you can't make him drink
You can have it all staked out in front of you
But it still don't make you think*

George Harrison – *Horse to the Water*¹²

1.1.1. Prelúdio ao Monstro

Quando Mary Shelley relatou o sonho vívido que inspirou a descomunal figura de seu clássico *Frankenstein*, talvez não imaginasse a veemência com que seus escritos prefigurariam distintos problemas filosóficos para além do empenho humano em recriar a vida por meio do conhecimento e domínio da técnica¹³. Enojado diante do malogro de

¹² “Um amigo meu em muita miséria / Algumas pessoas navegam pela vida, mas ele colidiu em um recife / Eu disse ‘Hey cara, vamos sair e conseguir um pouco de sabedoria’ / Mas primeiro ele virou as costas para mim, depois desligou seu sistema nervoso / Você pode levar um cavalo à água / Mas você não pode fazê-lo beber / Você pode ter tudo na sua frente / Mas isso ainda não te faz pensar”

¹³ “Vi a forma monstruosa de um homem deitado ali, e então, ao ser submetido à ação de alguma máquina poderosa, demonstrar sinais de vida e agitar-se num movimento desajeitado, como se estivesse meio vivo e meio morto. A imagem era assustadora, como haveria de ser, ao extremo, o efeito de qualquer esforço

sua empreitada, Victor, personagem cujo sobrenome intitula a obra e símbolo de um Prometeu moderno, não só subsidia, em dois tempos, a repulsa e a empatia do leitor para com o monstro que concebe; mais que isso, é pela repugnância de sua criatura que Shelley dá margem à ideia do *Outro* enquanto diferença, abrindo espaço para discursos que assinalam ações tanto de hospitalidade quanto de hostilidade¹⁴. Nesse sentido, trata-se de evidenciar os momentos em que o estranhamento diante do novo torna-se pretexto para o desenvolvimento de teorias e práticas que minimizam a condição humana, e aí o conceito agambeniano de *Homo Sacer* talvez seja bastante profícuo¹⁵. Destarte, se a imagem dantesca apresentada pela novela traça, por um lado, diálogo consistente e relevante com questões contemporâneas urgentes, será que não fornece, por outro, os alicerces estéticos e epistemológicos que tornam possíveis as próprias reflexões, perversões ou subversões dos discursos político-filosóficos?

Em outras palavras, quero mostrar que mesmo uma teoria diferencial das faculdades entendida como modelo deleuzeano para o que significa pensar constitui, não só uma parte da justificativa do que possam ser o engenho e a genialidade, mas também a aliança e a base conceitual monstruosa pela qual compreenderíamos o uso da filosofia como expediente, tanto a favor quanto contra as práticas que massacram a vida.

1.1.2. Contemplei o desgraçado monstro que eu havia criado

No prólogo de *Diferença e Repetição*, Deleuze propõe que a história da filosofia desempenhe um papel “bastante análogo ao da *colagem* numa pintura”, atuando “como um verdadeiro duplo” e comportando a “modificação máxima própria do duplo”¹⁶. Nesse sentido, diz ele, para que a escrita obtenha “o máximo de diferença”, é preciso

humano no sentido de imitar o estupendo mecanismo do Criador do mundo”. Cf. SHELLEY, M. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, pp. 15-16.

¹⁴ De Kant e os imperativos categóricos até a figura de Édipo, o problema da hospitalidade\hostilidade, relacionado a uma ideia de acolhimento, é tratado por Derrida, sobretudo em relação à imagem que se tem ou se poderia ter do estrangeiro. Cf. DERRIDA, J. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Tradução de Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

¹⁵ Embora não tenham compartilhado uma mesma época, acredito em uma ressonância mútua entre os trabalhos de Shelley e Agamben. Por exemplo: Quando o escritor italiano retoma a ideia de vida *matável e insacrificável* do *Homo Sacer* (vida nua ou *zoé*), “obscura figura do direito romano arcaico, na qual a vida humana é incluída no ordenamento unicamente sob a forma de sua exclusão”, será que não expressa, de certa forma, a condição biológica indigna da criatura concebida por Shelley, cindida de qualquer esfera política por seu parentesco teratogênico com o humano? Cf. AGAMBEN, G. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 16.

¹⁶ Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Op. Cit., p.18.

que tenha como correlata a “mais exata repetição”, apresentada quem sabe por “um livro real da filosofia passada como se tratasse de um livro imaginário e fingido”, tal como faz Borges em seu Pierre Ménard.¹⁷

Por isso, se Deleuze encontra inspiração nas dobragens da narrativa de Borges, então, há de se precisar a naturalidade com que compare seu método filosófico a uma “espécie de seriegênese (com repetição implicando pequenas variantes), como se vê na Pop’Art”¹⁸. Assim, mostrarei neste *Canto* que a retomada de Kant via *Crítica da Faculdade de Julgar*¹⁹ revela não somente a decisão deleuzeana de lançar conceitos numa nova paisagem, mas, além disso, sua ligação com um problema doravante fundamental, a saber: a gênese do pensamento²⁰. Todavia, ainda que os escritos recuperados corroborem por um lado o caráter universal das questões que colocam, como é possível por outro que se arranque deles alguma diferença, tão logo esbarremos num texto emudecido? Como em Borges, é preciso notar que dobra após dobra, nenhuma série duplicada silencia eternamente suas entrelinhas. Ora, isso significa que diante de palavras e sentenças impronunciáveis, devemos recorrer a técnicas incomuns de extração. Afinal, há nuances e saberes que só podem ser confessados no interior de um laboratório filosófico, “sob tortura”, por meio de um vigoroso coito.

À vista disso, quais serão então, em seus sentidos mais abrangentes, as implicações de uma ‘metodologia filosófica deleuzeana’? Embora fragmentada e à custa das maiores obscenidades, a resposta começa a aparecer melhor justamente quando ele discorre sobre o teor de sua relação com Kant. Segundo Deleuze:

¹⁷ *Idem, Ibidem*. Em “Pierre Ménard, autor do *Quixote*”, o protagonista se propõe a produzir páginas que coincidam – “palavra por palavra e linha por linha” – com as de Miguel de Cervantes. Desse modo, as figuras de Cervantes são desaceleradas, congeladas e retomadas na série subsequente (Menárd). Graça à repetição, e por isso, à “infinita riqueza” da segunda em relação à primeira, Borges sugere a produção de alterações sutis na percepção do leitor, principalmente no que tange os aspectos ocultos do texto. Cf. BORGES, J.L. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo, Companhia das Letras, 2007. pp. 34-45.

¹⁸ Cf. DELEUZE, G. Gilles Deleuze fala da filosofia. In: *A Ilha Deserta e outros textos*. *Op. Cit.*, p. 186

¹⁹ Reporto-me aqui especialmente ao artigo de 1963 intitulado *A ideia de gênese na estética de Kant*, escrito em que Deleuze recupera as *séries* do belo e do sublime tal como apresentadas na terceira crítica. Acerca da importância do legado do livro, ele ainda ressalta: “obra de velhice da qual não cessarão de correr seus descendentes” Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. *Op. Cit.*, p. 41; DELEUZE, G. A ideia de gênese na estética de Kant. In: *A Ilha deserta e outros textos*. *Op. Cit.*, p. 79-97.

²⁰ Diz Deleuze: “A história da filosofia é inteiramente desinteressante se não se propuser a despertar um conceito adormecido, a relaná-lo numa nova cena, mesmo a preço de voltá-lo contra ele mesmo”. *Idem, Ibidem*, p. 109.

Meu livro sobre Kant é diferente, gosto dele, eu o fiz como um livro sobre um inimigo, procurando mostrar como ele funciona, com que engrenagens – tribunal da Razão, uso comedido das faculdades, submissão tanto mais hipócrita quanto nos confere o título de legisladores. Mas minha principal maneira de safar nessa época foi concebendo a história da filosofia como uma espécie de enrabada, ou, o que dá no mesmo, de imaculada concepção. Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e, no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava efetivamente ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramentos, deslizes, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer²¹.

Ora, que Deleuze fosse um exímio articulador de ideias ou um mestre dos anacronismos²², desviando “restos de teorias de toda natureza para utilizá-los para outros fins”²³, não é nenhuma novidade entre seus leitores. Mas mesmo e sobretudo quando se apossa das palavras de um inimigo, desvelando um sem número de hipocrisias, o que torna suas depravações tão singulares? Quando se diz, por exemplo, que Andy Warhol foi um dos responsáveis pela apropriação e “transfiguração de emblemas da cultura popular em arte”, sugerindo o culto ao comum e a “adoração de um homem como a um Deus” (caso do retrato de Marilyn Monroe)²⁴, devemos enxergar aí, não apenas uma semelhança com as escolas que se devotam à história da filosofia e seus autores, mas também, ao menos de início, um estilo de pensamento, por sua vez alvo de apropriações.

Assim, se o roubo e a colagem como procedimentos tinham por um lado, objetivos próprios nas vanguardas do começo dos anos 50 e 60, por outro, atuavam significativamente bem junto aos maneirismos da filosofia de Deleuze, haja vista o que ele mostra quando da publicação de seus dois primeiros grandes livros, a partir de 1968

²¹ Cf. DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 14.

²² Se for legítimo afirmar que Deleuze concebe um filho pelas costas dos filósofos, que lhes obriga a falar, será que não obtemos também por meio desse ato, um Deleuze em Nietzsche, em Kant, Espinosa ou Hume, e não apenas o contrário? Refiro-me aqui novamente às ideias de Borges no Pierre Ménard, quando ele sugere a “técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”, ou seja, “percorrer a *Odisséia* como se fosse posterior à *Eneida* ou atribuir a James Joyce a *Imitação de Cristo*”. Cf. BORGES, J.L. *Ficções*. *Op. Cit.*, p. 45. Tratarei melhor deste assunto quando abordar a relação entre os problemas filosóficos e os personagens conceituais.

²³ Cf. ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004. p. 31.

²⁴ Para uma crítica pormenorizada sobre a *Pop Art*, Cf. DANTO, A. C. *Após o fim da Arte: A Arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 142.

e 1969²⁵. Contudo, vale notar que enquanto Warhol e a *Pop Art* se apressavam em surrupiar e *celebrar* as coisas comuns dos modos de vida (as *pin-ups*, as estrelas de cinema e as histórias em quadrinhos), ocupando cada vez mais a obra de arte com a iconolatria e a sociedade de consumo, a ideia de apropriação em Deleuze caminhava na contramão de qualquer coisa que se assemelhasse a uma liturgia. Para ele, a legitimidade da usurpação na criação, se deve muito mais à necessidade de suscitar a diferença em oposição à representação do que de promover uma formalização filosófico-artística dos artigos de massa²⁶, visto que a verdadeira arte e filosofia fogem desse estigma, revelando antes a “diferença última e absoluta”²⁷. Além disso, trata-se sempre de evitar a recaída do pensamento, ora nas brumas da exegese, ora no casulo administrativo das escolas. Sobre essa questão, aliás, Deleuze ainda observa em entrevista:

Veja os filósofos que fazem escola. Os wittgensteinianos são uma escola. Não é uma diversão. Os heideggerianos são uma escola. Isso implica acertos de contas terríveis, exclusividades, organização do tempo, toda uma administração. Uma escola é administrada. Assisti a rivalidades entre os heideggerianos franceses, liderados por Beaufret, e os heideggerianos belgas, liderados por Develin. Foi uma briga de foice. Tudo isso é abominável. Isso não me interessa nem um pouco. Mesmo no nível das ambições, ser chefe de uma escola. Eu detesto tudo isso. A escola é o contrário do movimento. Se eu tivesse um ideal, não digo que não consegui, seria participar de um movimento. Participar de um movimento, sim. Mas ser o chefe de uma escola não me parece um destino invejável. Um movimento no qual o ideal não seja ter noções garantidas, assinadas e repetidas pelos discípulos. Não quero lançar noções que façam escola. *Quero lançar noções e conceitos que se tornem correntes, que se tornem não exatamente ordinárias, mas que se tornem idéias correntes, que possam ser manejadas de vários modos.* Isso só é possível se eu me dirigir a solitários que vão transformar as noções ao seu modo, usá-las de acordo com suas necessidades. Tudo isso são noções de movimento, não de escola²⁸.

²⁵ Os livros de Deleuze publicados no período a que me refiro são, respectivamente, *Diferença e Repetição* e *Lógica do Sentido*.

²⁶ A posição da filosofia diante dos meios de comunicação de massa é um dos primeiros problemas abordados por Deleuze em *O Que é a filosofia?*. Segundo ele, “O movimento geral que substituiu a Crítica pela promoção comercial não deixou de afetar a filosofia. O simulacro, a simulação de um pacote de macarrão tornou-se o verdadeiro conceito, e o apresentador-expositor do produto, mercadoria ou obra de arte, tornou-se o filósofo, o personagem conceitual ou o artista [...] Certamente, é doloroso descobrir que “Conceito” designa uma sociedade de serviços e de engenharia informática”. Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. *Op. Cit.*, p. 18-19.

²⁷ Esta questão aparecerá em diversos pontos deste trabalho, sob diversos pontos de vista. Cf. DELEUZE, G. *Proust e os Signos*. Trad. Antônio Piquet, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª ed., 2010. p. 39.

²⁸ Cf. DELEUZE, G. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min. Grifo nosso.

Por meio de personagens filosóficos, a colagem deleuzeana problematiza a gênese do pensamento. Mas neste sentido, não seria preciso que se investigassem os motivos subjacentes pelos quais certas apropriações foram feitas, mormente as mais inusitadas? Ademais, é imprescindível que se entenda por quais meios uma noção é manejada. Romancista, pintor, ensaísta ou cineasta, que necessidades levam um solitário a forjar os cenários que abrigarão um conceito?²⁹ Para responder a essas dúvidas, faz-se mister encarar uma questão incontornável, condição *sine qua non* para a própria validade dos *movimentos monstrológicos*. Desta feita, pergunta-se: *Os métodos ou teorias pelos quais se pensa e se faz pensar, quer sejam sensatos quer subversivos, resultam antes de tudo de um ato de violência, confidência constrangida de uma 'razão pura'?* É o que discutirei a partir dos tópicos seguintes.



Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (1956)³⁰

²⁹ Desenvolverei este argumento no segundo e no terceiro *Cantos* desta dissertação.

³⁰ A colagem de Richard Hamilton (1922-2011) foi uma das precursoras da *Pop Art*. Disponível em <http://css.freetonik.com/wiki/_media/visual_art:showimagec6bdafkx8.jpg>. Acesso: 04 de Agosto de 2013.



Andy Warhol, *Marilyn Diptych* (1962)³¹

1.2.1. Conduziu-me então ao seu laboratório e explicou-me o emprego de diversos aparelhos — Parte I: *Nos caminhos do pensamento.*

Quando se fala desse deslocamento pelo qual um escritor esquarteja, curra e força a falar os restos cativos de outro, deve-se ter em vista o embate com um problema maior, a saber: as ideias de bom senso, senso comum e boa vontade do pensador. Por isso, qualquer galhofa ou coquetismo que compare esse método a uma espécie de *psicopatia*, só faz sentido se pudermos também reavaliar a direção do que quer dizer, em última instância, criar *filosoficamente*.

³¹ Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Marilyndiptych.jpg>>. Acesso: 29 de Julho de 2013.

No capítulo 3 de *Diferença e Repetição*, *A Imagem do pensamento*, Deleuze busca recensar oito postulados que obstam ao que propõe como filosofia da diferença³². Destes, nos interessam principalmente dois: (i) o primeiro, chamado “O Princípio da *Cogitatio Natura Universalis*”, que é justamente aquele no qual se coloca a questão do bom senso, e; (ii) o segundo, “O ideal do senso comum”, momento em que são investigadas a natureza e a validade dos princípios implicados numa *Concordia Facultatum* a partir de seu desenvolvimento kantiano.

No que diz respeito ao “Princípio da *Cogitatio Natura Universalis*”, devemos lembrar que para Deleuze, a importância que muitos dão a declarações como “todo mundo sabe isto” ou “todo mundo reconhece isto”, expressa nada mais que o elemento da posição do pensamento como “exercício natural de uma faculdade, no pressuposto de um pensamento natural, dotado para o verdadeiro, em afinidade com o verdadeiro, sob o duplo aspecto de uma boa vontade do pensador e de *uma natureza reta* do pensamento”³³. Segundo ele, é inútil multiplicar as declarações de filósofos; desde “todo mundo tem, por natureza, o desejo de conhecer” até “o bom senso é a coisa do mundo melhor repartida”³⁴, todas elas refletem a seu modo os pressupostos implícitos de uma imagem pré-filosófica do pensamento, tirada de um elemento puro.

É sobre esta imagem, diz Deleuze, “que cada um sabe, que se presume que cada um saiba o que significa pensar”³⁵. Assim, é necessário alguém que “não chega a saber o que todo mundo sabe” e que “nega modestamente o que presume que todo mundo reconhece”³⁶. Em outras palavras, é preciso má vontade, como o homem do subsolo de

³² Deleuze evidencia o objetivo principal da proposta filosófica de um pensamento da diferença: “O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Queremos pensar a diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente, independentemente das formas de representação que a conduzem ao Mesmo”. Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Op. Cit., p. 16.

³³ *Ibidem*, p. 192.

³⁴ Nesta última, Deleuze se refere à célebre abertura da primeira parte do *Discurso do Método* de Descartes, na qual se afirma: “O Bom senso é a coisa mais bem distribuída do mundo: pois cada um pensa estar tão bem provido dele, que mesmo aqueles mais difíceis de se satisfazerem com qualquer outra coisa não costumam desejar mais bom senso do que tem. Assim, não é verossímil que todos se enganem; mas, pelo contrário, isso demonstra que o poder de bem julgar e de distinguir o verdadeiro do falso, que é propriamente o que se denomina bom senso ou razão, é por natureza igual em todos os homens; e, portanto, que a diversidade de nossas opiniões não decorre de uns serem mais razoáveis que os outros, mas somente que conduzimos nossos pensamentos por diversas vias”. Cf. DESCARTES, R. *Discurso do Método*, introdução, análise e notas de Étienne Gilson; Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 3ª Ed., 2007. p. 05.

³⁵ Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Op. Cit., p. 192.

³⁶ *Ibidem*, p. 191.

Dostoiévski, que “nem se reconhece nos pressupostos subjetivos de um pensamento natural nem nos pressupostos objetivos de seu tempo”³⁷. Consoante Deleuze:

É Chestov que encontra em Dostoiévski a potência de uma nova oposição do pensador privado e do professor público. O antigo idiota queria evidências, às quais ele chegaria por si mesmo: nessa expectativa, duvidaria de tudo, mesmo de $3 + 2 = 5$; colocaria em dúvida todas as verdades da Natureza. O novo idiota não quer, de maneira alguma, evidências, não se “resignará” jamais a que $3 + 2 = 5$, ele quer o absurdo — não é a mesma imagem do pensamento. O antigo idiota queria o verdadeiro, mas o novo quer fazer do absurdo a mais alta potência do pensamento³⁸.

Ora, e não é contra a boa vontade do pensador que Nietzsche investe quando medita sobre a relação entre os preceptores, o conhecimento e o aprendiz? Em *A Gaia Ciência*, ele diz sobre os discípulos indesejáveis:

Que devo fazer com esses dois jovens? Gritou com mau humor, um filósofo que “corrompia” a juventude, como Sócrates uma vez a corrompeu — eles não são alunos bem-vindos. Esse não sabe dizer “não”, e aquele diz a tudo “meio a meio”. Supondo que entendessem minha doutrina, o primeiro *sofreria* demais, pois meu modo de pensar requer uma alma guerreira, um querer-fazer-mal, um prazer em dizer “não”, uma pele dura — ele lentamente morreria de feridas abertas e internas. O outro fará um compromisso de toda causa que sustentar, de tal forma que a comprometerá — um discípulo assim eu desejo a meus inimigos³⁹.

Destarte, tal qual assinalado em *Proust e os Signos*, se os amigos são, um em relação ao outro, como que “espíritos de boa vontade que sempre concordam a respeito da significação das coisas e das palavras, comunicando-se sob o efeito de uma boa vontade comum”⁴⁰, talvez não seja difícil compreender porque Nietzsche rejeita determinados pupilos. A amizade só expressa o convencional, e o amigo, “não basta para nos aproximarmos do verdadeiro”⁴¹. Por isso, se a ideia de amizade é correlata do que Deleuze chama de imagem dogmática ou ortodoxa do pensamento. É simplesmente porque pressupõe que um acordo premeditado, de bom grado, seja a fonte da criação. Ao contrário, diz Deleuze, mesmo a ideia de uma conversação democrática ocidental

³⁷ *Idem, Ibidem.*

³⁸ Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. *Op. Cit.*, p. 84.

³⁹ Cf. NIETZSCHE, F. W. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Sousa. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. pp. 77-78.

⁴⁰ Cf. DELEUZE, G. *Proust e os Signos*. *Op. Cit.*, p. 88-89.

⁴¹ *Idem, Ibidem.*

entre amigos “nunca produziu o menor conceito”⁴², conservando o que se supõe como pensamento numa zona de conforto. É esse, pois, o segundo postulado, “O ideal do senso comum”: o modelo transcendental implicado na imagem do pensamento, o chamado modelo da reconhecimento, definida por Deleuze pelo “uso concordante de todas as faculdades sobre um objeto suposto como o mesmo: é o mesmo objeto que pode ser visto, tocado, imaginado, concebido”⁴³.

Aqui, todas as faculdades em conjunto referem seu dado e referem a si mesmas a uma forma de identidade do objeto. Entretanto, Deleuze lembra, se por um lado “os atos de reconhecimento existem e ocupam grande parte de nossa vida cotidiana: é uma mesa, é uma maçã, é o pedaço de cera, bom-dia Teeteto”⁴⁴, não são eles, no entanto, os impulsores da reflexão filosófica, “nem ao menos o modelo para o que significa pensar”⁴⁵. Ora, se não há na reconhecimento nenhum tipo de negação, de tal forma que um discípulo nunca admite virar as costas para seu mestre, como se *produziria a diferença*? De tal sorte, é bem provável que um ouvinte ou um aprendiz complacente ou de boa vontade esteja suscetível a qualquer tipo de engendro que se apresente, aceitando-o de pronto como matéria relevante para o pensamento. Exemplos disso não nos faltam. Desde os pacotes de macarrão e sopas enlatadas até as divas do cinema, encontraríamos uma legião de escolas e seguidores que se veem representados pelos pressupostos objetivos do festejo de sua cultura e de sua época. Mas aí, será que o pensamento não é preenchido apenas por uma imagem de si mesmo, imagem em que ele se reconhece tanto melhor quanto reconhece as coisas? Debord, em consonância com Deleuze, fala justamente desse tema em *A Sociedade do Espetáculo*. Segundo ele:

A sociedade se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos* em que tudo o que era vivido diretamente tornou-se representação. Tudo o que a sociedade do espetáculo *faz ver* é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido [...] O espetáculo não deseja chegar a nada que não a ele mesmo⁴⁶.

⁴² Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. Op. Cit., p. 14.

⁴³ Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Op. Cit., p. 194.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 197.

⁴⁵ *Idem, Ibidem*.

⁴⁶ Cf. DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. pp. 13-28.

Assim, se podemos compreender a afirmação de Deleuze, quando diz que a atualidade de Platão reside no fato de que sua dialética “não é uma dialética da contradição nem da contrariedade, mas uma dialética da rivalidade, uma dialética dos rivais ou dos pretendentes”⁴⁷, é porque, longe de um binômio com a inimizada, o pretendente a pensador de boa vontade não terá outra sina senão identificar-se com seu objeto de adoração, amizade que carrega consigo a pobreza criativa, miséria pela qual a ‘filosofia’ pouco interpreta e inscreve à realidade⁴⁸. Nesse sentido, como diz F. Scott Fitzgerald, “identificar-se com os objetos de seu terror ou compaixão é a pena de morte da realização”⁴⁹. É esse justamente o caso do exemplo dado por Foucault, quando fala dos saberes circulares pelos quais um rei “só pode encontrar a imagem mesma de seu absolutismo, que lhe remete, sob a forma do direito, o conjunto das usurpações que ele, o rei, cometeu [para com] sua nobreza”⁵⁰. Consoante Foucault:

Quando o rei, para conhecer seus direitos, interroga os escrivães e os juristas, qual resposta poderá obter senão um saber estabelecido do ponto de vista do juiz e do procurador, que ele, o próprio rei, criou, e em que, por conseguinte, não é surpreendente que o rei encontre, naturalmente, os louvores de seu próprio poder (louvores que, aliás, talvez mascarem os sutis desvios de poder operados pelos procuradores, pelos escrivães, etc.)? Saber circular, em todo caso⁵¹.

Ora, será que Foucault não quer nos mostrar que o prisma da reconhecimento não traz em si mesmo a transformação, ou melhor, a diferença?

Quando se busca construir um discurso que logre a edificação de novas perspectivas na esfera do político (o que implica resistência e talvez ‘transvalorização’), não será contra essa imagem de um saber circular que se deve “valorizar uma outra forma de saber”⁵²? Até aqui, tentei mostrar que a sociedade do espetáculo da qual Debord fala não deixa nunca de espreitar o pensamento, encurralando constantemente a escrita rumo à promoção comercial. Rotulada, *prêt-à-porter*, o único movimento da

⁴⁷ Cf. DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998, pp. 259-260.

⁴⁸ Aludo à famosa frase de Marx: “Os filósofos se limitaram a interpretar o mundo de diferentes maneiras, mas o que importa é transformá-lo”. Cf. MARX, K. *Teses sobre Feuerbach*. In: MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 128

⁴⁹ Cf. FITZGERALD, F. S. *Crack-up*. Tradução de Rosaura Eichenberg; tradução dos poemas Isis Alves e Elsa Childs. Porto Alegre: LP&M, 2007. p. 84.

⁵⁰ Cf. FOUCAULT, M. *Em Defesa da Sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 156.

⁵¹ *Idem, Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

filosofia seria o coroamento imediato da produção digerível, fazendo do homem disposto o súdito mais fiel de uma família mercadológica, conviva diário dos banquetes reais e cíclicos, majestosos lugares comuns onde são consumidas incontáveis doses de mesmidade enlatada. Quanto mais sopa, quanto mais Warhol, quanto mais Marilyn, quanto mais *business* melhor. Por isso, quando se fala em uma existência de recusa, a questão que mais importa é: *Como despertar uma má vontade como impulso para o pensador?*



Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans* (1962)⁵³

⁵³ Disponível em <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/1f/Campbells_Soup_Cans_MOMA.jpg>. Acesso: 22 de Agosto de 2013.

1.2.2. Conduziu-me então ao seu laboratório e explicou-me o emprego de diversos aparelhos — Parte II – *O pensamento sem imagem.*

Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada ao lado da irmã na ribanceira, e de não ter nada que fazer; espiara uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, “e de que serve um livro”, pensou Alice, “sem imagens nem diálogos?”

Lewis Carroll – *Alice no país das maravilhas*⁵⁴

Se em primeiro instante o ideal do senso comum traz consigo as hipocrisias e precipitações sobre a natureza do que se entende como pensar, é porque toda criação é um exercício difícil, dependente de um encontro, de “alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas”⁵⁵. Mas será que o senso comum não pode ser concebido em um segundo momento como *partícipe* legítimo desse ato? Nesse caso, não seria imprescindível que sua própria origem fosse justificada? Por isso, consoante às referências e rastros deixados ao longo do percurso conceitual deleuzeano, insisto na afirmação de que Kant foi um dos mais proveitosos aliados dessa rede problemática. Não obstante outras incursões e pedaços filosóficos constituírem o monstro do pensamento, creio que o cotejo da terceira crítica seja um dos pontos axiais para que sejam visualizados os desenlaces dessa questão, sobretudo quando se pergunta o que é um “pensamento sem imagem”, feito “à custa das maiores destruições”⁵⁶. Assim, enquanto em *Diferença e Repetição* o ideal do senso comum é pungentemente atacado, o artigo *A ideia de gênese na estética de Kant* trata antes de apontar os caminhos pelos quais Kant finalmente subverte a imagem transcendental e sentenciosa do pensamento, estigma adquirido desde a primeira crítica. Por que, afinal de contas, a obra de Kant é bem mais interessante à Deleuze quando lida de “trás para frente”?

⁵⁴ Cf. CARROLL, L. *Alice: edição comentada*. Ilustrações originais, John Tenniel; introdução e notas, Martin Gardner; tradução, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

⁵⁵ Cf. DELEUZE, G. *Proust e os Signos*. *Op. Cit.*, p. 91.

⁵⁶ Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. *Op. Cit.*, p. 193.

Ao apresentar as diferentes tonalidades do estandarte kantiano do senso comum⁵⁷, o artigo de Deleuze lança novas luzes à compreensão do *modus operandi* de seu aparelho crítico. De saída, a afirmação *o juízo de gosto é belo* exprime no expectador uma harmonia entre a imaginação e o entendimento⁵⁸, remetendo diretamente ao primeiro parágrafo da *Analítica do belo*:

Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em vista do conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte, não é lógico e sim estético⁵⁹.

Ora, embora o ideal de senso comum perpassasse toda a trilogia kantiana, é preciso atentar para as suas distintas configurações. Há uma diferença aqui em relação aos acordos anteriores, mas do que se trata? Quando se fala num uso das faculdades pelo qual não há, a princípio, nenhum conhecimento como produto, deve-se ter em vista antes um ritornelo do senso comum (agora *aestheticus*) exprimindo um “acordo livre e indeterminado entre imaginação e entendimento”⁶⁰ do que um ato de determinação objetiva. Algo inédito até então, diga-se de passagem, já que na *Crítica da Razão Pura* “o entendimento, a imaginação e a razão entram numa relação harmoniosa, em conformidade com o interesse especulativo”, dispondo de “conceitos *a priori* perfeitamente determinados”⁶¹ e submetidos à uma faculdade legisladora (o próprio entendimento). Igualmente, na *Crítica da Razão Prática*, a razão *induz* o entendimento

⁵⁷ Segundo Kant, “Por *sensus communis*, porém, tem que se entender a ideia de um sentido comunitário, isto é de uma faculdade de julgamento, que na sua reflexão considera em pensamento *a priori* o modo de representação de todo o outro, como que para ater o seu juízo à inteira razão humana e assim escapar à ilusão que teria influência prejudicial sobre o juízo”. Cf. KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª Ed., 1995. p. 139-140.

⁵⁸ Cf. DELEUZE, G. A ideia de gênese na estética de Kant. In: *A Ilha deserta e outros textos. Op. Cit.*, p. 79.

⁵⁹ Cf. KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo. Op. Cit.*, p. 47-48.

⁶⁰ Cf. DELEUZE, G. A ideia de gênese na estética de Kant. In: *A Ilha deserta e outros textos. Op. Cit.*, p. 79-80.

⁶¹ *Idem, Ibidem*. O elemento basilar *a priori* que permeará as noções de categoria e de conceito puro por todo o aparelho conceitual kantiano aparece logo na introdução da *Crítica da Razão Pura*. Segundo suas palavras: “Assim, na *ordem do tempo*, nenhum conhecimento precede em nós a experiência e é com esta que todo o conhecimento tem o seu início. Se, porém, todo o conhecimento se inicia *com* a experiência, isso não prova que todo ele derive *da* experiência [...] haverá um conhecimento assim, independente da experiência e de todas as impressões dos sentidos. Denomina-se *a priori* esse conhecimento e distingue-se do *empírico*, cuja origem é *a posteriori*, ou seja, na experiência. Cf. KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 7ª ed. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2010. p. 36-37.

a certo exercício em função de um interesse prático⁶². De fato, na Introdução da *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant destaca bem o papel atribuído a cada faculdade de acordo com seus interesses. Segundo ele:

Os conceitos de natureza, que contém *a priori* o fundamento para todo o conhecimento teórico, assentavam na legislação do entendimento. O conceito de liberdade, que continha *a priori* o fundamento para todas as prescrições práticas sensivelmente incondicionadas, assentava na legislação da razão⁶³.

Destarte, se por um lado a descoberta do juízo de gosto não designa nada no objeto, modifica, por outro, o ânimo do sujeito de acordo com o seu sentimento de prazer ou desprazer. Isso significa que a imaginação, liberada “tanto da dominação do entendimento quanto da razão”, estabelece um prazer *desinteressado*, independente, segundo Deleuze, tanto do interesse empírico como do especulativo e prático⁶⁴. Não se sujeitando a um conceito determinado, “o livre jogo só pode ser sentido”⁶⁵. Por isso, a *Crítica da Faculdade de Julgar* não teria nenhum *domínio* que lhe seja próprio⁶⁶, de tal forma que o juízo não é mais legislativo e nem autônomo, mas “heautônomo (ele só legisla sobre si mesmo)”⁶⁷. Contudo, não podemos fugir de um problema maior à nossa espreita. Mesmo a curiosa ideia de que no juízo estético a imaginação livre “esquematiza sem conceitos”⁶⁸, refletindo apenas a forma do objeto e indiferente à sua existência, só fará sentido completo se nos questionarmos sobre o fundamento desse novo acordo, sobretudo quando se considera que o senso comum estético deve ser a condição de qualquer outro (de um *sensus communis logicus* e de um senso comum

⁶² Em termos gerais, a noção de interesse para Kant pode ser compreendida como “a satisfação (*Wohlgefallen*) que ligamos à representação da existência de um objeto”. Cf. KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. *Op. Cit.*, p. 49.

⁶³ *Idem, Ibidem.* p. 21.

⁶⁴ Cf. DELEUZE, G. A ideia de gênese na estética de Kant. In: *A Ilha deserta e outros textos*. *Op. Cit.*, p. 82.

⁶⁵ Cf. DELEUZE, G. *A Filosofia Crítica de Kant*. Tradução de Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, 1963. p. 56.

⁶⁶ Kant chama de *Domínio (Gebiet)* a parte do campo em que os conceitos ditam as suas leis. Cf. KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. *Op. Cit.*, p. 18.

⁶⁷ Cf. DELEUZE, G. A ideia de gênese na estética de Kant. In: *A Ilha deserta e outros textos*. *Op. Cit.*, p. 82.

⁶⁸ Cf. KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. *Op. Cit.*, p. 133. Para Kant, o esquema é um produto da imaginação capaz de indicar a condição sob a qual os casos particulares são subsumidos no conceito. Sua indagação coloca claramente a natureza desse ato. Pergunta ele: “Os conceitos puros do entendimento, comparados com as intuições empíricas (até mesmo com as intuições sensíveis em geral), são completamente heterogêneos e nunca se podem encontrar em qualquer intuição. Como será, pois, possível a *subsumção das intuições nos conceitos, portanto, a aplicação* da categoria aos fenômenos, se ninguém poderá dizer que esta, por exemplo, a causalidade, possa também ser intuída através dos sentidos e esteja contida no fenômeno?”. Cf. KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. *Op. Cit.*, p. 181-183.

moral)⁶⁹. Afinal, como explicar que as faculdades, diferindo por natureza, “entrem espontaneamente em uma relação harmoniosa”⁷⁰? Consoante Deleuze:

Os pós-kantianos, notadamente Maïmon e Fichte, dirigiram a Kant uma objeção fundamental: Kant teria ignorado as exigências de um método genético. Essa objeção tem dois sentidos, objetivo e subjetivo: Kant apóia-se em fatos, dos quais ele procura somente as condições: mas, também, invoca faculdades já prontas, das quais ele determina tal relação ou tal proporção, já supondo que elas são capazes de uma harmonia qualquer. Se se considera que a *Filosofia transcendental* de Maïmon é de 1790, é preciso reconhecer que Kant, em parte previa as objeções de seus discípulos. As duas primeiras críticas invocavam fatos, procuravam condições para esses fatos, encontravam-nos em faculdades já formadas. Por isso mesmo, remetiam a uma gênese que elas eram incapazes de assegurar por sua conta. Mas na *Crítica da faculdade de julgar* estética, Kant descobre o fundamento último, que faltava ainda às outras críticas. A Crítica deixa de ser um simples *condicionamento*, para devir uma formação transcendental, uma Cultura transcendental, uma Gênese transcendental⁷¹.

Ora, se mesmo a *Analítica do Belo* não sustenta por si as origens de um livre acordo, se não tem os meios para isso, a resposta deverá ser fornecida por uma segunda digressão, a saber, *A Analítica do Sublime*. No juízo “é sublime”, não mais se “exprime um acordo da imaginação e do entendimento, mas da razão e da imaginação”⁷². Para Deleuze, o paradoxo dessa harmonia reside no fato de que, razão e imaginação “só entram em acordo no seio de uma tensão, de uma contradição, de uma dilaceração dolorosa”⁷³. Diferente das outras relações entre as faculdades, aqui, só há harmonia na dor. É ela que torna possível o prazer, a partir de um acordo discordante.

Deleuze insiste num ponto: a própria “imaginação sofre uma violência”⁷⁴, parecendo perder sua liberdade. Nas palavras de Kant, compreendemos melhor os sentidos destes termos:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada para trás, o ilimitado oceano revoltado, uma alta queda d’água de um rio poderoso, etc. tornam nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com seu

⁶⁹ Cf. DELEUZE, G. A ideia de gênese na estética de Kant. In: *A Ilha deserta e outros textos*. Op. Cit, p. 84.

⁷⁰ *Idem, Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem*, p. 85.

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*

poder. Mas o seu espetáculo só se torna atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza. Pois, assim como na verdade encontramos a nossa própria limitação na incomensurabilidade da natureza, encontramos em nosso ânimo uma superioridade sobre a própria natureza em sua incomensurabilidade; assim também o caráter irresistível de seu poder dá-nos a conhecer, a nos considerarmos como entes da natureza, a nossa impotência física.⁷⁵

Assim, diante da potência da natureza, a imaginação “não reflete mais a forma do objeto”⁷⁶. Isso quer dizer que o sublime coage a imaginação, que é aqui empurrada “até o limite do seu poder”⁷⁷. Conforme Deleuze, a imaginação descobre a desproporção da razão, e por isso é “forçada a confessar que toda sua potência é nada em relação a uma Ideia racional”⁷⁸. É daí que entendemos o comentário de Lyotard, quando afirma que o sublime organiza um romance familiar. Nos seus dizeres:

O pai está contente, a mãe infeliz. O filho sublime será sentimentalmente contrariado, contraditório: dor e satisfação. É que na genealogia das faculdades ditas “de conhecimento”, os genitores vem de duas famílias estranhas. Ela é a “faculdade de julgar”, ele “razão”. Ela é artista, ele é moralista. Ela “reflete”, ele “determina”. A lei moral (paterna) determina-se o pensamento a agir. A razão quer bons filhos, exige engendrar máximas morais justas. Mas a mãe, a imaginação, refletora, livre, só sabe desdobrar formas, sem regras prévias e sem objetivo conhecido, nem cognoscível [...] O sublime é filho de um encontro infeliz, o da ideia com a forma. Infeliz porque essa ideia se mostra tão pouco condescendente, a lei (o pai) tão autoritário, tão incondicional, a atenção que exige tão exclusiva, que esse pai só tem que obter um consentimento, mesmo que por uma deliciosa rivalidade, junto à imaginação⁷⁹.

⁷⁵ Cf. KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Op. Cit. p. 107-108.

⁷⁶ Cf. DELEUZE, G. A ideia de gênese na estética de Kant. In: *A Ilha deserta e outros textos*. Op. Cit, p. 85.

⁷⁷ *Ibidem*. p. 86.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Cf. LYOTARD, J.F. *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança Marcondes César, Lucy R. Moreira César. Campinas, SP: Papirus, 1993. p. 168-169.

Podemos entender assim as razões pelas quais concordo com Deleuze quando este afirma que Kant jamais esteve tão próximo de uma “concepção dialética das faculdades”⁸⁰. Assim sendo, diante de seu limite no sensível, é na sua própria Paixão que a imaginação “descobre a origem e a destinação de todas as suas atividades”⁸¹. Sob a violência da razão, diz Deleuze, “tudo se passa como se as duas faculdades se fecundassem reciprocamente e reencontrassem o princípio de sua gênese”, definindo “o mais profundo da alma como unidade supra-sensível de todas as faculdades”⁸². Desta feita, se Deleuze ou Lyotard parecem concordar que há um “ar de respeito no sublime que inspira a lei”⁸³, o que importa mesmo é saber *em que medida* a noção de violência contra as faculdades é profícua ao engendro ou à criação de novos *êthos*. Ora, não é essa a veia kantiana que inspira a proposta de um *pensamento sem imagem*?⁸⁴ Que incômodos afinal serão necessários para que um espectador delibere sobre a forma como vive?

À vista disso, vale lembrar um fragmento do *Abecedário*, momento raro em que Deleuze admite explicitamente a admiração pela última fase de Kant. Conforme dito por ele:

No final de sua vida, ele foi um dos raros a ter escrito já muito velho um livro onde reviu tudo. A crítica da faculdade do juízo. Ele chega à ideia de que é preciso que as faculdades se relacionem desordenadamente, que se oponham e se reconciliem, mas que haja uma batalha das faculdades e não mais as medidas que justifiquem um tribunal. Ele lançou sua teoria sobre o sublime em que as faculdades entram em discordância, em acordos discordantes. Aí, eu gosto muito disso, destes acordos discordantes, deste labirinto em linha reta, sua inversão da relação. Toda a filosofia moderna veio daí, de que não era mais o tempo que provinha do movimento e, sim, o contrário. É uma criação de conceitos fantásticos. E toda a concepção do sublime com os acordos discordantes das faculdades me tocam profundamente. É claro que ele é um grande filósofo. Um grande filósofo. Ele tem um embasamento que me entusiasma⁸⁵.

⁸⁰ Cf. DELEUZE, G. A ideia de gênese na estética de Kant. In: *A Ilha deserta e outros textos*. Op. Cit., p. 86.

⁸¹ *Idem, Ibidem*.

⁸² *Idem, Ibidem*. p. 87.

⁸³ Cf. LYOTARD, J.F. *Lições sobre a analítica do sublime*. Op. Cit. p. 169.

⁸⁴ É esta a ideia de um pensamento sem imagem, coagido. Quando Deleuze invoca o “pensamento que nasce no pensamento, o ato de pensar engendrado em sua genitalidade, nem dado no inatismo nem suposto na reminiscência”, é justamente contra as formas de pensar apoiadas *indubitavelmente* na imagem dogmática da representação. Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Op. Cit., p. 240.

⁸⁵ Cf. DELEUZE, G. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Op. Cit.

Destarte, após conhecermos a gênese das conexões e engrenagens construídas pelo aparelho crítico de Kant, será mesmo necessário recorrer aos seus sentidos comuns tais como foram concebidos? Ou será que nos basta a ideia de um pensamento coagido? Não obstante a *história bem amarrada* que compõe a obra do filósofo de Königsberg, pretendo me ater apenas às frações vitais oferecidas por seus resultados tardios. Como fiz saber até agora, para pensar, “é preciso que haja uma garra, que seria a da necessidade absoluta, isto é, de uma estranheza genética”⁸⁶, aquela que separa o *joio do trigo*, distinguindo as coisas que deixam “o pensamento tranquilo (objetos de reconhecimento) das coisas que *forçam* a pensar”⁸⁷. Por isso, ao tomar o problema do pensamento como um dos fios condutores deste trabalho, afirmo em todos os sentidos sua imagem monstruosa, sobretudo quando corrobora a ideia de um disparate pelo qual as faculdades incorporam retalhos ao seu jogo (embora nunca os detenha em vista de uma representação ou de uma exegese completa).

Nesse sentido, se falo no pensamento nascido da violência como uma espécie de estupro filosófico, não me refiro em primeiro instante a nenhuma outra figura que não a de um médico, ele próprio um monstro⁸⁸. Aliás, é assim que Deleuze chama Nietzsche quando afirma que “o artista, em geral, deve tratar o mundo como um sintoma, construindo sua obra como um clínico”⁸⁹. É, pois, a partir daí que associo o escritor ao duplo sentido encontrado na lúdica relação entre as palavras *the rapist/therapist*⁹⁰. Assim, se o pensamento que emerge forçado da escrita se instala como remédio ou veneno, somente a criação filosófica entendida como uma “faculdade do monstro” poderá responder. De tal modo, os meios ou os terrenos pelos quais ela manipula seus produtos só encontram utilidade na medida em que vivificam o ouvinte ou que “dão que pensar”⁹¹ ao homem sensível à violência de uma impressão, impelindo-o muito além dos passos de um *golem* animado apenas pelo reconhecimento de seu tempo.

⁸⁶ Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Op. Cit., p. 202.

⁸⁷ *Idem*. *Ibidem*.

⁸⁸ A alusão subvertida ao romance de Robert-Louis Stevenson também me parece bem oportuna aqui. Cf. STEVENSON, R. L. *O Médico e o Monstro*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2011.

⁸⁹ Cf. DELEUZE, G. Sobre Nietzsche e a imagem do pensamento. In: *A Ilha Deserta e outros textos*. Op. Cit., p. 181.

⁹⁰ Do inglês: estuprador e terapeuta, respectivamente.

⁹¹ Cf. DELEUZE, G. *Proust e os Signos*. Op. Cit., p. 89.

Donde, quer auxilie quer agrave uma condição patológica, se o monstro caminha por veredas distintas da história da filosofia, é sobre elas que me debruçarei doravante. Por conseguinte, se for verdade que para tornar sensíveis as forças inaudíveis da vida é necessário um livro sem imagens nem diálogos (tal como aquele de Alice), talvez já não importem mais os métodos pelos quais recriamos o mundo, nem mesmo a quantidade de membros que se deve picotar, fazendo, como diz um adágio popular, *das tripas coração*.

NOTA AO CANTO II E SUA DESCENDÊNCIA

Agora que o problema do que significa pensar já foi introduzido, chega o momento de se começar a investigar um pouco mais sobre dois pontos interligados: (i) Por quais zonas de atividade a filosofia opera, ou seja, a legitimidade dos caminhos pelos quais alguém se diz um pensador; (ii) as implicações de tais caminhos diante da vida (se eles afirmam, negam, destroem ou mesmo anulam o que se propunham a fazer por ela).

Nesse sentido, trata-se de saber se o exercício do pensamento (seus problemas e sua relação com a filosofia) implica, universalmente, tanto em um encontro com as forças que enfraquecem e matam, quanto em sua superação. Em suma, é melhor que se pergunte com Guimarães Rosa *quando é* que o Diabo não existe e sim “o homem humano, as travessias”⁹².

⁹² Cf. ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 749.

CANTO II

NÃO ESTAMOS MAIS NO KANSAS:

CONSIDERAÇÕES SOBRE A UNIVERSALIDADE DOS PROBLEMAS FILOSÓFICOS

*Você que celebra o que se foi
Que tem explorado a face externa, a superfície das raças,
A vida que exhibe a si mesma,
Que tem tratado o homem como criatura política,
Agregados, legisladores e sacerdote,
Eu, espremendo o sumo da vida como poucas vezes se mostra
Cantor da personalidade, esboçando o que ainda será,
Projeto a história do futuro.*
Walt Whitman – Para as terras estrangeiras⁹³

2.1.1. Abertura: Além do arco-íris - Não há lugar no mundo como o nosso lar?

O Mágico de Oz narra a inesperada partida de Dorothy Gale rumo a um mundo fantástico, povoado por seres imaginários e algumas vezes ameaçadores, criaturas de tal qualidade que não nos deixariam nunca sem alguma matéria para o pensamento. Contudo, embora eu pudesse escrever um compêndio sobre os animais fictícios e horripilantes, tal como o fez Borges⁹⁴, os perigos que me interessam na obra de L. Frank Baum⁹⁵ não residem exatamente na taxonomia das aberrações que ele criou (não

⁹³ Cf. WHITMAN, W. *Folhas de relva. Edição do leito de morte*. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2011. p. 26-27.

⁹⁴ Cf. BORGES, J. L. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁹⁵ Cf. BAUM, L. F. *O Mágico de Oz*. Tradução: Santiago Nazarian. São Paulo: Barba Negra: Leya, 2011.

obstante este trabalho flerte sempre com o anômalo, o atípico), mas em outro ponto, a saber: as consequências da criação monstruosa.

Assim, como se vê frequentemente nas fábulas ditas infantis, o desaparecimento de Dorothy da fazenda de seus tios não implica de modo algum em uma busca espontânea por aventuras; antes, no seu contrário. Tanto no filme de 1939⁹⁶ quanto no livro que o inspira, a garota sonhadora é levada de sua terra natal, o Kansas, pela *força* de um tornado. Mas pouco antes de sua casa ser arrastada para a terra de Oz, tudo o que ela desejava era somente um pouco de acolhimento. Nesse sentido, o ensaio que romancista Salman Rushdie faz sobre a estória mostra bem como a obra é hipócrita ao tentar passar, ao final, a ideia de que Dorothy ‘era feliz em Kansas e não sabia’. Seu lamento, aliás, já no início do filme, não mostra outra coisa senão seu incômodo com a vida que leva no monocromático cenário. Consoante Rushdie:

O Kansas descrito por L. Frank Baum é um lugar depressivo no qual, até onde a vista alcança, tudo é cinzento: a planície é cinzenta e assim também é a casa em que Dorothy mora. É desse cinza — do cinza concentrador, cumulativo, daquele mundo triste — que provém a calamidade. O tornado é o cinza concentrado e revolvido, e por assim dizer, desencadeado contra si mesmo. Dorothy tem um sobrenome: Gale (ventania). Dorothy está disposta a romper com a inevitabilidade cinzenta de sua vida [...] Em seu momento emocional mais intenso, este é, indiscutivelmente, um filme sobre as alegrias de ir embora, de deixar o cinza e ingressar na cor, de levar uma nova vida no “*lugar onde não existem problemas*”. “Over the Rainbow” (Além do arco-íris) é, ou deveria ser, o hino de todos os migrantes do mundo, todos aqueles que vão em busca do lugar “onde os sonhos que você sonha realmente se realizam”. É uma celebração da fuga, um canto grandioso ao eu Desenraizado, um hino, — o hino — ao Outro lugar⁹⁷.

⁹⁶ Cf. O MÁGICO DE OZ. (filme). Victor Fleming, 1939. Warner Home Video. DVD, 101min.

⁹⁷ Cf. RUSHDIE, S. *O Mágico de Oz*. Tradução de Rolf Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 17-27.



Cena do início do filme *O Mágico de Oz* (1939)⁹⁸

Deste modo, se por um lado Rushdie aponta para o “pseudo desejo” que Dorothy tem de retornar para um lar, por outro, não deixa de diferenciar o Kansas que ela habita (e que revê no fim do filme) de um Kansas pelo qual se reclama, um Kansas *virtual*, por fazer, inatingível (Não há lugar no mundo como o nosso lar — *There’s no place like home*)⁹⁹. Ora, ao contrário do que se vê em uma leitura inicial da estória, é justamente aí que a frase de Dorothy se torna verdadeiramente forte e atraente. Nessa perspectiva, a dúvida que Rushdie nos deixa é: *Qual é o lar que se deve chamar de incomparável?* Afinal, se a filosofia reclama, desde Kant, “os princípios do conhecimento racional das coisas mediante conceitos”¹⁰⁰, *a qual lar esses conceitos se referem?* Será que buscam algo além de suas próprias instituições, ou de sua *história como mero exercício de reconhecimento?* (É Descartes, é Kant, é o fim do caminho...). Ou será que os conceitos devem buscar um *desenraizamento* interminável e *desinteressado* pelo qual se

⁹⁸ Disponível em <http://www.ew.com/ew/gallery/0,,20256611_20574049,00.jpg>. Acesso: 16 de outubro de 2013.

⁹⁹ Cf. RUSHDIE, S. *O Mágico de Oz. Op. Cit.*, p. 16.

¹⁰⁰ Cf. KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo. Op. Cit.*, p. 15.

desenvolvem sem legislar sobre uma terra fixa¹⁰¹? E por falar nisso, seria mesmo possível que Dorothy encontrasse um lugar onde *não existem problemas*? Ou será que eles apenas se desenvolvem ou são pensados por outros métodos, por outras vias?

Para que se faça filosofia, é preciso uma morada que nos alimente com o desconforto, que nos arremesse para longe dos lugares onde os “problemas se dissolvem como dropes de limão”¹⁰², tal como invoca no filme o canto da personagem de Judy Garland. Por isso, é imprescindível que abandonemos o Kansas cinzento de determinações das nossas escolas em favor de outro chão, terra “gêmea” por vir. Dito isto, pergunto: *Custaria muito se refizéssemos nossas odes, até mesmo nossas elegias*?

Na ausência de um solo que lhe pertença por direito, o filósofo em “Oz” é aquele que se reinventa, que recompõe seu assobio. É o nômade que, diante do divórcio com o mundo, não lhe dá nunca as costas, retirando antes, de seu absurdo¹⁰³, a força íntima pela qual reconstrói, passo a passo, monstruosas estradas amarelas sem retorno para casa.



A estrada de tijolos amarelos que leva ao Mágico de Oz. Cena do filme de 1939.¹⁰⁴

¹⁰¹ A Filosofia, diz Deleuze, se “reterritorializa sobre o conceito. O conceito não é objeto, mas território. Não há Objeto, mas um território. Precisamente por isso, ele tem uma forma passada, presente e talvez por vir”. Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. Op. Cit., p. 131-136.

¹⁰² Cf. RUSHDIE, S. *O Mágico de Oz*. Op. Cit., p. 27.

¹⁰³ Essa ideia ecoa *O Mito de Sísifo*, “carta aberta” de Camus aos suicidas, aos nauseados ou angustiados, aos homens sem familiaridade com o mundo. Segundo ele, “Num universo repentinamente privado de ilusões e de luzes, o homem se sente um estrangeiro. É um exílio sem solução, porque está privado das lembranças de uma pátria perdida ou de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e sua vida, o ator e seu cenário é propriamente o sentimento do absurdo”. Cf. CAMUS, A. *O Mito de Sísifo*. Trad. De Ari Roitman e Paulina Watch. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 20.

¹⁰⁴ Disponível em < <http://www.dallasvoice.com/tag/room>>. Acesso: 16 de outubro de 2013.

2.2.1. Como os monstros chegaram à terra de Oz.

Parte I - Que bons ventos os trouxeram

*A terra não se apressa, nem se atrasa,
Ela tem todos os atributos, crescimentos, efeitos, latentes em si mesmos,
desde o início,
Ela não é bela somente pela metade, os defeitos e as excrescências revelam
tanto quanto as perfeições.*

*A terra não afasta, ela é muito generosa,
Suas verdades esperam continuamente, não estão isoladas também*

*A terra não discute,
Não grita, avança, persuade, ameaça, promete,
Não discrimina, não tem falhas concebíveis,
Não fecha, não recusa, não exclui,
De todos os poderes, objetos, Estados, ela só notifica, não exclui nenhum
Falem, vocês que falam! Cantem, cantores!
Penetrem, Moldem! Empilhem as palavras da terra!
Trabalhem-nas, era após eras, nada existe para se perder,
Talvez seja necessário esperar bastante, mas certamente terá sua utilidade,
Quando os materiais estiverem todos preparados e prontos, os arquitetos
hão de aparecer.*

Walt Whitman – *Canção da terra que rola*¹⁰⁵

A filosofia é a disciplina que cria conceitos. Mas se Deleuze reafirma o que já dizia Kant, como citado acima, não é nunca sem alguma cautela e o que parece de saída uma definição mostra-se em segundo momento como apenas parte de um processo. Afinal, para delimitar o que seja o pensamento filosófico, será mesmo suficiente atribuir à Arte a produção de *afectos* e *perceptos* e à Ciência as *funções* e *proposições*? Por quais motivos uma forma de pensar não tem qualquer privilégio sobre outra? Porque podemos dizer que um artista é um filósofo e vice-versa?

¹⁰⁵ Cf. WHITMAN, W. *Folhas de relva. Edição do leito de morte. Op. Cit.*, p. 189-193.

Sabe-se que desde Platão, a filosofia foi acossada para que banisse os poetas de suas cidades. Um exemplo disso é a mais conhecida de suas críticas no livro X da *República*. Ali, como mostra bem esta passagem, Sócrates rechaça pungentemente os artistas, considerados por ele como criadores de objetos afastados em três pontos do verdadeiro ideal:

A principiar por Homero, todos os poetas são imitadores da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõe, mas não atingem a verdade [...] O poeta, por meio de palavras e frases, sabe colorir devidamente cada uma das artes, sem entender delas mais do que saber imitá-las, de modo que, a outros que tais, que julgam pelas palavras, parecem falar muito bem, quando dissertam sobre a arte de fazer sapatos, ou sobre a arte da estratégia, ou sobre qualquer outra com metro, ritmo e harmonia. Tal é a grande sedução natural que estas tem, por si sós¹⁰⁶.

Contudo, mesmo entre os modernos, com Descartes, o então método para uma nova imagem do pensamento não deixou jamais de desacreditar as fábulas¹⁰⁷. Seja em Atenas ou fora dos eixos de *La Flèche*, nos encontramos diante de um quadro no qual o pensamento se exerce em maior ou menor grau a partir da compreensão de seus limites, sua distância ou sua aproximação em relação à perfeição de Deus ou às formas¹⁰⁸. Ora, não obstante a diferença histórica e conceitual entre o filósofo grego e o francês, é diante de uma pressuposta inconfiabilidade da arte diante do verdadeiro que ambos atacam os usos que se faz do mito ou das criações fantásticas¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Cf. PLATÃO. *A República*. Trad. M. H. da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. Livro X, 601a – 601b. p. 461.

¹⁰⁷ Embora Descartes não rechace prontamente as outras formas de pensar, afirmando até mesmo que seu “propósito não é ensinar o método que cada um deve seguir para bem conduzir sua razão, mas somente mostrar de que modo procurei conduzir a minha”, vale lembrar que ele não se esqueceu de alfinetar os artistas. Aí, me interessa principalmente a seguinte afirmação: “As fábulas nos fazem imaginar como são possíveis acontecimentos que não o são”. Cf. DESCARTES, R. *Discurso do Método*. *Op.Cit.*, p. 9-13.

¹⁰⁸ No caso de Descartes, a seguinte passagem da Carta-prefácio dos princípios da Filosofia nos ajuda a compreender bem o problema: “mas o que chamamos nossa alma ou nosso pensamento, tomei o ser ou a existência desse pensamento como o primeiro Princípio, do qual deduzi claramente os seguintes, a saber: há um Deus que é autor de tudo que há no mundo e que, sendo a fonte de toda verdade, não criou nosso intelecto de tal natureza que se possa enganar no juízo que faz das coisas de quem tem uma percepção muito clara e muito distinta”. Cf. DESCARTES, R. *Carta-prefácio dos princípios da Filosofia*. trad. Homero Santiago. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 15.

¹⁰⁹ É importante que se faça uma ressalva: Não obstante Platão seja um crítico mordaz da poesia, é bem verdade que boa parte de seus diálogos utilize-se de imagens para subverter o mito a seu favor. Para maiores detalhes sobre a relação entre o *logos* e a imagem, Cf. VERNANT, J.P. *O Universo, os Deuses, os Homens*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. SP: Companhia das Letras, 2000.

Por isso, se concordarmos com Deleuze que “há religião cada vez que há transcendência, Ser vertical, Estado imperial no céu ou sobre a terra, e há Filosofia cada vez que houver imanência, mesmo se ela serve de arena ao agôn e à rivalidade”¹¹⁰, não será necessário mudar nossa orientação, quer dizer, mostrar simpatia pelas ideias implicadas na atitude filosófica *horizontal*, primeiro passo para validar o caráter filosófico da arte em face do ranço da tradição que ia do chão às nuvens?

Assim, não me interesso de maneira alguma pela sugestão de que fragmentos de Descartes ou a obra de Platão expressam, *terminantemente*, antes uma escrita religiosa do que filosófica, porém, não posso negar que meus objetivos passem veementemente pela crítica ao alicerce transcendente tal qual apresentado por Deleuze na 18ª série de *Lógica do Sentido*. Consoante suas palavras:

A imagem do filósofo, tanto popular como científica, parece ter sido fixada pelo platonismo: um ser das ascensões que sai da caverna eleva-se e purifica na medida em que mais se eleva. Neste “psiquismo ascensorial”, a moral e a filosofia, o ideal ascético e a idéia do pensamento estabeleceram laços muito estreitos. Deles dependem a imagem popular do filósofo nas nuvens, mas também a imagem científica segundo a qual o céu do filósofo é um céu inteligível que nos distrai menos da terra do que compreende sua lei. Mas nos dois casos se passa em altitude (ainda que fosse a altitude no céu da lei moral). A altura é o Oriente propriamente platônico. A operação do filósofo é então determinada como ascensão, como conversão, isto é, como o movimento de se voltar para o princípio do alto. Não vamos comparar os filósofos e as doenças, mas há doenças propriamente filosóficas. O idealismo é a doença congênita da filosofia platônica e, com seu cortejo de ascensões e de quedas, a forma maníaco-depressiva da própria filosofia. A mania inspira e guia Platão. E mesmo na morte de Sócrates, há algo de suicídio depressivo¹¹¹.

Desta feita, se uma nova imagem do filósofo falar em atos de transcendência, isso não quer dizer que se expressará um *deslocamento absoluto*, decisivo da filosofia rumo à religião, mas que, em face da primazia de um flerte com a imanência, o transcendente não tem mais outra saída senão admitir sua origem mundana, despojando forçosamente a filosofia de seus vícios, arenas metafísicas que Kant tanto tentou derrubar, desde Platão até os universais medievais.

¹¹⁰ Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?.* Op. Cit., p. 60.

¹¹¹ Cf. DELEUZE, G. *Lógica do sentido.* Op. Cit, p. 131.

Contudo, segundo Deleuze, Kant não foi tão próspero nessa empreitada. Afinal, “a imanência só é imanente a si mesma, e então toma tudo, absorve o Todo-Uno, e não deixa subsistir nada a que ela poderia ser imanente. Em todo caso, cada vez que se interpreta a imanência como imanente a Algo, pode-se estar certo de que este algo reintroduz o transcendente”. É por isso que Kant nomeará o sujeito “transcendental e não transcendente, precisamente porque é o sujeito do campo de imanência de toda experiência possível, ao qual nada escapa, o exterior bem como o interior. Ele pode até mesmo dar-se ao luxo de denunciar as ideias transcendentais, para fazer delas o “horizonte” do campo imanente ao sujeito. Mas, fazendo isso, Kant encontra a maneira moderna de salvar a transcendência: não é mais a transcendência de um Algo, ou de um Uno superior a toda coisa (contemplação), mas de um sujeito *ao qual* o campo de imanência é atribuído por pertencer a um eu que se representa necessariamente um tal sujeito (reflexão)”¹¹². Donde, doravante, os conceitos deverão ser pensados, não mais a partir do caráter impositivo da profundidade ou da altura, mas em sua relação com a superfície¹¹³.

Nesse sentido, ao menos no caso de Deleuze, a principal função da filosofia e do conceito, de saída, é esta: relacionar-se com o que aparece ou emerge do caos, tanto com sua atualização quanto com sua contra-efetuação, movimentos imanentes que vão dos estados de coisas ao que ele chama de virtual. Em *O Que é a Filosofia?*, aliás, tais ideias aparecem de maneira bastante clara:

Define-se o caos menos por sua desordem que pela velocidade infinita pela qual se dissipa toda forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada, mas um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem consistência nem referência, sem consequência. É uma velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento. Ora, a filosofia pergunta como guardar as velocidades infinitas, ganhando ao mesmo tempo consistência, dando uma *consistência própria ao virtual*. [...] Se remontamos a linha na direção contrária, se vamos dos estados de coisas ao virtual, não se trata da mesma linha, porque não é o mesmo virtual. O virtual não é mais virtualidade caótica, mas a virtualidade tornada consistente, entidade formada sobre um plano de

¹¹² Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. Op. Cit., p. 63-64.

¹¹³ Sobre a ideia de filosofia na superfície, Deleuze diz: “O filósofo não é mais o ser das cavernas, nem a alma ou o pássaro de Platão, mas o animal chato das superfícies, o carrapato, o piolho. O símbolo filosófico não é mais a águia de Platão, nem a sandália de chumbo de Empédocles, mas o manto duplo de Antístenes e de Diógenes. O bastão e o manto, como Hércules com seu porrete e sua pele de leão. Como nomear a nova operação filosófica enquanto ela se opõe ao mesmo tempo à conversão platônica e à subversão pré-socrática? Talvez pela palavra perversão, que convém pelo menos ao sistema de provocações deste novo tipo de filósofos, se é verdade que a perversão implica uma estranha arte das superfícies. Cf. DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Op. Cit, p. 136.

imanência que corta o caos. É o que se chama o Acontecimento, ou a parte do que escapa à sua própria atualização em tudo o que acontece. O acontecimento se atualiza num estado de coisas, num corpo, num vivido, mas tem uma parte sombria e secreta que não para de se subtrair ou de acrescentar à sua atualização¹¹⁴.

Ora, é justamente essa a base espinosana que me interessa evocar, influência que se nota em Deleuze quando ele diz: “Espinosa foi talvez o único a não ter aceitado nenhum compromisso com a transcendência, a tê-la expulsado de todos os lugares”¹¹⁵. Mas isso não significa que eu pretenda reler aqui o conceito de Deus ou me guiar por alguma metafísica atrelada à ideia de substância única, tal como apresentada pela *Ética*; antes, desejo pensar num Espinosa que priorize uma prosa do mundo, encerrado em suas possibilidades nada leibnizianas¹¹⁶ ou, como poderia dizer Hannah Arendt, que veja o mundo habitado pelos homens da Terra, partícipes da vida política¹¹⁷.

Destarte, quando Deleuze diz que romancistas como Rimbaud, Kafka, Fernando Pessoa, Herman Melville, ou Lewis Carroll são “filósofos pela metade”¹¹⁸, é porque tem certeza de que eles não operam da mesma maneira como faz a história da filosofia, tal como a conhecemos. Mas se ele os chama de gênios híbridos, “acrobatas esartejados num malabarismo perpétuo”¹¹⁹, o faz pensando na disposição de suas obras perante a

¹¹⁴ Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. Op. Cit., p. 153-202.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 66. Refiro-me também aqui ao apêndice à primeira parte da *Ética*, em que Espinosa é incisivo contra os preconceitos filosóficos implicados na transcendência, principalmente quando se considera que a ideia de *ruptura* entre o homem e Deus é a causa das privações e da bonança do homem. Segundo suas palavras: “todos os preconceitos que aqui me proponho a expor dependem de um único, a saber, que todos os homens pressupõem, em geral, que todas as coisas naturais agem, tal como eles próprios, em função de um fim, chegando até mesmo a dar como assentado que o próprio Deus dirige todas as coisas tendo em vista algum fim preciso, pois dizem que Deus fez todas as coisas em função do homem, por sua vez, para que este lhe prestasse culto”. Cf. SPINOZA, B. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2010. p. 65.

¹¹⁶ Um dos grandes temas da oposição filosófica entre Leibniz e Espinosa é a ideia do primeiro de que Deus, em sua bondade e diante das verdades eternas, nunca poderia encerrar neste mundo todos os possíveis. Em termos muito gerais, é por isso que compreendemos as razões pelas quais ele afirma que vivemos no melhor dos mundos. Segundo o mito de Sextus, na *Teodicéia*, “É suficiente que eu ordene e veremos todos os mundos que meu pai poderia ter produzido, nos quais estariam representadas todas as coisas que dele poder-se-ia pedir; e desse modo conhecer-se-ia, ainda, tudo que aconteceria, se tal ou tal possibilidade particular devesse existir. E, mesmo que as condições não estejam suficientemente determinadas, haverá tantos mundos diferentes dos outros quanto se possa desejar, que responderão diferentemente à mesma questão, de tantas maneiras quanto possíveis. Você pode imaginar por si mesmo uma seqüência ordenada de mundos, que conterà cada um e todos os exemplos que estão em questão variando suas circunstâncias e suas conseqüências”. Cf. LEIBNIZ, G. W. *Essais de Théodicée: Sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Préface et notes de Jacques Jalabert. Paris: Aubier Montaigne: 1956. p. 375.

¹¹⁷ Cf. ARENDT, H. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo; Posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. p.15.

¹¹⁸ Cf. DELEUZE, G & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. Op. Cit., p. 89.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 89-90.

vida, liberando-a, “sem conceitos”, lá onde ela é prisioneira¹²⁰. De tal modo, se *As Aventuras de Alice* tratam de um mundo dos *acontecimentos puros*¹²¹, de um “entre-tempo”, tempo morto em que nada se passa, que “não é eterno, mas também não é tempo, é devir”¹²², o que me importa, mais do que a preocupação em definir uma ontologia do virtual, é saber em que medida há algo que *obriga* Alice a duvidar ou questionar sua identidade¹²³, afinal, trata-se sempre de entender como os paradoxos lógicos carrollinianos contribuem para a destituição do senso comum ou do bom senso *neste mundo possível?* De acordo com Deleuze:

Os paradoxos de sentido são essencialmente a *subdivisão* ao infinito (sempre passado-futuro e jamais presente). De qualquer maneira, tem por característica o fato de ir em dois sentidos ao mesmo tempo e tornar impossível uma identificação, colocando a ênfase, ora num, ora noutro desses efeitos: tal é a dupla aventura de Alice, o devir-louco e o nome perdido. O chapeleiro e a lebre de março: cada um habita em uma direção, mas as duas direções são inseparáveis, cada uma se subdivide na outra, tanto que as encontramos ambas em cada uma. Ambos se tornam loucos no dia em que massacraram o tempo, isto é, destruíram a medida, suprimiram as paradas e os repousos que referem a qualidade a alguma coisa de fixo. Eles mataram o presente, que não subsiste a não ser no momento abstrato, na hora do chá, infinitamente subdivisível em passado e futuro. Tanto que agora eles não cessam de mudar de lugar, sempre em atraso e sempre adiantados, nas duas direções ao mesmo tempo, mas nunca na hora certa¹²⁴.

Daí, se Deleuze vê em Carroll um romancista que apreende o acontecimento “melhor que qualquer tentativa da ciência”¹²⁵, devemos nos lembrar também de sua capacidade de amarrar os problemas¹²⁶. Ora, e não é isso que a filosofia faz, não exigindo “somente um problema sob o qual remaneja ou substitui conceitos precedentes, mas uma encruzilhada de problemas em que se alia a outros conceitos coexistentes”¹²⁷? Porque então seria diferente com a arte? Não será preciso falar agora

¹²⁰ *Ibidem*, p. 222.

¹²¹ Cf. DELEUZE, G. *Lógica do sentido. Op. Cit.*, p. 01.

¹²² Cf. DELEUZE, G & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?. Op. Cit.*, p. 203-204.

¹²³ A questão da perda de identidade percorre toda a obra, se estendendo desde o momento em que ela bebe o frasco em cima da mesa, aumentando e diminuindo de tamanho, até a conversa com a lagarta, com Humpty Dumpty ou com as flores em *Além do Espelho*. Cf. CARROLL, L. *Alice: edição comentada. Op. Cit.*

¹²⁴ Cf. DELEUZE, G. *Lógica do sentido. Op. Cit.*, p. 78-82.

¹²⁵ Cf. DELEUZE, G & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?. Op. Cit.*, p. 203.

¹²⁶ Num texto intitulado “Uma história emaranhada”, Lewis Carroll compila diversos artigos em forma de dez “nós” que envolvem problemas “(como no caso dos remédios amargos)” com a intenção de desenvolver os acontecimentos humanos. Cf. CARROLL, L. *Obras Escolhidas*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte, Itatiaia, 1999. p. 887-1005.

¹²⁷ Cf. DELEUZE, G & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?. Op. Cit.*, p. 30.

em uma universalidade dos problemas filosóficos? Como fiz saber, não se trata mais aqui daquela abóbada celeste dos medievais, mas ao fato de que, com a criação-modificação de novos e velhos conceitos, a filosofia e a arte lançam luzes às mesmas questões, temas que se repetem ou retornam de acordo com as necessidades de cada tempo. É por isso que Deleuze diz: O conceito “nasce na História, e nela recai, mas não pertence a ela. Não tem em si mesmo nem início nem fim”¹²⁸.

Assim, se uma obra literária “tanto traça conceitos, de forma implícita, quanto traça *perceptos*”¹²⁹, por quais motivos não se deveria retirar a filosofia do seu presumido Kansas, sua história linear, por vezes institucionalizada? Afinal de contas, se “o mundo é tudo que é o caso”¹³⁰, como diz Wittgenstein, o que impede o jovem protagonista de *À la recherche du temps perdu* de Proust de procurar “um assunto filosófico para uma grande obra literária”¹³¹? Além disso, se Deleuze acreditasse mesmo que a separação entre o domínio dos conceitos e dos *perceptos* e *afectos* é um obstáculo grande e legítimo para se pensar a figura de um artista-filósofo ou de um filósofo-artista, não nos sugeriria de modo algum a ideia de que Nietzsche e Espinosa são “artistas pela metade”, atribuindo a eles uma aliança entre conceitos e *afectos*. Conforme a entrevista do *Abecedário*:

Quando se pega um conceito filosófico, este conceito faz com que se veja as coisas. Os filósofos têm este lado de videntes, pelo menos aqueles de quem gosto. Spinoza faz ver. É um dos filósofos mais videntes que existe. Nietzsche também faz ver. E eles também são fantásticos “lançadores de afectos”. É por isso que me vem logo à mente a ideia de uma música destes filósofos. Assim como a música faz ver coisas estranhas. Às vezes, ela nos faz ver cores, mas cores que não existem fora da música. E os *perceptos* também. Todos estão muito ligados. Eu sonho com uma espécie de circulação entre uns e outros, entre os conceitos filosóficos, os *perceptos* pictóricos, os *afectos* musicais. [...] O que há de comum entre as duas atividades, a grande filosofia e a grande literatura, é que ambas testemunham em favor da vida¹³².

¹²⁸ *Idem, Ibidem*, p. 143.

¹²⁹ Cf. DELEUZE, G. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. *Op. Cit.*

¹³⁰ Cf. WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1968, p. 55.

¹³¹ Em termos gerais, o ciclo proustiano de *Em busca do tempo perdido*, composto por 7 romances, deve ser compreendido não apenas como uma busca do personagem Marcel pela verdade, mas como uma jornada sobre o que significa aprender. Nesse sentido, a memória dá, a princípio, o tom primeiro da descoberta *temporal* que só se completará no entrelaçamento entre os signos mundanos, sensíveis, do amor e sobretudo da arte. PROUST, M. *No caminho de Swann / À sombra das moças em flor*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 150.

¹³² Cf. DELEUZE, G. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. *Op. Cit.*

Nesse sentido, a ideia deleuzeana de que os *afectos* são os *devires* que fazem com que um homem se *torne* algo diferente do que ele pressupunha ser ou ter se transformado¹³³, certamente expressa a seu modo um investimento contra a reificação do sujeito ou da consciência, mas, além disso, trata principalmente da modificação do ânimo, do corpo ou do pensamento. A importância do afetivo, aliás, é bem delineada em *Diferença e Repetição*:

Há no mundo alguma coisa que força a pensar. Esse algo é objeto de um *encontro* fundamental e não de uma *reconhecimento*. O que é encontrado pode ser Sócrates, o templo ou o demônio. Pode ser apreendido sob tonalidades afetivas diversas, admiração, amor, ódio, dor. Mas, em sua primeira característica e sob qualquer tonalidade, ele só pode ser sentido¹³⁴.

Por isso, se Deleuze nos faz atentar para as nuances e relações entre os afetos (*affectus*) e os *devires* nas obras de Nietzsche e de Espinosa¹³⁵, é justamente porque vê ali a matéria germinal por meio da qual se pode criar com o *imane*¹³⁶, seja quais forem as fragmentações, desconstruções ou apropriações que se pretende realizar. Ademais, se os conceitos são mesmo monstros que renascem de seus pedaços¹³⁷, será natural que se chame de gênio em filosofia aqueles que os redistribuem¹³⁸, na medida em que apontam para o caos que se recorta e que se luta contra¹³⁹. De tal modo, como se poderá notar, é

¹³³ *Idem, Ibidem*. Para Deleuze, os *afectos* são “*devires* que transbordam daquele que passa por eles, que excedem as forças daquele que passa por eles”. É importante notar também que *devir*, conforme dito em *O Que é filosofia?*, é para Deleuze aquilo que dois termos heterogêneos trocam entre si numa zona de vizinhança, proporcionando por conseguinte a fuga de um princípio fixo de identidade. Cf. DELEUZE, G & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. *Op. Cit.*, p. 225.

¹³⁴ Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. *Op. Cit.*, p. 203.

¹³⁵ Nas palavras de Espinosa: “O corpo pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior nem menor”. Cf. SPINOZA, B. *Ética*. *Op. Cit.*, p. 163. Vale destacar também a observação que Deleuze faz em curso de 1978 sobre os *afetos* na obra de Espinosa: “No livro principal de Spinoza, que se chama “*Ética*” e está escrito em latim, encontramos duas palavras: “*affectio*” e “*affectus*”. Alguns tradutores, muito estranhamente, traduzem-nas da mesma maneira. É uma catástrofe. Eles traduzem os dois termos, *affectio* e *affectus*, por “*afecção*”. Assim, quando eu emprego a palavra “*afeto*” ela remete ao *affectus* de Spinoza, e quando eu disser a palavra “*afecção*”, ela remete a *affectio*. Cf. DELEUZE, G. *Spinoza*. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>> Acesso em: 01/10/2013.

¹³⁶ Utilizo-me da palavra *imane* a partir do latim *immanis*, denotando justamente a ideia de grandeza, desmesura ou monstruosidade.

¹³⁷ Cf. DELEUZE, G & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. *Op. Cit.*, p. 183.

¹³⁸ Cf. DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. *Op. Cit.*, p. 07.

¹³⁹ Vale lembrar também a visão semelhante da romancista Virginia Woolf sobre essa questão. Segundo ela: “Mas o grande escritor – Hardy ou Proust – segue seu caminho indiferente aos direitos de propriedade privada; com o suor de seus rostos, retira ordem do caos; planta sua árvore lá, e seu homem aqui. traça a figura de seu Deus mais próxima ou mais distante conforme deseje. Eles nos impõem sua perspectiva tão severamente que em geral nos angustiamos – nossa vaidade porque nossa própria ordem é perturbada; nos amedrontamos porque os velhos esteios estão sendo arrancados de nós; e ficamos

sobretudo pela contribuição diante da *potência do intelecto* e por sua crítica aos pressupostos implicados na transcendência que Nietzsche faz, em carta, um jubiloso elogio à Espinosa:

Estou inteiramente espantado, inteiramente encantado! Tenho um precursor e que precursor! Eu não conhecia quase nada de Espinosa; que eu agora ansiasse por ele foi uma “ação do instinto”. Não só, que sua tendência geral seja idêntica à minha — fazer do conhecimento o afeto mais potente — em cinco pontos capitais de sua doutrina eu me reencontro, este pensador, o mais fora da norma e o mais solitário, me é o mais próximo justamente nestas coisas: ele nega o livre-arbítrio — os fins —; a ordem moral do mundo —; o não-egoísmo —; o mal —; se certamente também as diferenças são enormes, isso se deve mais à diversidade de época, de cultura, de ciência. In summa: minha solidão, que, como sobre montes muito altos, com freqüência provocou-me falta de ar e fez-me o sangue refluir, é ao menos agora uma dualidade¹⁴⁰.

Diante de todas essas reflexões, a ideia de uma trupe de “aberrações” conceituais em “Oz” ou no “país das Maravilhas” não soa mais como nenhum disparate, haja vista as palavras de Deleuze sobre o nomadismo do problema filosófico, em *Diálogos*:

Então é isso, pintar, compor, escrever? Tudo é questão de linha, não há diferença considerável entre a pintura, a música e a escritura. Essas atividades se distinguem por suas substâncias, seus códigos e suas territorialidades respectivas, mas não pela linha abstrata que traçam, que corre entre elas e as leva para um destino comum¹⁴¹.

Assim, podemos nos perguntar: *Quantas moradas há na casa da filosofia?* Contanto que não se habite o recanto retratado pela máxima de Hamlet: “eu poderia viver preso numa casca de noz e me considerar o rei do espaço infinito”¹⁴², o artista-filósofo não fará outra coisa senão refazer dia após dia seus lares, mundos sobre o mundo, tal como nunca vimos, tal como pode sempre vir a ser.

aborrecidos – pois que prazer ou divertimento pode ser extraído de uma fagulha de ideia nova? Ainda que seja de raiva, medo e aborrecimento, um raro e duradouro encanto às vezes nasce”. Cf. WOOLF, V. *O leitor comum*. Trad. Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007. p. 44-45.

¹⁴⁰ A carta, enviada a seu amigo Franz Overbeck, data de 30 de julho de 1881. Cf. CADERNOS ESPINOSANOS / ESTUDOS SOBRE O SÉCULO XVII. Trad. Homero Santiago. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, 2007. p. 137.

¹⁴¹ Cf. DELEUZE, G. & PARNET, C. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 88.

¹⁴² Cf. SHAKESPEARE, W. *Hamlet, Rei Lear, MacBeth*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010. p. 98.

2.2.2. Como os monstros chegaram à terra de Oz.

Parte II – Questões de método

*Sim, sou um ladrão de pensamentos
 Não, por favor, um ladrão de almas
 Eu construí e reconstruí
 Sobre o que está à espera
 Pois a areia nas praias esculpe muitos castelos
 No que foi aberto
 Antes de meu tempo
 Uma palavra, uma ária, uma história, uma linha
 Chaves no vento para que minha mente fuja
 E fornecer a meus pensamentos fechados uma corrente de ar fresco*

*Não é coisa minha, sentar e meditar
 Perdendo e contemplando o tempo
 Pensando pensamentos que não foram pensados
 Pensando sonhos que não foram sonhados,
 Ideias novas ainda não escritas,
 Palavras novas que seguiriam a rima...
 E não liga para as novas regras
 Já que elas ainda não foram fabricadas
 E grito o que soa em minha cabeça
 Sabendo que sou eu e os de minha espécie
 Que faremos essas novas regras,
 E se as pessoas de amanhã
 Tiverem realmente necessidade das regras de hoje
 Então juntem-se todos, procuradores, generais
 O mundo não passa de um tribunal
 Sim
 Mas conheço os acusados melhor que vocês
 E enquanto vocês se ocupam em julgá-los
 Nós nos ocupamos em assobiar
 Limpamos a sala de audiência
 Varrendo varrendo
 Escutando escutando
 Piscando os olhos entre nós
 Atenção atenção
 Sua hora há de chegar*

Bob Dylan – *11 Outlined Epitaphs*¹⁴³

Se for legítimo afirmar como Camus que os “métodos implicam metafísicas, e elas traem, à sua revelia, as conclusões que pretendem não conhecer ainda”¹⁴⁴, este trabalho não trata nunca de colocar em primeiro plano a busca por um princípio irrefutável ou inelutável, ao contrário. Partindo da premissa de que “todo conhecimento verdadeiro é impossível”¹⁴⁵, ou seja, de que a meditação sobre o Ser vem em segundo

¹⁴³ Tradução do título: Onze Epitáfios Esboçados.

¹⁴⁴ Cf. CAMUS, A. *O Mito de Sísifo. Op. Cit.*, p. 26.

¹⁴⁵ *Idem, Ibidem.*

lugar diante da indagação sobre a vida valer ou não a pena ser vivida¹⁴⁶, só nos resta encontrar os meios menos ortodoxos de se pensar, especialmente se eles nos permitem enxergar alguma diferença no homem lançado no mundo. De tal modo, após a *morte de Deus*¹⁴⁷, as noções de caos, acontecimento, *afecto* ou devir, só contribuem significativamente para a filosofia se trazem a nervura da vida até os olhos, transformando nossas potências *na carne* e evitando, de alguma forma, a aniquilação ou o suicídio.

Nesse sentido, os aforismos célebres que colocam a filosofia como “estudo da Sabedoria”, implicando “um perfeito conhecimento de todas as coisas que o homem pode saber, tanto para a conduta de sua vida como para a conservação de sua saúde”¹⁴⁸, para além de especulações sobre a clareza e distinção da *razão* asseguradas por um ente supremo, só adquirem completa relevância quando se referem indispensavelmente à criação diante do *Outro* em seu desarrazoamento, mormente quando se trata de impedir ou minimizar os iminentes confrontos entre os pontos de vista sob a suposta mesma cidade¹⁴⁹, cuidado necessário diante dos lados perigosos da revolta¹⁵⁰.

Tal é a perspectiva moral dos ressentidos pelo cadáver em putrefação do criador benevolente, representados pela figura do herói romântico que “se sente obrigado a fazer o mal, por nostalgia de um bem impossível”¹⁵¹. Como aponta Camus:

¹⁴⁶ Cf. CAMUS, A. *O Mito de Sísifo*. Op. Cit., p. 17.

¹⁴⁷ Para Deleuze, Nietzsche estava “profundamente farto de todas essas histórias feitas em torno da morte do pai, da morte de Deus, e queria findar com os intermináveis discursos a esse respeito, discursos que eram moda no seu tempo hegeliano”. O que Nietzsche queria, segue dizendo Deleuze, era “que se passasse, enfim, às coisas sérias”. Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Anti-Édipo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Ed. 34, 2010. p. 145.

¹⁴⁸ Cf. DESCARTES, R. *Carta-prefácio dos princípios da Filosofia*. Op. Cit., p. 4.

¹⁴⁹ Aludo aos *Discursos de Metafísica* de Leibniz, na seguinte passagem: “Toda a substância é como um mundo inteiro e como um espelho de Deus, ou de todo o universo, que cada uma exprime à sua maneira, quase como uma mesma cidade é diversamente representada segundo as posições de quem a vê”. Cf. LEIBNIZ, G. W. *Discurso de Metafísica*. Trad. Adelino Cardoso. Lisboa: Edições 70, 1985. p. 27.

¹⁵⁰ Para Camus, o revoltado, “em seu primeiro movimento recusa-se a deixar que toquem naquilo que ele é. Ele luta pela integridade de uma parte de seu ser. Não busca conquistar, mas impor”. A revolta, diz Camus, “em seu princípio, limita-se a recusar a humilhação sem exigi-la para os outros. Aceita inclusive o sofrimento para si mesma, desde que sua integridade seja respeitada”. Quando falo de um lado perigoso da revolta, refiro-me à revolta luciferina dos dândis, afastados de um Deus agressor por um lado e simpáticos ao assassinato por outro. Cf. CAMUS, A. *O Homem Revoltado*. Op. Cit., p. 30.

¹⁵¹ *Idem, Ibidem* p. 67.

Aquele que nega tudo e autoriza-se a matar, Sade, o dândi assassino, o Único Impiedoso, Karamazov, os partidários do bandido enfurecido, o surrealista que atira na multidão reivindicam, em suma, a liberdade total, a ostentação sem limites do orgulho humano¹⁵².

Ora, longe das verdades eternas, seria necessário que a filosofia de superfície exigisse uma ‘moral’ *sempre* provisória¹⁵³, principalmente se as regras definitivas incorrerem em recusa do dessemelhante e em práticas de exclusão. Se afirmativo, como a arte contribui quando se trata de fazer pensar, ou seja, de forçar o pensamento rumo à criação de um modo de vida ou de um *êthos* que traga a maior felicidade, como diria Espinosa¹⁵⁴? Assim, desejando encontrar subsídios para pensar a figura do artista-filósofo, busco na *inspiração* da monstruosidade espinosana a revisão dos métodos pelos quais se faz filosofia, de tal modo que, não se garantindo mais um conhecimento certo à razão, só me resta o sentimento atormentador e absurdo apresentado pelo *ambiente*¹⁵⁵.

Por isso, se o poema *11 Outlined Epitaphs*¹⁵⁶ de Bob Dylan é tão importante a Deleuze, é porque opera magistralmente diante das ações que esmagam o diferente, procedimentos contra os quais Camus, à sua maneira, já se posicionava.

Nos dizeres de Deleuze:

Bob Dylan. Ele diz tudo. Professor, gostaria de conseguir dar uma aula como Dylan organiza uma canção, surpreendente produtor, mais que autor. E que comece como ele, de repente, com sua máscara de palhaço, com uma arte de cada detalhe arranjado e, no entanto, improvisado. O contrário de um plagiador, mas também o contrário de um mestre ou de um modelo. Uma preparação longa, mas nada de método ou de receitas. Ter um saco em que coloco tudo que encontro com a condição de que me coloquem também em um saco. Achar, encontrar, roubar, ao invés de regular, reconhecer e julgar. Julgar é a profissão de muita gente, mas não é uma boa profissão, mas é o uso que muitos fazem da escritura. Quanto mais alguém se enganou em

¹⁵² *Ibidem*, p. 325.

¹⁵³ Cf. DESCARTES, R. *Discurso do Método. Op.Cit.*, p. 43-56. A questão é discutida na terceira parte da obra.

¹⁵⁴ Essa questão, que já não é novidade na história da filosofia, aparece em Espinosa antes da *Ética*, já no *Tratado da Reforma da Inteligência*. Conforme diz o filósofo ele: “decidi, finalmente, indagar se existia algo que fosse um bem verdadeiro, capaz de comunicar-se, e que, rejeitados todos os outros, fosse o único a afetar a alma (*animus*); algo que, uma vez descoberto e adquirido, me desse para sempre o gozo contínuo de suprema felicidade”. Cf. ESPINOSA, B. *Tratado da Reforma da Inteligência*. Trad. Lívio Teixeira. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2004. p. 5.

¹⁵⁵ Cf. CAMUS, A. *O Mito de Sísifo. Op. Cit.*, 26.

¹⁵⁶ Cf. DELEUZE, G. & PARNET, C. *Diálogos. Op. Cit.*, p. 15-16.

sua vida, mais ele dá lições; nada como um stalinista para dar lições de não-stalinismo e enunciar as “novas regras”¹⁵⁷.

Desse modo, se os personagens filosóficos e devires em Deleuze ou em Dylan fogem a qualquer totalização, se os adjetivos “platônico” “kantiano” ou “cartesiano” devem ser compreendidos a partir da reativação nos nossos problemas¹⁵⁸, é justamente em oposição aos tribunais que determinam com seus conceitos acabados, incólumes pela suposta égide de sua assinatura. Assim, mesmo quando aparecem em cena completamente descaracterizados, e utilizando-se de diversas máscaras, os chamados personagens conceituais ou “heterônimos do filósofo”¹⁵⁹ expressam somente a transformação dos conceitos diante dos movimentos *incessantes* que realiza o pensamento. Quando Deleuze diz: “Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares”¹⁶⁰, não devemos entender aí outra coisa senão que os filósofos deixaram de ser o que eram historicamente, fazendo dos conceitos algo universal e maior que seus criadores. Por isso, se o personagem conceitual “aparece por si mesmo muito raramente, ou por alusão, todavia, ele está lá; e, mesmo não nomeado, subterrâneo, deve sempre ser reconstituído pelo leitor”¹⁶¹. E o mesmo vale para a arte. Se ela sai da história da filosofia por um lado, porque não reencontraria os problemas em outro lugar, criando monstros num “mundo de Oz”?

O plano de composição da arte e o plano de imanência da filosofia podem deslizar um no outro, a tal ponto que certas extensões de um sejam ocupadas por entidades do outro. Em cada caso, com efeito, o plano e o que o ocupa são como duas partes relativamente distintas, relativamente heterogêneas. Um pensador pode portanto modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais. E o inverso também¹⁶².

¹⁵⁷ *Idem, Ibidem*, p. 16.

¹⁵⁸ Cf. DELEUZE, G & GUATTARI, F. *O Que é a Filosofia?*. Op. Cit., p. 41.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 86.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 85.

¹⁶² *Ibidem*, p. 89.

É esse é o destino inevitável do teatro filosófico. Seja romance, na poesia ou fora deles, Deleuze se torna Nietzsche assim como este veste as roupas de Dionísio, ao passo que Leibniz faz o advogado de Deus e Kierkegaard um Don Juan angustiado¹⁶³.

Não obstante, é claro que se pode perguntar em que medida os personagens conceituais, a apropriação ou o reencontro da filosofia com seu passado também não implicam em práticas que minimizam a condição humana. Mas a isso, Deleuze nos lembra da relação entre Heidegger e o nazismo, exemplo e alerta aos perigos a que se pode chegar com as escolas. Segundo ele:

Ter-se-ia compreendido melhor que um grande pintor, um grande músico caíssem assim na vergonha (mas justamente eles não o fizeram). Precisou ter sido um filósofo, como se a vergonha devesse entrar na própria filosofia. Ele quis reencontrar os gregos pelos alemães, no pior momento de sua história: que há de pior, dizia Nietzsche, do que se encontrar ante um alemão quando se esperava um grego? Como os conceitos (de Heidegger) não seriam intrinsecamente maculados por uma reterritorialização abjeta? [...] o olho cansado do pensador toma um pelo outro: não somente o alemão por um grego, mas o fascista por um criador de existência e de liberdade. Heidegger se perdeu nos caminhos da reterritorialização, pois são caminhos sem baliza nem parapeito. Talvez este rigoroso professor fosse mais louco do que parecia. Ele se enganou de povo, de terra, de sangue. Pois a raça invocada pela arte ou a filosofia não é a que se pretende pura, mas uma raça oprimida, bastarda, inferior, anárquica, nômade, irremediavelmente menor¹⁶⁴.

Tem-se aí um notável caso em que a filosofia tentou levar às últimas consequências os seus conceitos, traçando um plano de desterritorialização e reterritorialização ‘definitivas’ (a ideia de um território dominado pela raça ariana, um *Reich* que durasse mil anos, como dizia Hitler, expressa bem isso). Nesse sentido, a questão dos personagens conceituais só é relevante por que é possível que se identifique com eles os conceitos que jazem nas entrelinhas, evitando assim a primazia da faceta execrável de um autor sobre os filósofos que ele estima.

Portanto, não é falso dizer que os discursos envenenam o pensamento em troca de uma terra prometida, mas, na medida em que o faz, a reflexão sobre a validade dos métodos ou das direções da filosofia se faz sempre necessária, seja quando ela fala em nome de um povo ou em nome da *verdade*.

¹⁶³ *Ibidem*, p.94-95.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 141.

Conforme diz Deleuze:

Nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender – que amores tornam alguém bom em latim, por meio de que encontros se é filósofo, em que dicionários se aprende a pensar. Os limites das faculdades se encaixam uns nos outros sob a forma partida daquilo que traz e transmite a diferença. Não há método para encontrar tesouros ou para aprender, mas um violento adestramento, uma cultura ou *Paidéia* que percorre todo o indivíduo [...] O método é o meio de saber quem regula a colaboração de todas as faculdades¹⁶⁵.

Assim, quando Deleuze concebe toda a história da filosofia como história inconfessa do roubo¹⁶⁶, é verdade que também sugere sorrateiramente seu próprio método, mesmo quando afirma não gostar de receitas? Será que não somos todos, em alguma medida, deleuzeanos, adestrados *a priori* pela forma roubo de filosofar? Pode-se dizer que as reutilizações filosóficas possibilitam dizer que seguir o mestre significa ao mesmo tempo não segui-lo? É verdade então que se rouba os filósofos e o próprio Deleuze com Deleuze? Se a questão parece nos colocar diante de um impasse, o que importa mesmo é saber por que caminhos o pensamento, esse “ato primeiro” da filosofia fornece, tanto matéria para uma ontologia maligna como para as distintas tonalidades de um *êthos* revoltado, aquele que diz *não*¹⁶⁷.

Afinal, pela via da arte, é possível conhecer os riscos de se cultivar uma terra como bálsamo e baluarte da verdade? Quando William Blake escreve *Milton* — poema em que encarna o autor de *Paraíso Perdido* —, invoca uma Jerusalém nunca vista, anunciada, colocando uma pergunta premente: Por que se deseja uma terra e em nome de que filosofia?

Terão esses pés percorrido outrora
Da Inglaterra as montanhas cintilantes?
E o Cordeiro de Deus terá pastado
Na Inglaterra de campos verdejantes?
E porventura o semblante divino
Brilhou nestas colinas nebulosas?
E foi Jerusalém edificada aqui

¹⁶⁵ Cf. DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. *Op.Cit.*, p. 237-238.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 172.

¹⁶⁷ A bela passagem de Camus esclarece bem o sentido da revolta: “O primeiro avanço da mente que se sente estranha é, portanto, reconhecer que ela compartilha esse sentimento com todos os homens, e que a realidade humana, em sua totalidade, sofre com esse distanciamento em relação a si mesma e ao mundo. O mal que apenas um homem sentia torna-se peste coletiva. Na nossa provação diária, a revolta desempenha o mesmo papel que o *cogito* na ordem do pensamento: ela é a primeira evidência. Mas essa evidência tira o indivíduo de sua solidão. Ela é um território comum que fundamenta o primeiro valor dos homens. Eu me revolto, logo existimos”. Cf. CAMUS, A. *O Homem Revoltado*. *Op.Cit.*, p. 35.

Entre Moinhos Satânicos tenebrosos?
 Trazei-me o meu arco de ouro ardente
 Trazei-me as minhas flechas do desejo
 Trazei-me a minha lança: Ó nuvens, abri!
 Trazei-me minha Carruagem de fogo!
 Não dormirá na minha mão a Espada
 Nem cessará na minha Mente a Guerra
 Até vermos Jerusalém edificada
 Na terra bela e verde da Inglaterra¹⁶⁸

Contanto que inalcançável, uma Jerusalém edificada na Inglaterra não expressa mais que uma visão *límbica*¹⁶⁹ da criação artística, comunidade que vem e que nunca chega; do contrário, o *dasein* de um povo majoritário, terra das bruxas e dos bruxos do leste, do oeste e de todos os pontos cardinais do pensamento. Terra em que se produz “em primeiro lugar a confusão profunda e, por assim dizer, religiosa entre o bem e o mal”¹⁷⁰. Terra de assassinos, enfim. Terra de ninguém.

2.3.1. O que os monstros fazem em Oz - Pensar com imagens para pensar sem imagens.

Às vezes, os sentimentos de temor e pena procedem do espetáculo; às vezes, também, do próprio arranjo das ações, como é preferível e próprio de melhor poeta. É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos.

Aristóteles – *Arte Poética*¹⁷¹.

¹⁶⁸ Cf. BLAKE, W. *Milton*. Trad. Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2009. p. 29-31.

¹⁶⁹ Sobre aquilo ou aqueles que se encontram no limbo, Giorgio Agamben diz: “Nem bem-aventurados como os eleitos, nem desesperados como os condenados, eles são plenos de uma alegria para sempre não-destinável”. Cf. AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 14.

¹⁷⁰ Camus atribui esse tema a boa parte da obra de William Blake. Cf. CAMUS, A. *O Homem Revoltado*. *Op.Cit.*, p. 66.

¹⁷¹ Cf. ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: *A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 33.

Descartes afirma que as fábulas ou as histórias mais fiéis fazem os homens regularem seus costumes pelos seus exemplos, concebendo propósitos que ultrapassam suas forças¹⁷², ao passo que Aristóteles, em caminho um tanto quanto diferente, via nas criações fabulosas um procedimento pelo qual se imita ações, tanto reais quanto sejam verossímeis e possíveis¹⁷³. Assim, enquanto o primeiro prefere a razão guiada pelo bom senso e arredia às imagens dos romances, o segundo vê nas fábulas a inspiração da piedade e do temor que operam a catarse das emoções¹⁷⁴.

Contudo, mesmo quando Aristóteles impõe restrições às fábulas que faltam com a plausibilidade ou a verossimilhança¹⁷⁵, algo de que não se pode duvidar é que a arte modifica mesmo o ânimo ou dá que pensar, caso contrário, não se responderia negativamente às fábulas episódicas¹⁷⁶ nem se buscaria um método para bem conduzir a razão, como é o caso de Descartes.

Mas será que a ausência de suporte no real torna a arte definitivamente inválida ao pensamento? Assim, as perguntas contemporâneas que se devem fazer são: (1) *o que impede que o incoerente, o mórbido, o grotesco, o desproporcional ou o improvável forneçam seu germe à moralidade?* (2) *Não será preciso desviar-se do apoio das concepções de arte ou de escrita que colocam a verossimilhança e a necessidade como pressupostos para se fazer pensar?* Afinal, se a questão é encontrar os meios para isso, não há porque não se investir também contra as âncoras, os muros ou as regras da razão, haja vista o que o *nonsense* de Alice deu ao pensamento.

Os grandes romancistas [afirma Camus] são romancistas filósofos, ou seja, o contrário de escritores com teses. Vejam Balzac, Melville, Stendhal, Dostoiévski, Proust [...] Mas justamente, a opção que fizeram de escrever mais com imagens mais que com raciocínios revela um certo pensamento que lhes é comum, persuadido da inutilidade de todo princípio de explicação e convencido da mensagem instrutiva da aparência sensível [...] é a culminação de uma

¹⁷² Diz Descartes: “As fábulas podem nos fazer imaginar, como possíveis de terem acontecido no passado ou no futuro, fatos que nunca puderam ou não poderão ocorrer”. Cf. DESCARTES, R. *Discurso do Método. Op.Cit.*, p. 13-14.

¹⁷³ Cf. ARISTÓTELES. *Arte poética. Op. Cit.*, p. 29.

¹⁷⁴ *Idem, Ibidem*, p. 24. A questão da catarse em Aristóteles é referida sobretudo em relação à tragédia.

¹⁷⁵ As fábulas, de acordo com Aristóteles, “não se devem compor de partes irracionais; tanto quanto plausível, não deve haver nelas nada de absurdo”. *Ibidem*, p. 48.

¹⁷⁶ Para Aristóteles, a fábula episódica é uma “composição fraca em que a sucessão de episódios não decorre nem da verossimilhança nem da necessidade. Dessas fazem os poetas medíocres por serem o que são, e também os bons por atenção aos atores; compondo para concursos e dilatando a fábula além do que ela suporta, são amiúde forçados a contrafazer a sequência natural”. *Idem, Ibidem*, p. 29.

filosofia muitas vezes não manifesta, sua ilustração e seu coroamento¹⁷⁷.

Partindo dessa perspectiva, por qual sorte de imagens, caricaturas ou personagens filosófico-conceituais um artista move o pensamento? Num texto chamado *A Filosofia da Composição*, Edgar Allan Poe tenta explicar os motivos e as técnicas pelas quais seu mais conhecido poema, *O Corvo*, foi escrito. Nos versos, a ave de mau agouro do título adentra o quarto de um homem, um amante que lamenta a morte de sua amada e que, depois de certo tempo, submete diversas questões ao animal, tal como se faria diante de um adivinho¹⁷⁸.

Destarte, a resposta que o corvo dá, o contínuo e vazio “nunca mais” (*nevermore*), é, nos dizeres de Poe, o *refrão* pelo qual o poema chegará aos seus grandes objetivos. Segundo suas palavras:

Encarando a Beleza como minha província, minha seguinte questão se referia ao mais alto tom de sua manifestação, e todas as experiências tem demonstrado que esse tom é o da *tristeza*. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos¹⁷⁹.

Ora, se Poe já dizia abertamente que é “desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma”¹⁸⁰, será que a comoção e o arrepio que emergem da estrutura do poema não expressam o fato de que o juízo “é belo”, na medida em que causa prazer ou desprazer, auxilia também a elevar o sentimento de “respeito” do espectador? Conforme diz Poe:

¹⁷⁷ Cf. CAMUS, A. *O Mito de Sísifo*. Op. Cit., p. 116.

¹⁷⁸ Conforme as três últimas estrofes do poema: “Profeta!”, disse, “coisa do mal — profeta sim, seja ave ou demônio! — por esse céu que se estende sobre nós, por esse Deus que ambos adoramos, dizei a esta alma, dizei a esta alma pesada de tristeza se, no Éden distante, poderá estreitar uma jovem santificada, uma jovem rara e radiante, a quem os anjos chamam Leonore”. Disse o Corvo, “Nunca mais” / “Que tais palavras marquem nossa despedida, ave ou vilão”, uivei, levantando-me. “Voltai para a tempestade e para as plagas plutônicas da Noite! Não deixeis pluma negra como memória da mentira que vossa alma proferiu! Largai intacta a minha solidão! Deixai o busto sobre a minha porta! Tirai vosso bico de meu coração e arrancai vossa forma de minha porta!” Disse o Corvo, “Nunca Mais”. / E o Corvo, sem mover-se, ainda pousa, ainda pousa sobre o pálido busto de Palas, bem acima da porta de meu gabinete; e seus olhos são como os de um demônio que sonha, e a luz da lamparina que sobre ele se derrama lança sua sombra ao chão; e dessa sombra que flutua sobre o chão minha alma não se erguerá — nunca mais! Cf. ABRAMO, C. W. *O corvo. Gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe*. Trad. Cláudio Weber Abramo. São Paulo: Hedra, 2011. p. 69.

¹⁷⁹ Cf. POE, E. A. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org. e trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958. p. 914.

¹⁸⁰ *Idem*, *Ibidem*. p. 913.

A resposta “nunca mais” dispõe a mente a buscar uma moral em tudo quanto foi anteriormente narrado. O leitor começa agora a encarar o corvo como simbólico; mas não é senão nos versos finais da última estância que se permite distintamente ser vista a intenção de torná-lo um emblema da *Recordação lutuosa e infindável*¹⁸¹.

Podemos reconstituir aí um problema filosófico já colocado por alguns autores. Ainda que bem desfigurados nesta terra da poesia, podemos enxergar neste monstro artístico um Aristóteles “purificador”, um Kant e um Deleuze que violentam as faculdades ou a dualidão de Nietzsche com Espinosa em busca das tonalidades afetivas mais potentes. Como sustenta Borges, “todos os homens que repetem uma linha de Shakespeare são William Shakespeare”¹⁸².

Quando Deleuze busca um pensamento nascido em sua genitalidade, aquele que escapa à reminiscência e à representação, é justamente em vista de algo que desloque as faculdades, mesmo ao custo das afetividades mais estranhas. Por isso, se um leitor pode ser impelido por um poema a buscar uma moral, é apenas porque nada é dado do ponto de vista das faculdades ativas: ao contrário, só se tem aí uma “matéria bruta, sem ser, para falar em termos precisos, representada”¹⁸³. É esse o problema que Oscar Wilde também coloca, abertamente, no prefácio de seu *Retrato de Dorian Gray*.

Revelar a arte e ocultar o artista [afirma Wilde] é o objetivo da arte. O crítico é aquele que sabe traduzir em outra forma ou em novo material sua impressão das coisas belas [...] A vida moral do homem forma parte do tema do artista, mas a moralidade da arte consiste no uso perfeito de um meio imperfeito. Nenhum artista deseja provar coisa alguma. O artista pode exprimir tudo. Pensamento e linguagem são, para o artista, instrumentos de uma arte. Toda arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo. Aqueles que vão abaixo da superfície fazem-no por sua conta e risco. Aqueles que leem o símbolo, fazem-no por sua conta e risco. É o espectador o que a arte reflete realmente. A diversidade de opiniões sobre uma obra de arte indica que é nova, complexa e vital. Quando os críticos divergem, o artista está de acordo consigo mesmo¹⁸⁴.

¹⁸¹ *Ibidem*. p. 920.

¹⁸² Cf. BORGES, J.L. *Ficções*. *Op. Cit.*, p. 14.

¹⁸³ Cf. DELEUZE, G. *A Filosofia Crítica de Kant*. *Op. Cit.*, p. 66.

¹⁸⁴ Cf. WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Lúcia Junqueira. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011. p. 5-6.

Tal qual assinalado na citação acima, a crítica traduz de diversos modos o que a arte dá que pensar. E se a intenção da escrita é a mensagem desprendida do autor, como é explícito no caso de Wilde, não é de se admirar que outros tentem, em vão, passar instruções de como sua obra deve ser lida. Sobre esse aspecto da escrita, aliás, Virginia Woolf nos fala muito bem quando discute *como se deve ler um livro*. Para ela, “o único conselho, de fato, que uma pessoa pode dar à outra sobre o ato de ler é não seguir conselho algum, seguir seus próprios instintos, usar suas próprias razões, chegar a suas próprias conclusões”¹⁸⁵.

Essa questão, vale lembrar, expressa precisamente as críticas que a obra de Lewis Carroll recebeu desde sua publicação. Numa edição comentada de *Alice*, o belo prefácio de Sebastião Uchoa Leite nos lembra com lucidez dos mitos que envolvem a obra de tempos em tempos:

Lewis Carroll carrega até hoje o fardo de ser considerado autor de literatura infantil. A maioria só ouviu falar de *Alice no país das maravilhas*, que vagamente leu na infância, em adaptações. Alguns poucos leram também através do espelho, e ficaram por aí [...] Que os dois livros mais celebrados de Carroll, *Alice in Wonderland* e *Through the looking-glass*, sejam livros para crianças, é verdade muito relativa. Na época, talvez. Hoje, mais de um século depois que foram publicados, são cada vez mais leitura para adultos. Também se foi compreendido que não são apenas caprichosas fantasias. Pois não há nada por trás dos enredos que não esteja rigorosamente referenciado, seja através de dados da própria existência de Carroll, seja através de inúmeras alusões literárias, científicas, lógico-matemáticas, etc¹⁸⁶.

Mas quem diria que esses romancistas seriam tão férteis, não só ao problema do que significa pensar¹⁸⁷ como a tantos outros? (A perspectiva da psicanálise sobre a controversa questão da pedofilia na vida de Carroll não nos mostra outra coisa)¹⁸⁸. É bem verdade que Frank Baum foi taxativo ao dizer o que esperava de seu *Mágico de*

¹⁸⁵ Cf. WOOLF, V. *O leitor comum. Op. Cit.*, p. 123.

¹⁸⁶ Cf. CARROLL, L. *Aventuras de Alice. Tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Summus, 1980. p. 7.

¹⁸⁷ Uchoa Leite chega a dizer que o paradoxo como tema central da leitura deleuzeana de Carroll é talvez a mais ambiciosa investida sobre o autor de Alice. Cf. CARROLL, L. *Aventuras de Alice. Op. Cit.*, p. 23.

¹⁸⁸ *Idem, Ibidem*, p. 19. Ainda de acordo com Uchoa Leite, a psicanálise se concentrou não só na aversão de Carroll a meninos. Em suas palavras, “As abordagens psicanalíticas de Carroll não se limitam só ao campo freudiano estrito. Também os junguianos deram a sua versão de Alice. Assim, Judith Bloomingdale torceu a poética imagem de Alice como a Beatrice de Carroll, a musa de sua Comédia, sendo também a representação do arquétipo feminino, do elemento inconsciente, ou anima, no espírito humano”.

*Oz*¹⁸⁹, mas não foi por isso que Salman Rushdie deixou de contrariar suas instruções, sobretudo quando escreveu o livro ao qual fez referência no início deste *Canto*.

Desta feita, se o crítico em arte, como quer Wilde, sabe traduzir em novo material sua impressão das belas coisas, não se pode esquecer que o mesmo ocorre com o que se entende usualmente por filosofia. Seja entre Kant e Deleuze ou entre Milton e William Blake, o apelo de um autor a outro implica sempre em seus desvios e seus desregramentos necessários. Por isso, a despeito do que desejava Baum, o *Mágico de Oz* talvez possa impulsionar as teorias e morais mais sombrias e catastróficas. É nesse sentido que a ideia de Kant acerca do gênio mostra, não só a relação indissociável entre o que se pensa e o que será pensado, mas, que se há alguma coisa entre o texto e o pensamento, esse algo é a diferença trazida pela beleza, “começo” das filosofias que os próprios criadores desconhecem completamente a força. Conforme diz Kant:

Mas nenhum *Homero* ou *Wieland* pode indicar como suas ideias ricas de fantasia e contudo ao mesmo tempo densas de pensamento surgem e reúnem-se em sua cabeça, porque ele mesmo não o sabe, e, portanto, também não pode ensiná-lo a nenhum outro [...] De que espécie é, pois, esta regra? Ela não pode ser captada em uma fórmula e servir como preceito; pois, do contrário, o juízo sobre o belo seria determinável segundo conceitos [...] As ideias do artista provocam ideias semelhantes em seu aprendiz, se a natureza o proveu com uma porção semelhante de faculdades do ânimo¹⁹⁰.

Ora, se há então algo de belo nos grandes textos dos filósofos ou romancistas que precede os conceitos, o que nos garante que não venha misturado a uma porção de tédio e de calmaria que só os afetos muito violentos poderiam compensar? Virginia Woolf aponta exatamente para isso. Em suas palavras, “há uma deslavada tranquilidade entre páginas e mais páginas de Wordsworth e Scott e Miss Austen que é sedativa até a beira da sonolência”¹⁹¹. Assim, de maneira análoga, pode-se conceber passagens de Descartes, Kant e Deleuze carregadas de uma espécie de “pó sonífero”. Tais temas,

¹⁸⁹ Nas palavras de Baum, no prefácio: “Chegou a hora de novos contos maravilhosos, nos quais os personagens do gênio, da fada e do anão estereotipados sejam eliminados, junto com todo aquele derramamento de sangue criado por seus autores para demonstrar uma terrível moral em cada história. A criança moderna busca apenas diversão em suas histórias maravilhosas e dispensa sem pensar todos esses incidentes desagradáveis. Pensando nisso, a história de *O Mágico de Oz* foi escrita puramente para agradar as crianças de hoje. Essa história aspira ser um conto de fadas moderno, no qual o deslumbramento e a alegria são assegurados, e o sofrimento e os pesadelos são deixados de fora”. Cf. BAUM, L. F. *O Mágico de Oz*. p. 9.

¹⁹⁰ Cf. KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. *Op. Cit.*, p. 154-155.

¹⁹¹ Cf. WOOLF, V. *O leitor comum*. *Op. Cit.*, p. 111.

aliás, se tornam recorrentes, e mesmo na literatura, a resposta ao que significa pensar não permanece nunca sem algum tipo de abordagem. Em Proust, por exemplo, o mundo do amor traz consigo toda uma paisagem a ser desbravada, fazendo da mulher o impulso necessário ao pensamento que não reconhece o que se passa no fundo. Em *À Sombra das moças em flor*, o protagonista diz:

De cada vez que a imagem das mulheres tão diversas penetra em nós, a menos que o esquecimento ou a concorrência de outras imagens a elimine, já não temos sossego enquanto não tenhamos convertido essas estranhas em algo semelhante a nós mesmos, pois nossa alma, é sob esse aspecto, dotada do mesmo tipo de reação e de atividade do nosso organismo físico, o qual não pode tolerar a intromissão, em seu seio, de um corpo estranho sem se empenhar imediatamente em digerir e assimilar o intruso¹⁹².

Essa ideia de que o mundo oculto do amor não representa algo semelhante a nós mesmos significa muito para Deleuze, haja vista a leitura que faz de Proust. Desse modo, se “o amado implica, envolve, aprisiona um mundo que é preciso decifrar”¹⁹³, seria justo dizer que os signos emitidos pelo amado, ainda que mentirosos¹⁹⁴, constroem muito mais que as verdades de qualquer amizade¹⁹⁵?

Se “começar a pensar é começar a ser atormentado”¹⁹⁶, como diz um Camus deleuzeano, então se pode dizer que este ato também se originaria pelas vias do ciúme. Quando Proust retrata, tanto o amor de Charles Swann por Odette como o de Marcel por Albertine, essa é a tonalidade afetiva que interessa e que conduz em partes o aprendizado¹⁹⁷, mesmo quando o herói tenta a todo custo dissimular sua importância¹⁹⁸.

¹⁹² Cf. PROUST, M. *No caminho de Swann / À sombra das raparigas em flor. Op. Cit.*, p. 607.

¹⁹³ Cf. DELEUZE, G. *Proust e os Signos. Op. Cit.*, p. 7.

¹⁹⁴ *Idem, Ibidem.* p. 8.

¹⁹⁵ Diz o herói de Proust: “Até a conversação que é a forma de expressão da amizade, não passa de uma divagação superficial, que não nos faz adquirir coisa alguma. Podemos conversar durante a vida inteira sem dizer nada senão repetir indefinidamente o vazio de um minuto, ao passo que a marcha do pensamento no trabalho solitário de criação artística se faz no sentido da profundidade, a única direção que não nos é fechada, onde poderíamos progredir, claro que com mais sofrimento, para obter uma verdade. E a amizade não é apenas destituída de virtudes, ela é funesta. Pois a impressão de tédio que não podem deixar de sentir junto ao amigo, isto é, de permanecer na superfície de si mesmos em vez de prosseguir sua viagem de descobertas nas profundezas”. Cf. PROUST, M. *No caminho de Swann / À sombra das raparigas em flor. Op. Cit.*, p. 682.

¹⁹⁶ Cf. CAMUS, A. *O Mito de Sísifo. Op. Cit.*, 18.

¹⁹⁷ Para Deleuze, quando Proust parece descrever tão minuciosamente o ciúme, “inventa um afecto porque não deixa de inverter a ordem que a opinião supõe nas afecções, segundo a qual o ciúme seria uma consequência infeliz do amor: para ele, ao contrário, o ciúme é finalidade, destinação e, se é preciso amar, é para poder ser ciumento, sendo o ciúme o sentido dos signos”. Cf. DELEUZE, G & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?. Op. Cit.*, p. 227.

Destarte, ainda que se possa ser impelido a pensar a partir de uma gama de imagens ou cenários, desde a cantata proustiana do ciúme masculino até o fel ou a mórbida lembrança da mulher amada de Poe, o que não se pode mais esconder é que, a partir de uma aliança Camus-Deleuze, pensa-se ou escreve-se com imagens para, então, poder pensar sem imagens. Aliás, como afirma Derrida, essa é a cadência do que se procura chamar de *escritura*:

Há, agora, a tendência a designar por “escritura” tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita [...] a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também “escritura” pictural, musical, escultural etc¹⁹⁹.

Mas, se por fim, o propósito de toda escrita ou escritura for atingir o ponto em que o pensamento é forçado, a que consequências epistemológicas se pretende chegar? É verdade que os signos sensíveis de Proust contribuem de alguma maneira à criação²⁰⁰, mas a questão toda é mesmo saber as direções de tal ato. Saber por quais amores se diz sim ou não.

Donde, quando falo do que significa pensar e das operações de negação ou afirmação do pensamento, refiro-me a três pontos discutidos até aqui, a saber: (i) A recongnição; (ii) a transcendência e; (iii) as práticas minimizadoras da condição humana. Assim, em primeiro lugar, desejei apontar para a possibilidade de aceitação incondicional da história e das escolas da filosofia, movimento adjacente àquele pelo qual *não se pensa* ou se *pensa pouco* diante do que a grande escrita, para além da sociedade de consumo, *tenta fazer ver*.

¹⁹⁸ Diz o protagonista, Charles Swann: “E dizer que desperdicei anos da minha vida, que desejei morrer, que vivi o meu maior amor, por uma mulher que não me agradava, que não fazia meu tipo!”. Cf. PROUST, M. *No caminho de Swann / À sombra das raparigas em flor*. Op. Cit., p. 298.

¹⁹⁹ Cf. DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 11.

²⁰⁰ Afirma Deleuze: “Uma qualidade sensível nos proporciona uma estranha alegria, ao mesmo tempo que nos transmite uma espécie de imperativo. Uma vez experimentada, a qualidade não aparece mais como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como o signo de um objeto *completamente diferente*, que devemos tentar decifrar através de um esforço sempre sujeito a fracasso. Depois, uma espécie de sentimento de obrigação, necessidade de um trabalho do pensamento: procurar o sentimento do signo (acontece, entretanto, que nós nos furtamos a esse imperativo, por preguiça ou porque nossas buscas fracassam por impotência ou azar)”. Cf. DELEUZE, G. *Proust e os Signos*. Op. Cit., p. 10-11.

Esse problema, aliás, já bem conhecido por Platão²⁰¹, reaparece também no romance *A Caverna* de José Saramago²⁰². É possível, assim, que ambos nos mostrem uma densa e imóvel imagem do pensamento. E se a questão é retirar os homens das sombras, não importando quais são suas matizes, no caso de Saramago, poder-se-ia perguntar se não é contra as representações da sociedade do espetáculo que se deve investir.²⁰³

Em segundo lugar, tentei compreender como as manias filosóficas de transcendência, na medida em que priorizam as categorias ontológicas da abóboda celeste, esquecem-se justamente daquilo que emerge de mais valioso no *mundo* e que por vezes, só o artista como filósofo obtém a coragem de apresentar, tanto ou mais que qualquer outro. Contiguamente, tratei de assinalar as implicações dos métodos e dos meios pelos quais se faz pensar, principalmente em suas ligações perigosas com as ações que atentam contra a vida, fazendo dos discursos e dos conceitos a expressão máxima da crueldade filosófica.

Desse modo, pode-se dizer que a criação caminha sempre de acordo com o que se entende como recusa ou insubordinação. Por exemplo: na ausência de um lugar no mundo, os dândis revoltados permitem-se algumas vantagens, as quais Camus aponta bem. Segundo ele, “Sem dúvida, por si mesmo o assassinato não é recomendado. Mas está implícito no valor, supremo para o romântico, de frenesi”²⁰⁴.

²⁰¹ Falo do notório mito da caverna e do não menos célebre diálogo entre Glauco e Sócrates: “estranho quadro e estranhos prisioneiros são esses de que tu falas (...) semelhantes a nós”. Cf. PLATÃO. *A República. Op. Cit.*, p. 315-316.

²⁰² No romance, Saramago narra a história de Cipriano Algor, oleiro sexagenário que fabrica louças de barro para o que é dito ser um grande Centro comercial. O livro, que discute entre outros temas a precarização do trabalho e a substituição do trabalho artesanal pelo industrializado, apresenta, ao seu final, uma imagem extremamente irônica que mostra como o capitalismo se apropria de todas as esferas da vida para transformá-las em meios de obtenção de lucro. Na cena em questão, o personagem Marçal conta estarecido aos familiares os dizeres de um enorme anúncio colocado na fachada do Centro comercial: “BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRACÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA”. Cf. SARAMAGO, J. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das letras, 2000. p. 350.

²⁰³ Em entrevista, Saramago diz: “Não são apenas as pequenas livrarias que estão acabando, mas todo o pequeno comércio. O que se quer? Que as pessoas se solidarizem com o pequeno comércio? Não, as pessoas agem de acordo com seus interesses, elas encontram tudo no centro comercial, compram no centro comercial. O que não se diz é que no centro comercial não é preciso falar, ao contrário do que ocorre nas lojas, você pega o que precisa, paga e vai embora. É preciso admitir que há coisas que já não se mostram mais necessárias, e o mundo não pode virar um museu. O problema não está tanto na existência do centro comercial; tudo está é no deslocamento do poder. Quem manda são as multinacionais, e os centros comerciais são ponto de implantação de um sistema econômico, o nosso”. Cf. SARAMAGO, J. *As palavras de Saramago*: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 463.

²⁰⁴ Cf. CAMUS, A. *O Homem Revoltado. Op.Cit.*, p. 68.

Mas será que essa atitude romântica e transcendente (já que promove uma forma degradada de ascese)²⁰⁵ do homem divorciado com o mundo não o coloca a um passo de aceitar discursos como o de Joseph Goebbels? Em seus diários, o ministro das comunicações de Hitler diz:

Atenção! Qualquer pessoa que favoreça, ou divulgue medidas que possam embranquecer nossa resistência é um traidor! Deve ser imediatamente fuzilado ou enforcado. (Jornal Panfleto Der Pänzenbär 23 de abril de 1945). Não deixem nada para eles tomarem, queimem terra, arrasem as fábricas e dinamitem os transportes²⁰⁶.

Ademais, a égide da ascese diante do absurdo é, em outro ponto, um modo de retirar o homem de suas possibilidades, haja vista o conflito que percorre toda a vida de Kierkegaard, desde o rompimento com a noiva Regina Olsen até a busca de uma cura²⁰⁷. De tal modo, *será que é preciso pular de cama em cama, sem escolas nem instituições por trás, migrando de um Kansas a outro como fez Rushdie quando teve sua cabeça caçada pelo islã*²⁰⁸?

Diante das determinações conceituais das escolas e das manipulações dos mestres da verdade, não seria prudente falar em *soluções*. Talvez fosse melhor considerarmos a validade de um lirismo descompromissado pelo qual se pode pensar, por Proust ou por Poe, a criação universal dos conceitos de uma poética²⁰⁹ sem amanhã. Afinal, por quais fármacos a escrita oferece ou não anticorpos? Trata-se por isso de

²⁰⁵ *Idem, Ibidem*, p. 70.

²⁰⁶ Cf. GOEBBELS, J. *Diário, últimas anotações 1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 267.

²⁰⁷ Nas palavras de Camus: “O importante não é se curar, mas conviver com os próprios males. Kierkegaard quer se curar. Curar-se é seu desejo furioso, que percorre seu diário de ponta a ponta. Todo o esforço da sua inteligência é escapar à antinomia da razão humana. Esforço ainda mais desesperado quando ele percebe, em lampejos, a vaidade. Por exemplo, quando fala de si, como se nem o temor a Deus nem a piedade fossem capazes de lhe trazer a paz”. Além disso, em outra passagem, Camus lembra o ponto a que Kierkegaard chegou na busca de conforto, citando-o: “Mas, para o cristão, a morte não é de modo algum o fim de tudo, ela implica infinitamente mais esperança que a vida comporta para nós, mesmo transbordando de saúde e força”. Cf. CAMUS, A. *O Mito de Sísifo. Op. Cit.*, p. 52-53.

²⁰⁸ A partir da publicação de seu romance *Os Versos Satânicos*, em 1989, o romancista indiano foi caçado pela determinação de uma *fatwa* do islã, decretada pelo aiatolá Khomeini, que o acusava de fomentar o abandono da religião. Segundo as palavras do próprio escritor, “Viver, evitar o assassinato, é uma vitória maior do que ser assassinado. Só fanáticos procuram o martírio. Às vezes há momentos ruins. Durante um desses momentos ruins, dormi em treze camas diferentes em vinte noites. Nesses momentos, uma louca e imensa dissonância preenche seu corpo. Nesses momentos, você começa a se descolar de si mesmo”. Cf. RUSHDIE, S. *Cruze esta linha: ensaios e artigos (1992-2002)*. trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p. 238.

²⁰⁹ Aludo à conhecida passagem da *Arte Poética* em que Aristóteles diz: “A poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades universais. Esta relata fatos particulares”. Cf. ARISTÓTELES. *Arte poética. Op. Cit.*, p. 28.

apontar para uma filosofia desenraizada, um livro dos desassossegos²¹⁰, pensamento fora de si para ver os mágicos (*We're off to see the wizard*) monstruosos e não obstante *desinteressados*.

²¹⁰ No trecho 152 de seu *Livro do desassossego*, Fernando Pessoa diz: “Por que escrevo, se não escrevo melhor? Mas que seria de mim se não escrevesse o que consigo escrever, por inferior a mim mesmo que nisso seja? Sou um plebeu da aspiração, porque tento realizar; não ousa o silêncio como quem receia um quarto escuro. Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever. Escrever é como a droga que repugno e tomo, o vício que desprezo e em que vivo”. Cf. PESSOA, F. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das letras, 2011. p. 171.

CANTO III

NOITES DAS MIL E UMA NOITES: A AVENTURA DESINTERESSADA DO PENSAMENTO

*Eu penso em As mil e uma noites: falava-se, narrava-se até o amanhecer
para afastar a morte, para adiar o prazo deste desenlace que deveria fechar
a boca do narrador.*

Michel Foucault²¹¹

3.1.1. Sobre decapitações e prisões circulares

As narrativas acerca dos governantes possessos e ciumentos que tiram a vida de suas esposas já são bem conhecidas pela tradição, desde a ilustre fábula de Scherazade nas *Mil e uma noites* até as intrigas da Casa Tudor, episódio histórico em que o rei Henrique VIII decapitou Anne Boleyn e Catherine Howard²¹². A propósito dos contos arabescos, aliás, o epílogo do primeiro dos quatro volumes traduzidos por Mamede Mustafa Jarouche reproduz precisamente os eventos que justificam, tanto a similaridade da obra com o episódio da renascença inglesa quanto o título de *Mil e uma noites*:

Ao descobrir a traição, o rei Shahriar cortou o pescoço de sua mulher, bem como o das servas e escravos, e passou a, toda noite, casar com uma moça virgem: ele a deflorava e matava naquela mesma noite. Manteve-se nessa prática pelo período de três anos, e as pessoas

²¹¹ Cf. FOUCAULT, M. *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, v. 3. p. 268.

²¹² Sobre a querela da Casa Tudor com a Igreja católica e sua relação com os seis casamentos de Henrique VIII, Cf. HUIZINGA, J. *O Outono da Idade Média*. Trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 26.

entraram em grande agitação e fugiram levando as filhas, até que não restou naquela cidade uma única moça que ele pudesse possuir. Então o rei ordenou ao seu vizir que lhe trouxesse uma jovem, conforme o hábito, e o vizir saiu e procurou, mas não encontrou nenhuma jovem. Tomou, então, o rumo de casa, encolerizado, derrotado, com medo de que o rei fizesse algo contra ele. O vizir tinha duas filhas, a maior chamada Scherazade e a menor, Dunizade; a mais velha havia lido livros de história, biografias de reis do passado e crônicas de antigas nações; conta-se que ela havia reunido mil livros de história relativos a nações extintas, a reis já desaparecidos e poetas [...] O vizir contou o que lhe sucedera com o rei do começo ao fim. Ela disse: “Por Deus, papai, case-me com esse rei! Ou eu fico viva, ou servirei de resgate para a filha dos muçulmanos, e serei a causa de sua salvação desse rei” [...] E o pai de Scherazade, o vizir, conduziu-a até o rei, que olhou para ela e, contente, perguntou: “você trouxe o que eu pedi?”. O vizir respondeu: “Sim”. Mas, quando o rei pretendeu consumir o casamento, Scherazade começou a chorar. Ele perguntou: “O que tem você?”. Ela respondeu: “Ó rei, eu tenho uma irmã mais nova da qual gostaria de me despedir!”. O rei mandou chamá-la; ela chegou, abraçou a irmã e depois se acomodou debaixo da cama. O rei desvirginou Scherazade e, em seguida, eles se puseram a conversar; foi então que a irmã menor disse: “Por Deus, minha irmã, conte-nos uma história com a qual atravessemos o serão desta noite”. Scherazade respondeu: “Com muito gosto e honra, se acaso este rei cavalheiresco me autorizar”. Ao ouvir essas palavras, o rei, que estava com insônia, ficou contente em ouvir uma história, e concedeu a autorização²¹³.

Destarte, se notarmos entre a corte inglesa e a fábula árabe um *acontecimento* análogo, é possível que se reconstitua a partir daí o emergente problema da relação entre o pensamento e a prudência de seu uso. Por isso, quando se trata dos caminhos implicados a partir da violência característica deste ato, faz-se mister desenhar o mapa comum pelo qual Scherazade e Ana Boleyn se encontram com determinados carrascos; De Goebbels a Hitler até Heidegger e os românticos que ressoam também um Robespierre²¹⁴, todos eles transmitem a força da sentença que Lewis Carrol criou para a rainha de Copas em *Alice*: “*Cortem-lhes as cabeças!*”²¹⁵.

²¹³ Cf. *Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio*. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2006. p. 372-375.

²¹⁴ Maximilien Robespierre (1758-1794) foi uma das mais conhecidas figuras da Revolução Francesa. Líder dos chamados jacobinos, conduziu inúmeras decapitações (O Terror) por meio da guilhotina, sendo ele mesmo assassinado através deste instrumento.

²¹⁵ Cf. CARROLL, L. *Alice: edição comentada*. Op. Cit., p. 83.

Donde, quando no romance *Noites das mil e uma noites*, o escritor egípcio Naguib Mahfouz²¹⁶ reflete sobre o resultado da libertação de Scherazade, deve-se atentar principalmente para a linha tênue que confunde o discurso da ação em nome do amor às práticas ressentidas contra as quais um locutor precisa ludibriar, encantar ou fazer pensar, lua após lua, seus mais terríveis algozes. Conforme narra Mahfouz:

Três anos haviam se passado em meio ao medo e a esperança, a morte e a expectativa; três anos se passaram com a narração de histórias, e por causa dessas histórias a vida de Scherazade se estendera por três anos. No entanto, como tudo, as histórias haviam chegado a um fim, haviam terminado ontem. Portanto, que destino estaria a sua espera? [...] Nossa vontade [disse o rei] é que Scherazade permaneça nossa esposa. As histórias dela são a magia do bem. Elas convidam à reflexão²¹⁷.

De tal modo, o lamento de Scherazade ao pai no livro de Mahfouz, expresso em afirmações, exclamações e indagações tais como: “me sacrifiquei para interromper a torrente de sangue”, ou ainda, “Mas crime é crime. Quantas virgens ele matou, e quantos crentes fiéis ele exterminou?”²¹⁸, denota antes de tudo uma reflexão sobre os efeitos, as consequências e as posições que alguém toma em face do turbilhão de afetos e forças que lhe percorre. Desse modo, diante das três perguntas kantianas: “1. Que posso saber? 2. Que devo fazer? 3. Que me é permitido esperar?”²¹⁹, há que se perguntar o que um pensador arroga como *seu* domínio da liberdade, haja vista as determinações calamitosas que poderá fazer em nome de um certo autor (por exemplo: um desfigurado e perigoso Marx envolto nas chacinas do socialismo soviético). Assim sendo, tal como dá que pensar Hannah Arendt, é preciso acautelar-se sempre das práticas filosóficas dos reis que roubam as vidas e das rainhas que matam os sonhos, afinal, “liberdade é liberdade, quer garantida por leis de um governo ou por um estado comunista”²²⁰.

Portanto, é bem verdade que Scherazade é constrangida a contar determinadas histórias a fim de preservar sua vida e a de outros, mas, do mesmo modo, podemos imaginar incontáveis anedotas que repetimos para *resistir* às pressões de certos senhores

²¹⁶ Naguib Mahfouz (1911-2006), ganhador do Nobel de literatura de 1988, escreveu diversos romances em que assumia suas posições diante dos conflitos entre árabes e israelenses. Tal como Salman Rushdie, sofreu com as diversas perseguições por parte do fundamentalismo islâmico.

²¹⁷ Cf. MAHFOUZ, N. *Noites das mil e uma noites*. Trad. Georges Fayes Khouri, Neuza Neifi Nabhan. São Paulo: Companhia das letras, 2008. p. 7-8.

²¹⁸ Cf. MAHFOUZ, N. *Noites das mil e uma noites*. *Op. Cit.*, p. 9-10.

²¹⁹ Cf. KANT, I. *Crítica da Razão Pura*. *Op. Cit.*, p. 639.

²²⁰ Cf. ARENDT, H. *Crises da República*. Trad. José Volkman. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 190.

e ceifadores do pensamento, desde os cortadores de cabeça da Revolução francesa até os castrados de toda sorte pela história da filosofia. Aliás, a cena do *filme* de *O Mágico de Oz* em que o espantalho recebe um diploma do ilusionista e ‘ganha’ um cérebro, assim como as máquinas de tortura de Kafka em *Na Colônia Penal*²²¹, não mostram outra coisa que não uma vontade irresistível de alguns homens de tolher as verdadeiras gônadas do pensador.

Nesse sentido, mas em outra leitura, Borges aponta para a circularidade a que o pensamento encarcerado é submetido. No conto *O Jardim das Veredas que se bifurcam*, ele se reporta especialmente ao episódio em que Scherazade “(por uma mágica distração do copista) começa a relatar textualmente a história d’*As mil e uma noites*, com o risco de chegar outra vez à noite em que ela a relata, e assim até o infinito”²²². Ora, se tal problema serve por um lado como um aviso àqueles que fazem de bom grado a cama nos mesmos abrigos por mais que mil e uma vez, por outro, deve-se também a ele a necessidade de encontrar subsídios para entender o que significa *um livre ato do pensamento constrangido*, principalmente se ele não serve nem à tirania e ao ressentimento e muito menos às instituições ancoradas na 602ª noite de Scherazade²²³.

Desta feita, para tentar desobstruir o curso imprudente, tanto da escrita maligna quanto dos simulacros cognitivos que se apresentam como pensamento, quando invoco a verdadeira filosofia como aquela que traz os devires respondendo verdadeiramente pela liberdade, o que me importar exaltar aqui são aqueles homens cujo sentido da escrita as palavras de Rilke captaram muito bem, não importando o quão pesadas foram a tinta e a pena que os fizeram pagar as sílabas com a própria saúde e vida.

Arte [diz Rilke] significa não saber que o mundo já *existe*, e fazer um. Não destruir nada que se encontra, mas simplesmente não achar nada pronto. Nunca ter terminado. Nunca ter o sétimo dia. Nunca ver que tudo é bom. Insatisfação é juventude. Deus era muito velho no início, creio eu. Do contrário, ele não teria parado no fim da tarde do sexto dia, creio eu. Nem no milésimo dia. Nem hoje ainda. Esse é todo

²²¹ Na novela, um europeu cético do sistema penal imposto, testemunha a utilização de uma máquina de tortura e extermínio que escreve na pele do condenado a sentença, muitas vezes desconhecida pelo próprio “culpado”. KAFKA, F. *Na Colônia Penal*. In: *Essencial Franz Kafka*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. p. 59-99.

²²² Cf. BORGES, J.L. *Ficções. Op. Cit.*, p. 89.

²²³ No quarto livro das mil e uma noites, o tradutor Mamede Mustafa conta que a noite a que Borges se refere não se trata de uma ficção propriamente sua, mas de uma alusão a um episódio realmente escrito dos contos árabes. Cf. *Livro das mil e uma noites, volume 4: ramo egípcio + Aladim & Ali Babá*. Traduzido do árabe por Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2012. p. 492.

argumento que tenho contra ele. Que ele pôde se consumir. Que ele achou que seu livro tinha chegado ao fim com os homens, e então pôs de lado a pena e esperou para ver quantas edições teria. Que ele não foi artista, isso é tão triste. Que ele *ainda* não era artista²²⁴.

Essa ideia de Rilke, movimento pelo qual um escritor se assemelha a um Deus artista, não mais um senhor absoluto do universo das letras, mas um Deus da criação sempre continuada, nesse caso mais próximo por analogia de Descartes²²⁵ do que de Leibniz²²⁶. Nesse compasso, é preciso refletir sobre o estatuto dos mundos que se constrói para evitar a degola ou a morte, abrindo doravante a milésima segunda noite e derrubando, como Nietzsche, os velhos templos de senhores por demais adormecidos numa mesma terra.

E eu ordenei-lhes que derrubassem suas antigas cátedras, e onde quer que existisse essa estranha presunção, mandei-os rir dos seus grandes mestres da virtude, dos seus santos, dos seus poetas e dos seus salvadores do mundo. Mandei-os rir de seus sábios austeros, e de todos os negros espantalhos, colocados como uma ameaça na árvore da vida²²⁷.

Por isso, visando articular a desterritorialização terapêutica e inconformada que a escrita livre oferece em favor dos homens, a ideia em Arendt de que a filosofia cria “magicamente, um lar a partir de um mundo que se tornou estrangeiro”²²⁸ torna-se bastante profícua se considerarmos, não a busca por um repouso final diante de um mundo de incompreensões, mas a *trégua* pela qual um pensador nada dogmático dança pelos banquetes móveis da absurdidade e da angústia, reencantando a existência num jogo de vida e morte com as lâminas e elixires que entorpecem as noites e os anos.

²²⁴ Cf. RILKE, R. M. *Cartas do poeta sobre a vida*. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins, 2007. p. 192.

²²⁵ Refiro-me aqui ao problema de Deus tal como discutido na terceira meditação, escrito em que Descartes diz: “Pois é manifesto a quem esteja atento à natureza do tempo que para se conservar algo, em cada momento de sua duração, são necessárias totalmente a mesma força e a mesma ação que para criar de novo o que ainda não existe”. Cf. DESCARTES, R. *Meditações sobre Filosofia Primeira*. Trad. Fausto Castilho. Campinas, Sp: Editora da UNICAMP, 2004. p. 99.

²²⁶ Afirmo Leibniz: “o romance da vida humana, que faz a história universal do gênero humano, se encontra todo inventado no entendimento divino junto com uma infinidade de outros”. Cf. LEIBNIZ, G. W. *Essais de Théodicée: Sur la bonté de Dieu, la liberté de l’homme et l’origine du mal*. Op. Cit., p. 200.

²²⁷ Cf. NIETZSCHE, F. *Assim Falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. (Coleção Vozes de bolso). p. 227-228.

²²⁸ Cf. ARENDT, H. *A Dignidade da Política*. Trad. Helena Martins, Frida Coelho, Antonio Abranches et al. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993. p. 17.

Se há homens que traçam uma linha de fuga diante das ações daqueles que fazem da Terra um playground de matanças ou da imobilidade da criação, porque se pode chamá-los de algum modo de filósofos do desinteresse²²⁹?

3.2.1. Viva e deixe morrer — A relação entre a visão, a luta e a saúde do escritor

Nenhum homem é uma ilha, inteiramente isolado; todo homem é um pedaço de um continente, uma parte de um todo. Se um torrão de terra for levado pelas águas até o mar, a Europa fica diminuída, como se fosse um promontório, como se fosse o solar de teus amigos ou o teu próprio; a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. E por isso não perguntai: Por quem os sinos doam; eles doam por vós.

John Donne - Meditações²³⁰

Quando Hannah Arendt pensa na vida política dos homens desta Terra, quer dizer também que “sem esses outros que são meus iguais, não existe liberdade”²³¹. Daí podemos nos lembrar de uma gama de figuras históricas que compartilharam, tanto do despreendimento do seu mundo quanto da minimização da *conditio humanae* que lhe foi por vezes adjacente. Nesse sentido, é inevitável que se pense na relação da escrita com o ambiente que a proporcionou. Por isso, trato nesse momento de chamar a atenção para alguns nomes que desempenharam importante papel na luta contra a opressão. Do mesmo modo, é forçoso que eu me importe com os modos de vida que suscitaram, assim como com as chagas que carregam perante aquilo que se vê e que não se pode mais negar.

Nas cartas em que fala sobre a arte como concepção de vida, Rilke anuncia exemplarmente o tipo de homens a que aludirei neste tópico. Segundo ele:

²²⁹ Consoante Deleuze: “A linha de fuga é uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem o que é isso. É claro que eles fogem, como todo mundo; mas eles pensam que fugir é sair do mundo, mística ou arte, ou então alguma coisa covarde, porque se escapa dos engajamentos, das responsabilidades. Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo do que uma fuga”. Cf. DELEUZE, G. & PARNET, C. *Diálogos. Op. Cit.*, p. 49.

²³⁰ Cf. DONNE, J. *Meditações*. Traduzido por Fábio Cyrino. São Paulo: Landmark, 2007. p. 103-105.

²³¹ Cf. ARENDT, H. *O que é Política?* Fragmentos das Obras Póstumas, Compilados por Ursula Ludz. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p. 47-48.

As criações da arte são sempre resultado do ter-estado-em-perigo, do ter-ido-até-o-fim numa experiência, até um ponto em que ninguém consegue transpor [...] A arte se apresenta como uma concepção de vida, tal como a religião e a ciência, e o socialismo também. Ela se distingue de outras concepções apenas por não ser produto de seu tempo e aparecer, por assim dizer, como a cosmovisão do objetivo último²³².

Ora, se arte-filosofia colocam o espectador sempre diante do porvir, do intempestivo, fazendo de Nietzsche-Deleuze-Camus observadores de um mesmo horizonte, aí, o que se deve buscar não é a criação que solta o “grito vitorioso e ilusório do enceguedido: “Eu disse tudo”²³³, mas sim as tais linhas de feitiçaria²³⁴ que o engenho mostra e que intercede contra as atrocidades que limitam, tanto uma ética quanto uma estética da existência. Sobre isso, aliás, vale lembrar as palavras de Foucault:

Deve-se entender com isso [estética da existência] uma maneira de viver cujo valor moral não está em sua conformidade a um código de comportamento nem em um trabalho de purificação, mas depende de certas formas, ou melhor, certos princípios formais gerais no uso dos prazeres, na distribuição que deles se faz, nos limites que se observa, na hierarquia que se respeita [...] Uma tal vida recebe o brilho de uma beleza manifesta aos olhos daqueles que podem contemplá-la ou guardá-la na memória²³⁵.

Essa é a contenda de quem visa às concepções de vida livres, atitude que nunca faltou à chamada *geração perdida*. Formada por artistas como Ernest Hemingway, Scott Fitzgerald, John dos Passos e Gertrude Stein, os também alcunhados *escritores da era do Jazz* viram a *face da guerra*²³⁶ de perto, não encontrando nenhum abrigo ou zona de conforto definitiva, mas, ao contrário, o que se via era cada vez mais era um mergulho no alcoolismo, nas festas desvairadas e nas recepções infundáveis. Por isso, deve-se perguntar, *com* e para além de Foucault, o que esse movimento artístico entendia como

²³² Cf. RILKE, R. M. *Cartas do poeta sobre a vida*. Op. Cit., p. 191.

²³³ Cf. CAMUS, A. *O Mito de Sísifo*. Op. Cit., p. 130.

²³⁴ Nas palavras de Deleuze: “O que a literatura produz na língua já aparece melhor: como diz Proust, ela traça aí precisamente uma espécie de língua estrangeira, que não é uma outra língua, nem um dialeto regional redescoberto, mas um devir-outro da língua, uma minoração dessa língua maior, um delírio que a arrasta, uma linha de feitiçaria que foge ao sistema dominante”. Cf. DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 15.

²³⁵ Cf. FOUCAULT, M. *História da sexualidade, 2. O uso dos prazeres*. 12. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2007. p. 82.

²³⁶ Por exemplo: Hemingway serviu como motorista na primeira guerra mundial, além de ter documentado junto à sua terceira esposa, a jornalista Martha Gellhorn, tanto a guerra civil espanhola, em 1937, quanto a segunda grande guerra. Para mais detalhes, Cf. GELLHORN, M. *A Face da guerra*. Trad. Paulo Andrade Lemos e Ana Luísa Araújo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

distribuição de seus prazeres e que espécie de limites empreendia quando se tratava de um cuidado de si²³⁷, já que a afirmação de um modo de vida que “domina os próprios prazeres para submetê-los ao *logos*”²³⁸ pode adquirir aqui uma outra coloração, ganhar um outro discurso. Em *The moveable feast*, (traduzido no Brasil como *Paris é uma festa*), por exemplo, Hemingway descreve com peculiaridade a maneira como Fitzgerald e sua esposa Zelda desfrutavam a capital francesa da década de 1920.

Zelda estava com uma ressaca terrível. Na noite anterior tinham ficado até tarde em Montmartre e discutido muito porque Scott não quis embriagar-se. Decidira trabalhar com afinco e Zelda reagiu como se ele fosse um chato, um desmancha prazeres [...] Zelda tinha ciúmes do trabalho de Scott e à medida que os conhecíamos melhor percebíamos que as crises se desenvolviam numa sequência regular. Scott decidia deixar de lado as noitadas em que se embriagava, a fim de iniciar um programa de vida sadia e produtiva. Começava então a dedicar-se ao trabalho, mas Zelda imediatamente se declarava infeliz e entediada, lastimando-se tanto que acabava por arrastá-lo a mais uma noite de dissipação. Daí, Scott (tendo eliminado o álcool em longas caminhadas comigo) novamente se dispunha a trabalhar de verdade. Dias depois tudo ia por água abaixo e o ciclo recomeçava exatamente igual ao anterior²³⁹.

Assim, se não assumiam posições que atentassem contra os povos minoritários²⁴⁰, pode-se pensar por um lado na beleza dos salões pelos quais estes homens reuniam suas ideias, carregando cada qual suas cicatrizes nos períodos de guerra e entre-guerras, mas, deve-se atentar principalmente, por outro, para o modo como o romance da década de 20 em diante apreendia sobretudo a tentativa de equilíbrio de uma geração diante de suas mazelas. Por exemplo: Quando Gertrude Stein

²³⁷ Afirma Foucault: “Esse é o tema do cuidado de si, consagrado por Sócrates, que a filosofia ulterior retomou, e que ela acabou situando no cerne dessa “arte da existência que ela pretende ser [...] o preceito segundo o qual convém ocupar-se consigo mesmo é em todo caso um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes; ele também tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas e aperfeiçoadas e ensinadas; ele constituiu assim uma prática social, dando lugar a relações interindividuais, a trocas e a comunicações e até mesmo a instituições; ele proporcionou enfim, um certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber. Cf. FOUCAULT, M. *História da sexualidade, 3: O cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985. p. 50.

Cf. FOUCAULT, M. *História da sexualidade, 2 Op. Cit.*, p. 79.

²³⁹ Cf. HEMINGWAY, E. *Paris é uma festa*. Tradução: Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 201-203.

²⁴⁰ O romance que Hemingway escreve após a experiência na Espanha é uma declaração contra a absurdidade de *homens* em lados opostos numa guerra. Inspirado no poema de John Donne, *Por quem os sinos dobram* traça o relato da das decisões dos combatentes em relação à brutalidade dos regimes totalitários e suas diferentes manifestações. Cf. HEMINGWAY, E. *Por quem os sinos dobram*. Tradução de Luiz Peazê. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

elogia Fitzgerald em carta de 1925 pela publicação de *O Grande Gatsby*²⁴¹, vê na história do livro a expressão de uma concepção de vida orgiaca e sem precedentes.

Meu caro Fitzgerald: Cá estamos. Lemos o seu livro e é um bom livro. Gosto da melodia de sua dedicatória, e ela mostra que você tem uma formação de Beleza e ternura [...] Você está criando o mundo contemporâneo quase como Thackeray criou o seu em *Pendennis* e *Vanity Fair*, e isso não é pouco elogio. Você cria um mundo moderno e uma orgia moderna que bastante estranhamente nunca tinham sido criados antes até você inventá-los em *Este lado do paraíso*. Minha crença em *Este lado do paraíso* estava certa. Este livro é tão bom quanto o outro e diferente e mais velho, e isso é o que acontece, ninguém se torna melhor, mas diferente e mais velho, e isso é também um prazer²⁴².

Nesse sentido, afirmando a base real pela qual construiu seus mundos e seus personagens, Fitzgerald escreve um depoimento que expõe a tentativa de lidar com seus vícios, implicando aí toda uma arte da existência. Em *O colapso*, o problema do cuidado com a saúde que já o atormentava desde os tempos em que viveu com Zelda em Paris é retomado. Embora para Fitzgerald a vida devesse ser entendida “obviamente” como “um processo de demolição”²⁴³, era preciso encontrar um saber que o fizesse realmente enfrentar ou conviver sua condição²⁴⁴. Assim, ele afirma:

Eu só queria uma quietude absoluta para pensar porque tinha desenvolvido uma atitude triste para com a tristeza, uma atitude melancólica para com a melancolia e uma atitude trágica para com a tragédia [...] o estado natural do adulto sensível é uma felicidade restrita. [...]. E, assim como o estoicismo risonho que tornou os negros americanos capazes de suportar as condições intoleráveis de sua existência, no meu caso há um preço a pagar. Já não gosto do carteiro, nem do dono da mercearia, nem do editor, nem do marido da prima, e essa gente por sua vez vai começar a não gostar de mim, de modo que a vida nunca mais será muito agradável. Mas vou tentar ser um animal correto e, se você me jogar um osso com bastante carne, posso até lamber a sua mão²⁴⁵.

²⁴¹ O romance conta a história de Jay Gatsby, homem de passado obscuro que promove festas regadas à bebedeira. Entre vários temas, o livro trata não só do fervor da alta sociedade envolvida por atividades ilegais e à beira da bancarrota; mais que isso, é a tentativa de se resgatar a amor perdido ao longo dos anos, um dos temas que levam o protagonista ao encontro da angústia e ao desprendimento de seus valores. Cf. FITZGERALD, F. S. *O Grande Gatsby*. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: O Globo: São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

²⁴² Cf. FITZGERALD, F. S. *Crack-up*. p. 330.

²⁴³ *Idem*, *Ibidem*. p. 72.

²⁴⁴ Afirma Fitzgerald: “Bem, quando atingi este período de silêncio, foi forçado a uma medida que ninguém adota voluntariamente: fui impelido a pensar. [...] Era como arrastar baús invisíveis por todo lado. Na primeira parada, em exaustão, eu me perguntei se jamais pensara”. *Ibidem*. p. 82.

²⁴⁵ *Ibidem*. p. 84-88.

Esse tom meio camusiano nas palavras de descoberta de Fitzgerald, apontando para a aceitação do interminável conflito com o mundo, aparece constantemente em sua obra. Desde a célebre frase que fecha *O Grande Gatsby*²⁴⁶ até o conto *O Curioso Caso de Benjamin Button*, história de um homem que nasce velho para encontrar o fim da vida num rejuvenescimento progressivo²⁴⁷, a consciência do tal *processo de demolição* não mostra outra coisa que não a tentativa de pertencimento do sujeito em seu caminho inevitável em direção à morte. Este tema, aliás, notável já em Sêneca²⁴⁸, talvez deva ser precedido pela ideia de uma *grande saúde*, tal como coloca Nietzsche:

Nós, os novos, sem nome, de difícil compreensão, nós, rebentos prematuros de um futuro ainda não provado, nós necessitamos, para um novo fim, também de um novo meio, ou seja, de uma nova saúde, mais forte, alegre, firme e audaz que todas as saúdes até agora. Aquele cuja alma anseia haver experimentado o inteiro compasso dos valores e desejos até hoje existentes e haver navegado as praias todas desse “Mediterrâneo” ideal, aquele que quer, mediante as aventuras da vivência mais sua, saber como sente um descobridor e conquistador do ideal, e também um artista, um santo, um legislador, um sábio, um erudito, um devoto, um adivinho, um divino excêntrico de outrora: para isso necessita mais e antes de tudo de uma coisa, *a grande saúde* – uma tal que não apenas se tem, mas constantemente se adquire e é preciso adquirir, pois sempre de novo se abandona e é preciso abandonar...E agora, após termos estado por largo tempo assim a caminho, nós, argonautas do ideal, mais corajosos agora do que seria prudente, e com freqüência naufragos e sofridos, mas, como disse, mais sãos do que nos concederiam, perigosamente, sempre novamente sãos – quer nos parecer como se tivéssemos, como paga por isso, uma terra ainda desconhecida à nossa frente, cujos limites ainda ninguém divisou, um além de todos os cantos e quadrantes do ideal, um mundo tão opulento do que é belo, estranho, questionável, terrível, divino, que tanto nossa curiosidade como nossa sede de posse caem fora de si – ah, de modo que doravante nada mais poderá nos saciar!... Como poderíamos nós, após tais visões, e com tal voracidade de ciência e consciência, satisfazermos-nos com o *homem atual*? [...] Só então talvez se alce a *grande seriedade*, a verdadeira interrogação seja colocada, o destino da alma dê a volta, o ponteiro avance, a tragédia *comece*...²⁴⁹

²⁴⁶ “E assim prosseguimos, botes contra a corrente, impelidos incessantemente para o passado”. Cf. FITZGERALD, F. S. *O Grande Gatsby. Op. Cit.*, p. 158.

²⁴⁷ Cf. FITZGERALD, F. S. *O Curioso Caso de Benjamin Button*. In: *Seis contos da era do jazz e outras histórias*. Tradução: Brenno Silveira. Rio de Janeiro. José Olympio, 2009. p. 109-138.

²⁴⁸ “A maior parte dos mortais, Paulino, lamenta a maldade da Natureza, porque já nascem com a perspectiva de uma curta existência e porque os anos que lhe são dados transcorrem rápida e velozmente”. Cf. SÊNeca, L. A. *Sobre a brevidade da vida*. Trad: Lúcia Sá Rebello, Ellen Itanajara Neves Vranas, Gabriel Nocchi Macedo. Porto Alegre, RS: LP&M, 2009. p. 25.

²⁴⁹ Cf. NIETZSCHE, F. W. *A Gaia Ciência. Op. Ct.*, p. 258-259.

Ora, se por um lado a geração de Fitzgerald falhou em prescrever uma receita que buscasse um vigor da razão centrada (quem sabe cartesiana), supostamente apolínea (e sem intermitências), por outro, foi bem sucedida ao expressar no romance a beleza da tentativa de resistência do modo de vida ético de homens perdidos em um país à beira da falência econômica²⁵⁰. É por isso que é possível entender Deleuze lendo Nietzsche, quando ele faz da doença uma exploração da saúde e da saúde uma investigação da doença. Em suas palavras: “não é quando se está doente que se perde a saúde, mas quando não se pode mais afirmar a distância, quando não se pode mais por sua saúde fazer da doença um ponto de vista sobre a saúde”²⁵¹. Donde, é daí que a ideia de uma geração perdida e saudavelmente nunca reconciliada faz completo sentido, especialmente se soubermos que ela alocava ou acolhia num promontório desta Terra, *o outro*, meu igual e ao mesmo tempo diferente, compartilhando os efeitos semelhantes da desterritorialização, de modo que talvez fosse possível encontrar na língua que se cria e pela qual se escreve, na literatura e na arte, um resto de pertencimento, uma “última morada”²⁵².

Desse modo, o que fica é a questão do suicídio. Se por um lado aprende-se a conviver com a dor e dançar valsa com um mundo em tango, instaurando linhas de fuga e de recusa num sistema, subvertendo-o com a arte, qual a melhor maneira de explicar a dicotomia entre uma defesa apaixonada da vida e o fim que se coloca nela? Atribuir a causa do suicídio aos olhos vermelhos pelo que se viu ao longo de anos de observação e luta contra os lugares comuns e atrozes, toda uma batalha *em defesa das sociedades* (para parodiar Foucault, a propósito de Hemingway e seu jornalismo de guerra), certamente pode explicar bastante, mormente se o termo das vidas em questão foi conduzido em certa medida pelo álcool ou outras substâncias. Mas, na medida em que se pode entrelaçar os conceitos de divórcio\absurdo à grande saúde\processo de demolição\existência estética, talvez não seja de se espantar que o álcool seja

²⁵⁰ Aludo à crise do capitalismo com a quebra da bolsa de 1929.

²⁵¹ Cf. DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Op. Cit., p. 179.

²⁵² Colocando uma questão que a meu ver, vale para o estrangeiro em seu sentido mais lato (incluindo aquele que nunca deixou seu chão de nascimento), Derrida diz: “As “pessoas deslocadas”, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades, tem em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e sua língua [...] O que nomearia de fato, a língua, a língua dita materna, aquela que carregamos consigo, aquela que nos carrega do nascimento à morte? Não parece aquele lar que não nos abandona nunca? O próprio ou a propriedade, pelo menos o *fantasma* da propriedade que, no mais perto do nosso corpo, e nós sempre ali voltamos, daria lugar ao lugar mais inalienável, uma espécie de habitat móvel, uma roupa ou uma tenda? A língua maternal, não seria ela uma espécie de segunda pele que carregamos, um *chez-soi* móvel? Mas também um lar inamovível, já que ele se desloca conosco?”. Cf. DERRIDA, J. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Op. Cit., p. 79-81.

empregado também, não apenas como potência de destruição, mas como impulso e metáfora de todo tipo de delírio criativo.

Nesse raciocínio, se o brado contra as substâncias estimulantes tem por objetivo alargar no que for possível a brevidade da vida, a citação que Deleuze faz de Borroughs já daria uma boa resposta ao uso de entorpecentes: “Imaginaí que tudo o que se pode atingir pelas vias químicas é acessível por outros caminhos...”²⁵³. Todavia, se diante da extensão do problema desejo apontar num momento para os meandros da relação entre visão\escrita e as vias químicas, devo também sublinhar outro tipo de ebriedade ou de “transe” criativo a que diversos pensadores, desde Nietzsche²⁵⁴ até o cineasta contemporâneo David Lynch²⁵⁵ consideraram a seus modos. Por isso, quando se medita sobre a tese do suicídio avizinhada de uma ideia ampla de embriaguez, faz-se mister sobremaneira lembrar as felizes considerações de Schopenhauer na *Metafísica do belo*, acerca da disposição do gênio no mundo.

Para que o gênio apareça num indivíduo, [diz Schopenhauer] a este tem de caber uma medida das faculdades de conhecimento que ultrapassa em muito aquele exigido para o serviço de uma vontade individual; tal excedente de conhecimento torna-se livre (da servidão da vontade), permanecendo, por consequência, como puro sujeito do conhecimento, espelho límpido da essência do mundo [...] Frequentemente se encontra em indivíduos geniais uma sobrecarga de cada disposição, não importando seu tipo, veemência dos afetos, mudança rápida do humor, melancolia predominante, tudo isso podendo ir às raias da loucura [...] Nossa visão da essência do gênio explica também a grande vivacidade dos indivíduos geniais, que vai até a nervosidade: tudo os afeta fortemente, visto que aparece em imagens vivas; o *presente* raramente lhes é suficiente, porque na maior parte das vezes não preenche sua consciência, na medida em que é demasiado insignificante. Daí o empenho infatigável pela procura incessante de objetos novos, dignos de contemplação. [...] Há uma grande diferença entre a racionalidade propriamente dita, o autocontrole seguro, a visão geral fechada, plena de segurança, a regularidade de comportamento que se encontram num homem comum racional, e o estado ora de absorção onírica, ora de excitação nervosa do homem genial²⁵⁶.

²⁵³ *Idem, Ibidem*, p. 165.

²⁵⁴ Falo aqui, tanto da questão da retirada do véu de Maia quanto do jogo entre o apolíneo e o dionisíaco, tal como se pode pensar com a leitura de um primeiro Nietzsche. Cf. NIETZSCHE, F. *O Nascimento da tragédia*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²⁵⁵ Conhecido pelos filmes que flertam com a psicodelia, o *nonsense* e o surrealismo, em livro autobiográfico, Lynch explica como deve partes de seu processo criativo à técnica que chama de *Meditação transcendental*. No livro, ele diz: “bem, claro que deve haver um jeito de essas coisas se relacionarem – por causa desse grande Campo Unificado”. Cf. LYNCH, D. *Em Águas Profundas*. Tradução: Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008. p. 149.

²⁵⁶ Cf. SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 62-63.

Ao que parece, pode acontecer que as tais linhas de feitiçaria lançadas pela escrita, a serviço do acontecimento ou fazendo exceder o necessário ao serviço de uma vontade individual, enfraqueçam e agravem ainda mais a já modesta saúde e sanidade de um pensador²⁵⁷, sejam eles as tuberculosas irmãs Brontë, Deleuze ou um Nietzsche sífilítico e já em processo de enlouquecimento. Sobre este assunto, aliás, o romancista Thomas Mann não suaviza nem um pouco as palavras.

Nietzsche [diz Mann] “provavelmente não conhecia o caráter de sua doença, mas sabia muito bem o que devia a ela, e seus escritos, tantas as cartas como as obras, estão cheios de elogios heroicos ao valor da doença para o conhecimento. É característico da paralisia sífilítica que, provavelmente pela hiperemia das partes do cérebro afetadas, traga consigo ondas de um sentimento ébrio de felicidade e energia, um aumento das energias vitais e uma potencialização real – ainda que, em termos médicos, patológica – do desempenho produtivo. Antes de afundar a vítima na treva espiritual e matá-la, a doença a presenteia com experiências traiçoeiras – no sentido da saúde e da normalidade – de poder, de leveza soberana da iluminação e de bem-aventurada inspiração que o preenchem de arrepios de veneração de si próprio, com a convicção de que aquilo não acontecia há milênios, com a percepção de si mesmo como um veículo divino, receptáculo da graça, quase um deus [...] O relato mais fantástico da iluminação sífilítica, uma peça estilisticamente brilhante, pode ser encontrado no *Ecce Homo* de Nietzsche, no terceiro parágrafo do capítulo sobre Zarathustra. “Alguém no fim do século XIX tem alguma ideia do que poetas de épocas fortes designavam por inspiração? Caso contrário, descrevê-lo ei”. Vê-se que ele percebe sua experiência como algo atávico, demoníaco-retroativo, pertencente a outros estágios da humanidade, mais fortes e próximos de Deus, e que não se enquadra nas possibilidades psíquicas da nossa época fraca e racional. O que ele descreve, “em verdade”, é um estado irritadiço e pernicioso que precede o colapso sífilítico feito escárnio – mas onde está a verdade, na experiência ou na medicina?²⁵⁸

²⁵⁷ Conforme coloca Deleuze: “Mas alguém que quer, que gosta e tem como proposta pensar ou tentar pensar, saber se o fato de ter uma saúde fraca lhe é favorável. Não é que se esteja à escuta de sua própria vida, mas pensar é para mim estar à escuta da vida. Não é o que acontece com si próprio. Estar à escuta da vida é muito mais do que pensar em sua própria saúde. Mas acho que uma saúde fraca favorece este tipo de escuta. Há pouco, disse que grandes autores como Lawrence ou Spinoza viram alguma coisa grande, tão grande que era demais para eles. É verdade que não se pode pensar sem estar em uma área que exceda um pouco as suas forças, que o torne mais frágil. Eu sempre tive uma saúde fraca e isso ficou mais claro a partir do momento em que fui tuberculoso. Ai, eu adquiri todos os direitos de uma saúde fraca”. Cf. DELEUZE, G. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. *Op. Cit.*

²⁵⁸ Cf. MANN, T. *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoievski, Ibsen e outros*. Tradução: Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 122-123.

Mas será que tais considerações de Thomas Mann são suficientes para desacreditar a filosofia de Nietzsche? Precisamos nos indagar sobre quais benefícios uma suposta pessoa em suposta sã consciência obteve com a leitura de escritores doentes ou insanos. É, pois, fundamental que se pondere se uma doença bacteriana embota a mente de um homem a ponto de tornar-se motor de uma embriaguez definitivamente nociva à sua escrita. Em todo caso, deve-se investigar se não haveria na loucura de Nietzsche uma amálgama entre a Sífilis e a própria condição do gênio diante da existência, afinal, se é bastante compreensível que Camus lute para que se evite o suicídio, é porque a questão sobre *quanto tempo se consegue sobreviver diante do que se vê*, é sempre o que paira, mormente se a *grande saúde* (sifilítica ou não) é o discurso-remédio²⁵⁹. Donde, as seguintes palavras de Nietzsche ainda enredam bem o que falo:

Eu espero ainda [diz Nietzsche] que um *médico* filosófico, no sentido excepcional do termo – alguém que persiga o problema da saúde geral de um povo, uma época, de uma raça, da humanidade –, tenha futuramente a coragem de levar ao cúmulo a minha suspeita e de arriscar a seguinte afirmação: em todo o filosofar, até o momento, a questão não foi absolutamente “a verdade”, mas algo diferente, como saúde, futuro, poder, crescimento, vida...²⁶⁰

Desta feita, mesmo em casos psiquiátricos mais graves, seja o suicídio de Hemingway por um possível surto depressivo²⁶¹ ou o episódio alucinatório que levou Virginia Woolf a não suportar o que *via* demais pelas lentes de sua condição mental, mergulhando no rio *Ouse* na Inglaterra com os bolsos cheios de pedra²⁶², deve-se pensar

²⁵⁹ Em seu livro sobre a relação entre Literatura, filosofia e álcool, Daniel Lins escreve: “Em Deleuze não há experimento unitário, mas experimentos do álcool. Álcool como meio de trabalho, álcool e literatura americana, álcool e esquizofrenia, álcool e grande saúde, álcool e fim. Ou o que poderia ainda ser dito da seguinte forma: álcool e linha de fuga. Álcool e pensamento. Escrita e álcool. A literatura anglo-americana. Tempo e álcool”. Cf. LINS, D. S. *O Último Copo: álcool, literatura, filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 25.

²⁶⁰ Cf. NIETZSCHE, F. W A *Gaia Ciência.Op. Ct.*, p. 12.

²⁶¹ Hemingway se matou em 1961 com um tiro de espingarda, precedido pelo pai e irmãos.

²⁶² Segue a carta de suicídio de Woolf a seu marido Leonard: “*Meu Muito Querido:Tenho a certeza de que estou novamente enlouquecendo: sinto que não posso suportar outro desses terríveis períodos. E desta vez não me restabelecerei. Estou começando a ouvir vozes e não consigo me concentrar. Por isso vou fazer o que me parece ser o melhor. Deste-me a maior felicidade possível. Fostes em todos os sentidos tudo o que qualquer pessoa podia ser. Não creio que duas pessoas pudessem ter sido mais felizes até surgir esta terrível doença. Não consigo lutar mais contra ela, sei que estou destruindo a tua vida, que sem mim poderias trabalhar. E trabalharás, eu sei. Como vês, nem isto consigo escrever como deve ser. Não consigo ler. O que quero dizer é que te devo toda a felicidade da minha vida. Fostes inteiramente paciente comigo e incrivelmente bom. Quero dizer isso — toda a gente o sabe. Se alguém me pudesse ter salvo, esse alguém teria sido tu. Perdi tudo menos a certeza da tua bondade. Não posso continuar a estragar a tua vida. Não creio que duas pessoas pudessem ter sido mais felizes do que nós*”

no que é preferível: A criação *forçada* e vigorosa que rouba progressivamente os dias, ou um diagnóstico *decisivo* dos antipsicóticos, que sabe-se lá em que medida interrompem as sinapses da loucura que ‘capta’ a diferença ou o acontecimento? A ideia de que Nietzsche seria outro Nietzsche sem a sífilis, me parece também de suma importância.

Há que se considerar amiúde as forças do ambiente que percorrem o sujeito, assim como sua relação com condições cerebrais tais como a esquizofrenia, a depressão, a bipolaridade, etc. Nesse sentido, viver e deixar morrer, conservar a vida em *condições de criação* até que se atinja a *morte feliz* de Camus²⁶³ (e que faltou a Virginia Woolf)²⁶⁴, são problemas que instauram práticas *éticas* reais, questões essas que, apesar de não se poder desenvolver à exaustão neste trabalho, tanto a neurociência ou a neuropsiquiatria, assim como Foucault, Deleuze, Camus e diversos personagens conceituais trabalhariam muito bem.

Destarte, se é legítimo afirmar que os capítulos e fronteiras que o pensador cruza ou não para se tornar “médico de si próprio”²⁶⁵ implicam em doses de filosofia (o que não significa transformar a vida, *obviamente*, na ingestão de remédios de um Bacamarte ou de outro monstro da Casa Verde)²⁶⁶.

Na saúde ou na doença, na alegria ou na tristeza, a decência de um possível casamento remédio-escrita-pensamento deve ser muito bem refletida. Entre dois pesos e duas medidas (*therapist e the rapist*), talvez as palavras de Derrida vibrem como um poema.

fomos.V”. Disponível em <<http://homoliteratus.com/a-carta-que-virginia-woolf-deixou-para-seu-marido-antes-do-suicidio/>>. Acesso: 19 de novembro de 2013.

²⁶³ A *morte feliz* aqui se refere em primeiro lugar ao título do romance de Camus, história na qual o personagem Patrice Mersault empreende uma busca pelo significado da felicidade diante da finitude da vida. Cf. CAMUS, A. *A Morte Feliz*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.

²⁶⁴ Sobre a morte de Virginia Woolf, Deleuze, que mais tarde também viria a se matar devido a um estado quase terminal de saúde, diz: “Suicídio de Virginia Woolf, triste fim de Kérouac. A literatura inglesa e americana é atravessada por um processo sombrio de demolição, que arrasta consigo o escritor. Uma morte feliz? Mas é justamente isso que só se pode aprender na linha de fuga, ao mesmo tempo em que é traçada: os perigos que se corre, a paciência e as precauções que é preciso ter, as retificações que é preciso fazer todo o tempo para livrá-la das areias e dos buracos negros”. Cf. DELEUZE, G. & PARNET, C. *Diálogos*. Op. Cit., p. 52.

²⁶⁵ Cf. DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. Op. Cit., p. 13.

²⁶⁶ Faço referência ao conto *O alienista*, de Machado de Assis. Na história, o doutor Simão Bacamarte decide construir a “Casa verde”, instituição que pretende investigar e tratar a loucura dos cidadãos da cidade de Itaguaí. No decorrer da história, à medida que Bacamarte interna progressivamente os habitantes (supondo seu desequilíbrio mental), o discurso científico e a construção de uma linha tênue entre loucura e sanidade são investigados. MACHADO DE ASSIS, J. M. *O alienista*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

Apreendido como mistura e impureza [diz Derrida], o *phármakon* também age como o arrombamento e a agressão, ele ameaça uma pureza e uma segurança interiores [...] O bom remédio, a ironia socrática, vem perturbar a organização intestinal da autocomplacência²⁶⁷.

3.3.1. Contra aqueles que dizem: “O mundo não é o bastante”, uma filosofia do desinteresse é a “panacéia”?

*O Macaco sentou numa pilha de pedras
E encarou o osso quebrado em suas mãos
E os sons de um quarteto vienense ecoaram pela terra...
E o macaco olhou para as estrelas
E pensou consigo mesmo
A memória é um estranho
A história é para tolos
E limpou suas mãos numa piscina de escritos sagrados
Virou as costas para o jardim e rumou para a cidade mais próxima*

*Agente, agente soldado
Quando você soma as lágrimas à medula óssea
Há um punhado de ouro e um punhado de orgulho em cada lápide
E os alemães mataram os judeus
E os judeus mataram os árabes
E os árabes mataram os reféns
E são estas as notícias
E chega a surpreender alguém que o macaco esteja confuso*

*Ele disse: Mamãe, Mamãe!
O presidente é um imbecil
Porque eu tenho que continuar lendo estes manuais técnicos?
E os chefes das forças armadas e os corretores de Wall Street disseram:
Não nos faça rir, você é um garoto esperto
O tempo é linear, a memória é um estranho, a história é para tolos
O homem é uma ferramenta nas mãos do Deus todo poderoso
E lhe deram a ordem de um submarino nuclear
E o mandaram de volta em busca do Jardim do Éden
Roger Waters – Perfect Sense (Part I)*

Desde a imagem dos homens-macaco até o confronto do astronauta David Bowman com o computador *HAL 9000* e seu “olhar” vigilante e assassino, o filme realizado por Arthur C. Clarke\Stanley Kubrick, *2001: uma odisséia no espaço*²⁶⁸, nos impele pouco a pouco a perguntar, não só *o que se entende por homem*, mas também se aquilo que a razão determina como tal não adquire responsabilidade, tanto para a criação de valores que enaltecem a vida quanto para seu extermínio.

²⁶⁷ Cf. DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 77.

²⁶⁸ Cf. *2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO* (filme). Stanley Kubrick, 1968. Warner Home Video. DVD, 142min.

Essas questões, que já venho desdobrando desde o início do primeiro *Canto*, quando entremeei Mary Shelley e o *Homo Sacer* em Agamben, retornam agora sob mais uma perspectiva, complementar. A possibilidade iminente de que toda criação se volte contra seu criador me parece digna de ser confrontada com a ideia de um *ponto máximo* da superfície em que o pensamento respira sem resoluções.

Donde, a propósito deste tema, parto em primeiro instante da investigação de Max Horkheimer sobre o discurso filosófico-científico do capitalismo de sua época. Para ele, a pergunta fundamental que se deve fazer é se a ideia de progresso disseminada por uma razão instrumental-subjetiva como estandarte de um novo homem, não seria a causa do declínio desse próprio homem.

Parece que enquanto o conhecimento técnico expande o horizonte da atividade e do pensamento humanos, a autonomia do homem enquanto indivíduo, a sua capacidade de opor resistência ao crescente mecanismo de manipulação de massas, o seu poder de imaginação e o seu juízo independente sofreram aparentemente uma redução [...] Tendo cedido em sua autonomia, a razão tornou-se um instrumento. Qualquer uso dos conceitos que transcenda a sumarização técnica e auxiliar dos dados factuais foi eliminado como um último vestígio de superstição. Os conceitos foram “aerodinamizados”, racionalizados, tornaram-se instrumentos de mão-de-obra. É como se o próprio pensamento tivesse se reduzido ao nível do processo industrial, submetido a um programa estrito, em suma, tivesse se tornado uma parte e uma parcela de produção. Quanto mais as ideias se tornam automáticas, instrumentalizadas, menos alguém vê nelas pensamentos com um significado próprio. São consideradas como coisas, máquinas²⁶⁹.

Destarte, se a obra de Horkheimer mostra que a sociedade industrial preconiza uma nova ideia de homem, deve-se ter em vista antes de tudo os personagens conceituais aí implicados, assim como os horizontes que eles buscam culminar. Por exemplo: quando um líder se apresenta com discursos que valorizam os homens fortes, um país vigoroso e imponente, não é o mesmo Nietzsche intempestivo que aparece, mas o símbolo de uma doença bem mais cruel que a sífilis o matou. Tal como o computador *HAL 9000* do filme, criado inicialmente para conservar a vida na nave *Discovery*, o *olho ciclópico* do programa nazi-fascista operava sobretudo sob uma intenção homicida do pensamento, expressão rigorosa de um desejo abominável por limpeza étnica. A ideologia de Hitler, para Horkheimer, não deixou nunca de contar com o uso maligno de

²⁶⁹ Cf. HORKHEIMER, M. *Eclipse da razão*. Tradução: Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Centauro, 2002. p. 9-31.

toda uma produção intelectual. Como ele mostra, o *Führer* se valeu massivamente da psicanálise, principalmente quando visava retornar a um impulso mimético de forma regressiva e distorcida.

Na crise atual [afirma Horkheimer] o problema da mimese é particularmente urgente. A civilização começa com os impulsos miméticos nativos do homem, devendo posteriormente transcendê-los e transpor seus valores. O progresso cultural como um todo, bem como a educação individual, consistem em grande parte na conversão das atitudes miméticas em atitudes racionais. Esse impulso está sempre pronto para emergir como uma força destrutiva. Os homens retornam a esse impulso mimético de uma forma regressiva e distorcida. As massas dominadas prontamente se identificam com a agência repressiva. [...] O uso maligno do impulso mimético explica certos traços de demagogos modernos. A bagagem de manhas e astúcias de Hitler parece ter sido roubada de Carlitos. Seus gestos abruptos e exagerados lembram as caricaturas de homens fortes nas antigas comédias de Chaplin. Seu efeito sobre a audiência parece se dever em parte ao fato de que ao exibir impulsos reprimidos eles parecem estar batendo na face da civilização e patrocinando a revolta da natureza. Mas seus protestos de maneira alguma são verdadeiros ou ingênuos. Não se esquecem jamais do propósito de sua representação. Seu objetivo constante é atrair a natureza para que ela se junte às forças da repressão, pelas quais a própria natureza será esmagada. Hitler apelou para o inconsciente da sua audiência ao sugerir que podia forjar um poder em cujo nome a natureza proibida e reprimida seria soerguida²⁷⁰.

Vê-se então que esse curso perigoso da revolta que leva à matança ou à carnificina, faz pensar também no texto de Thomas de Quincey, *O Assassinato como uma das belas artes*²⁷¹, posição que, como eu já afirmara no segundo *Canto*, opõe-se completamente em seu âmago à defesa da vida realizada por Camus. De tal modo, se por um lado a verdadeira arte intercede pela liberdade e foge deste caminho, ao risco de se percorrer uma vida de reflexões pela associação juvenil com uma ideologia de atrocidades²⁷², por outro, deve-se atentar para o caso daqueles que, ao que parece, nem

²⁷⁰ *Idem, Ibidem*, p. 118-123.

²⁷¹ André Breton, que teve suas rugas com Camus (Breton dizia no *Segundo Manifesto Surrealista* que a proposta do surrealista mais simples era descer à rua, de revólver em punho, e atirar ao acaso na multidão) deixa clara a proposta do livro de Quincey, logo no prefácio. Para Breton, a obra se dedica a “captar o crime, não mais, como ele diz, “por causa de sua alça moral”, mas em sua forma supra-sensível, totalmente intelectual. O assassinato requer, segundo ele, que seja tratado esteticamente a partir de um ponto de vista qualitativo, como uma obra plástica ou um caso médico”. Cf. QUINCEY, T. *Del Asesinato como uma de las bellas artes*. Traducción directa del inglés: Diego Ruiz. Ediciones Cálden, 1976. p. 7.

²⁷² Aludo aqui ao romancista alemão Günther Grass, laureado com o prêmio Nobel de literatura de 1999. Em seu livro *Nas peles da cebola*, Grass discursa bastante sobre sua integração às tropas do *Reich* na *Waffen-SS*, durante a juventude. Cf. GRASS, G. *Nas peles da cebola*. Tradução de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2007.

sequer admitiam em as suas práticas a expressão da mais impensada crueldade. Em *Eichmann em Jerusalém*, essa questão é muito bem delineada por Hannah Arendt. Para a filósofa, Adolf Eichmann²⁷³ não mostrou em seu julgamento nenhum traço da monstruosidade que se esperava, dele. Ao contrário, o que se via era um burocrata, um homem comum e pronto para cumprir as ordens e as leis do *Reich*. Como consta já no início do livro:

A atitude de Eichmann era diferente. Em primeiro lugar, a acusação de assassinato estava errada: “Com o assassinato dos judeus não tive nada a ver. Nunca matei um judeu, nem um não-judeu – nunca matei nenhum ser humano. Nunca dei uma ordem para matar fosse um judeu fosse um não-judeu; simplesmente não fiz isso”, ou, conforme confirmaria depois: “Acontece [...] que nenhuma vez eu fiz isso” – pois não deixou nenhuma dúvida de que teria matado o próprio pai se tivesse recebido ordem nesse sentido²⁷⁴.

A imagem deste Eichmann que apenas reconhece o seu papel, caracterizando nada mais que a banalização do mal institucionalizado, é aquele tipo de homem que em nada lembra o belo Bartleby, trabalhador de *Wall Street* criado por Herman Melville, copista de um escritório de advocacia que, certo dia, subitamente, decide dizer a todos: “Prefiro não” (*I prefer not to*)²⁷⁵. Em Eichmann, tais potências, tanto a de pensar quanto a de não querer pensar²⁷⁶, parecem suprimidas, como se a propaganda do partido de nazista fosse tão eficaz que não restasse ao súdito nem um resquício de negação, mas apenas um sonoro “*Heil, Hitler!*”, saudação tanto fiel quanto semelhante à imagem de seu senhor.

Desse modo, quando invoco um pensamento desinteressado, não se deve confundi-lo com o que Descartes diz na quarta meditação, tomando a indiferença como o “infimo grau de liberdade”, não atestando nenhuma perfeição da razão, “mas somente uma deficiência do conhecimento ou alguma negação”²⁷⁷, ao contrário. Principalmente

²⁷³ Adolf Eichmann (1906-1962), oficial nazista responsável pela deportação de milhares de judeus para campos de concentração e extermínio na chamada ‘solução final da questão judaica’.

²⁷⁴ Cf. ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 33.

²⁷⁵ Cf. MELVILLE, H. *Bartleby, o escrivão*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: LP&M, 2008.

²⁷⁶ Ainda que forçado o pensamento, existiria uma dupla potência pela qual o pensamento se nega a refletir, parcialmente ou completamente a matéria que lhe é apresentada? Agamben aponta para essa questão em texto sobre o personagem de Melville. Cf. AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*. Op. Cit., p. 39.

²⁷⁷ Cf. DESCARTES, R. *Meditações sobre Filosofia Primeira*. Op. Cit., p. 121.

se o uso dos conceitos se dá em vista de genocídios, eu, com a palavra *desinteresse*, não aludo nunca a qualquer espécie de omissão ou erro.

Por isso, se é verdade que um criador intervém verdadeiramente a favor da vida (inclusive quando ataca a reconhecimento), tal inscrição desinteressada não pode ser considerada jamais como uma resolução, mas sim como a atitude necessária a que um homem *forçado a pensar* deve recorrer em favor da dignidade do pensamento livre.

Nesse sentido, o que se requisita com a ideia de desinteresse é um direito de esperar, de se demorar em si mesmo, sem ressentimentos e sem conferir exclusividades a um juiz, certo apenas de um aprendizado que, escapando a uma ideia de deficiência de conhecimento que por ventura colocaria o homem em cima do muro, dá-se sobretudo sem afoitamento, sem tomada obrigatória de partido por ideologias que desconsiderem o diferente.

Em outras palavras, ao contrário de se retirar um ícone e colocar outro no lugar, o martelo desinteressado que se exorta aqui é o martelo de Nietzsche²⁷⁸, aquele que nunca finda a beleza na devoção da técnica apressada, e que as palavras de Blanchot sobre o canto das Sereias faz vislumbrar muito bem.

As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto por vir, conduziam o navegante em direção àquele espaço onde o cantar começava de fato. Elas não o enganavam, portanto, levavam-no realmente ao objetivo. Mas, tendo atingido o objetivo, o que realmente acontecia? O que era esse lugar? De que natureza era o canto das Sereias? [...] Houve sempre, entre os homens, um esforço pouco nobre para desacreditar as Sereias, acusando-as simplesmente de mentirosas, de uma natureza pueril que o bom senso de Ulisses é suficiente para exterminar. É verdade, Ulisses as venceu, mas de que maneira? Ulisses, a teimosia e a prudência de Ulisses, a perfídia que lhe permitiu gozar do espetáculo das Sereias sem correr risco e sem aceitar as consequências, aquele gozo covarde, medíocre, tranqüilo e comedido, como convém a um grego da decadência, que nunca mereceu ser o herói da *Iliada*, aquela covardia feliz e segura, aliás fundada num privilégio que o coloca fora da condição comum, já que os outros não tiveram direito à felicidade da elite, mas somente ao

²⁷⁸ Nas palavras de Nietzsche: “Há mais ídolos do que realidades no mundo: este é o meu "mau olhado" em relação a esse mundo, bem como meu "mau ouvido"... Há que se colocar aqui ao menos uma vez questões com o martelo, e, talvez, escutar como resposta aquele célebre som oco, que fala de vísceras intumescidas - que encanto para aquele que possui orelhas por detrás das orelhas! - para mim, velho psicólogo e caçador de ratos que precisa fazer falar em voz alta exatamente o que gostaria de permanecer em silêncio...” Cf. NIETZSCHE, F. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Prólogo.

prazer de ver seu chefe se contorcer de modo ridículo, com caretas de êxtase no vazio, direito também de dominar seu patrão²⁷⁹.

Desta feita, se me posiciono contra o crepúsculo dos ídolos para dar lugar à aurora do engenho, pensando numa espécie de preguiça como método de trabalho (tal qual o título de um livro de Mário Quintana)²⁸⁰, a noção de fruição ou *apreciação estética* dos modos de vida parece uma opção filosófica bastante proveitosa de cortejar, principalmente quando se enxerga contiguamente um juízo político a partir do juízo estético reflexivo desinteressado. Aliás, é essa a perspectiva e a leitura de Hannah Arendt nas conferências que realizou sobre a filosofia de Kant. Lembrando que o juízo estético não implica em conhecer o geral e encontrar os particulares a que ele se aplica (tal como no juízo determinante), Arendt nos faz apontar para o fato de que o desinteresse, na medida em que possui território mas não domínio²⁸¹, implica uma “universalidade” que denota antes uma *aspiração* ou uma *pretensão* do que um investimento em doutrinas ou fórmulas instrumentalizadas. Trata-se assim, antes de uma maneira de apreender das coisas, ou ainda, de um aprendizado relacionado à comunicação do belo do que de receitas sobre “como agir”.

A condição *sine qua non* da existência de objetos belos é a comunicabilidade; o juízo do espectador cria o espaço sem o qual nenhum desses objetos poderia aparecer. O domínio público é constituído pelos críticos e espectadores, não pelos atores e criadores. E esse crítico e espectador subiste em cada ator e fabricante; sem essa faculdade crítica de julgar, aquele que age ou faz estaria tão isolado do espectador que nem sequer seria percebido. Ou, para colocar de outra forma, ainda em termos kantianos: a própria originalidade do artista (ou a própria novidade do ator) depende de que ele se faça entender por aqueles que não são artistas (ou atores). E se podemos falar do gênio no singular, nunca se pode falar do mesmo modo, como fez *Pitágoras*, sobre o espectador. Os espectadores existem apenas no plural. O espectador não está envolvido no ato, mas está sempre envolvido com seus companheiros espectadores. Ele não compartilha com o criador a faculdade do gênio, a originalidade, ou, com o ator, a faculdade da inovação; a faculdade que eles tem em comum é a faculdade do juízo²⁸².

²⁷⁹ Cf. BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 3-5.

²⁸⁰ Cf. QUINTANA, M. *Da preguiça como método de trabalho*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

²⁸¹ Cf. KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. *Op. Cit*, p. 18-20.

²⁸² Cf. ARENDT, H. *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1994, p. 80-81.

Ora, mas se há um prazer desinteressado no juízo estético, o que se pode retirar dele em vista de uma comunicabilidade do belo e contra as práticas que minimizam a condição humana, haja vista os ardis de uma violência que germina num instante e que faz reconhecer em outro?

Quando Deleuze diz: “nenhuma arte é imitativa, não pode ser imitativa”, já que “a imitação destrói a si própria, à medida que aquele que imita entra sem saber num devir que se conjuga com o devir daquilo que ele imita, sem que ele o saiba”²⁸³, é possível que vejamos aí uma maneira de fugir àquelas intenções de Hitler, que segundo lembramos com Horkheimer, utilizou-se de uma evocação regressiva do mimetismo em nome da suposta obtenção de uma compleição atávica, de uma promessa falsa de soerguimento de uma natureza, ancestralidade ou força perdida. Por isso, se os devires ou os afectos, como diz Deleuze, não visam nunca a imitação e a direcção de um retorno completo à natureza²⁸⁴, é bem prudente que afirmemos uma escrita que desfça esse embuste e retire os homens de uma espécie de hipnose do pensamento e verdadeiro mal estar na civilização²⁸⁵.

Assim, sendo a reflexão de uma matéria bruta no pensamento um dos pontos axiais de uma *filosofia do desinteresse*, a vindicação de um *ato livre do pensar constrangido* é legítima porque, aquele que se abre verdadeiramente para o que o pensamento faz ver, percorre um longo caminho de aprendizado, temporal e sempre *inacabado*, o que lhe credencia sobretudo a revisar e a resistir aos discursos e regras prévias que atentam contra a vida. E é nessa abertura de não resolução por parte do vidente que Blanchot nos ajuda mais uma vez.

É preciso reconhecer que a modéstia predestinada, o desejo de nada pretender e de não levar a nada bastariam para fazer de muitos romances livros aceitáveis, e do gênero romanesco o mais simpático dos gêneros, aquele que assumiu a tarefa [...] Fazer do tempo humano um jogo e, do jogo, uma ocupação livre, destituída de todo interesse imediato e de toda utilidade, essencialmente superficial e capaz, pois esse movimento de superfície, de absorver entretanto todo o ser, não é pouca coisa. Mas é claro que se o romance não preenche hoje esse

²⁸³ Cf. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 93.

²⁸⁴ Dizemos sempre que o devir implica em um porvir ou em um tornar-se (que se espera, em sentido “positivo”). É nesse sentido que Deleuze afirma: “O afecto não opera certamente um retorno às origens como se se reencontrasse, em termos de semelhança, a persistência de um homem bestial ou primitivo sob o civilizado”. Cf. DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *O Que é a Filosofia? Op. Cit.*, p. 225.

²⁸⁵ A questão do estado de natureza do homem (e de uma natureza ancestral) percorre desde autores como Rousseau e Freud, ressoando em Horkheimer, até o cinema e a literatura, como no caso de Kubrick e do romance de Pierre Boulle, que inspirou o filme homônimo, *O Planeta dos Macacos*.

papel, é porque a técnica transformou o tempo dos homens e seus meios de diversão. A narrativa começa onde o romance não vai, mas para onde conduz, por suas recusas e sua rica negligência. A narrativa é heróica, e pretensiosamente, o relato de um único episódio, o do encontro de Ulisses com o canto insuficiente e sedutor das Sereias [...] A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar onde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se²⁸⁶.

É por isso que um artista (e não um erudito) pode, sem se omitir, criar e apresentar-se sob a flâmula do desinteresse, retirando quem sabe, pela narrativa, pelo feitiço, pelo encanto livre das Sereias, o incontestado e seus companheiros e expectadores das rédeas dos mestres e de suas guilhotinas. E se a filosofia deve enviar uma mensagem numa garrafa, tal qual alude uma expressão de Adorno²⁸⁷, é preciso saber que os modos de vida belos, ainda que malditos²⁸⁸, mostram que este lado *em obras* do paraíso é a única parte do Jardim do Éden que nos permite jogar ao mar, ainda que salgados, todos os nossos pedidos de socorro.



Adolf Hitler saudado por multidão em 1936 (foto da revista LIFE).²⁸⁹

²⁸⁶ Cf. BLANCHOT, M. *O livro por vir. Op. Cit.*, p. 7-8.

²⁸⁷ Cf. ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 107.

²⁸⁸ No romance *Os Belos e malditos*, Fitzgerald abre ainda mais sua visão sobre o modo de vida da geração perdida. A história narra a jornada de Anthony, homem elegante da sociedade nova-iorquina e único herdeiro de uma grande fortuna disponível para noites, sofisticação, bebida e mulheres e inconseqüências. Cf. FITZGERALD, F. S. *Os belos e malditos*. Trad. De Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

²⁸⁹ Disponível em <<http://blog.krb.com/2012/01/17/making-dreams-happen-1-slogans-that-changed-the-world/>>. Acesso em: 26 de novembro de 2013.



HAL 9000, o computador assassino. Cena do filme *2001: uma odisséia no espaço*.²⁹⁰

²⁹⁰ Disponível em <<http://sagaranando.blogspot.com.br/2013/03/2001-uma-odisseia-no-espaco-vida-o.html>>. Acesso: 26 de novembro de 2013.

POR UMA *INCONCLUSÃO*

Admitindo que uma conclusão ou um ponto final seriam, tanto teoricamente quanto estilisticamente contraditórios com o cerne deste trabalho, faço agora considerações que me parecem de grande importância para os motivos já trabalhados. Pensando ainda na seriegênese de Deleuze (ideia apresentada no primeiro *Canto*), introduzo pequenos pontos de diferença no texto, tentando entrelaçar um pouco mais problemas filosóficos já indissociáveis como “o que significa pensar”, “o que é a filosofia” e “o que se entende por reconhecimento e suas consequências”. Nesse sentido, como um não-epílogo, a voz que emana de Derrida sobre o papel da Universidade me parece digna de se ouvir.

Para além do que se chama liberdade acadêmica, essa Universidade exige e deveria ter reconhecida uma liberdade *incondicional* de questionamento e de proposição, ou, até mesmo, e mais ainda, o direito de dizer publicamente tudo o que uma pesquisa, um saber e um pensamento da *verdade* exigem²⁹¹.

Ora, se falo sempre nos rumos e usos da escrita, no “fim” me parece inevitável apontar para o problema do significado de *liberdade* do pensamento dentro de instituições ou institutos. Quando se diz, por exemplo, que o ensino de filosofia é traçado muitas vezes em função das querelas entre as escolas, orientado por homens que “criticam sem criar, que se contentam em defender o que se esvaneceu sem saber dar-lhe forças para retornar à vida”, discutidores e “comunicadores animados pelo ressentimento” que “não falam senão deles mesmos, confrontando generalidades vazias”²⁹², há que se perguntar, sem intermitências e sem hesitações, sobre a existência ou não de uma luta recôndita de cada pensador em nome da *verdade*. Ademais, é

²⁹¹ Cf. DERRIDA, J. *A Universidade sem condição*. Tradução Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. p. 13-14.

²⁹² Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. *Op. Cit.*, p. 42.

preciso orientar-se ao máximo diante dessa palavra *metafisicamente* (na direção horizontal ou vertical) arriscada.

Assim, é bem notável que Derrida tenha se lembrado de que “o estatuto e o devir da verdade, bem como o valor de verdade, dão valor a discussões infindas (verdade de adequação ou verdade de revelação, verdade como objeto de discursos teórico-constatativos ou de acontecimentos poético-performativos, etc.)”. Mas nesse sentido, podemos afirmar junto com ele que, se esse problema é discutido “de forma privilegiada, *na* Universidade e em departamentos pertencentes às humanidades”²⁹³, o professor de filosofia deveria falar, antes da verdade e de suas armadilhas, a favor da *diferença*?

Considerando que a filosofia pode cumprir sempre missões e ordens secretas do pensamento (principalmente conscientes), me agrada a figura de um educador que não se aproprie de Descartes, Kant ou Platão com o intuito de deformar ou decepar as cabeças dos juvenis e imberbes curiosos, fazendo do exercício da filosofia um infeliz “jogo de xadrez consigo mesmo”²⁹⁴.

Por isso, entre figuras e imagens roubadas, quando aponto para a possibilidade de um ensino da diferença, trata-se em primeiro instante de escapar à noite circular que escraviza o aprendiz na exegese do autor e o afasta do filósofo que dá que pensar. Em segundo momento, dialogando com Derrida, desejo elogiar as instituições de ensino que, não promovendo a mera “geração” de reconhecedores e reprodutores de teses e tratados, assume responsabilidade incondicional a favor da “verdade” e da produção intelectual contra os atos recognitivos, tanto aqueles que traduzem mal e talvez reduzam o *übermensch* (além-homem) de Nietzsche a um ícone da sociedade de consumo (um super-herói alienígena e sua cueca por cima das calças)²⁹⁵, quanto os que distorcem seu

²⁹³ Cf. DERRIDA, J. *A Universidade sem condição*. *Op. Cit.*, p. 14.

²⁹⁴ Cf. QUINTANA, M. *Da preguiça como método de trabalho*. *Op. Cit.*, p. 33.

²⁹⁵ Em entrevista polêmica, o escritor Alan Moore, conhecido por trabalhos como *Watchmen* e *V de Vingança* diz: "Eu não leio nada de super-heróis desde que terminei *Watchmen*. Odeio super-heróis. Acho que eles são abominações. Eles não significam mais o que costumavam significar. Eles ficavam originalmente nas mãos de escritores que ativamente expandiam a imaginação de seu público, formado por crianças de nove a 13 anos. Eles faziam isso muito bem. Hoje, os quadrinhos de super-heróis não tem nada a ver com essas crianças de nove a 13 anos. É uma audiência formada geralmente por homens, de 30, 40, 50, 60 anos. Alguém criou o conceito de *graphic novel*. Os leitores se agarraram a ele, interessados em uma maneira de validar seu contínuo amor pelo Lanterna Verde ou Homem-Aranha sem parecer de alguma forma emocionalmente subnormal. Eu não acho que o super-herói significa nada de bom. Acho bastante alarmante ver adultos assistindo ao filme dos Vingadores e se deliciando com conceitos e personagens criados para entreter crianças de 12 anos dos anos 1950." Contudo, vale lembrar que, embora as histórias em quadrinhos e os super-heróis possam ser manipulados para expressar por um

conceito em vista de um arrebanhamento e de uma prática beligerante. Ademais, quando falamos sobre uma reificação do sujeito, vale notar o depoimento do roteirista Walter Bernstein sobre o jogo de Marilyn Monroe diante da imagem hollywoodiana que encobria seu verdadeiro nome, Norma Jeane. No documentário *Marilyn Monroe: The Final Days*, Bernstein relata a posição da atriz em reunião sobre as filmagens de *Something's Got to Give*:

Uma vez fui à casa dela falar sobre uma cena em particular. Ela tinha umas ideias sobre a cena. Foi um encontro muito cordial, ela foi muito amável, exceto pelo fato de que se ficava com a impressão de se estar na presença de César. Ela se referia a si própria na terceira pessoa. Acerca de um momento na cena, diria: “Não, Monroe não faria isso”. E era muito perspicaz em relação à imagem que tinha de si²⁹⁶.

Ora, numa questão de vida ou morte, é preciso atentar para os rumos do pensamento em face dos modelos de beleza ou de suposta diferença apresentados pela arte. Se os símbolos sexuais do cinema conhecem os personagens criados a seu redor, que espécie de diferença se poderia obter em torno desse fetiche? O culto ainda atual, tanto à diva dos anos 50 quanto a outras celebridades, expressa mesmo um devir, uma *marilynização*, por exemplo, ou será que *objetifica* cada vez mais o *feminino*? Com isso, deve-se refletir sobre as sutilezas da apropriação, assim como sobre quais professores se formará: apreciadores de loiras com as saias levantadas que apenas reproduzem o belo fetichizado, ou investigadores dos personagens conceituais que problematizam a ideia de beleza, transcendental ou histórica.

Assim, na medida em que um conceito é “vagabundo, não-discursivo, em deslocamento sobre um plano de imanência”²⁹⁷, traz consigo o duplo aspecto de uma saúde filosófica que, como venho falando, merece ser observada nos mais sutis detalhes. Nas mãos de um estuprador-terapeuta, o fármaco filosófico, que pode ser evocado ora

lado uma afirmação da sociedade do espetáculo, isso não significa que esse tipo de escrita não possa legitimar por outro, uma linha de fuga ou uma subversão contra o próprio sistema. Considerando que a figura do herói existe *ab aeterno* como potência de pensamento, há que se refletir sobre a diferença entre o herói e o ídolo, de modo que o segundo denota muito mais a ideia de reificação que o primeiro, haja vista o modo como os gregos, a despeito da idolatria e da religião, não deixaram nunca de encontrar e de legar a diferença ética e estética a partir do mito. Desse modo, faz-se mister lembrar a apropriação recente da máscara do personagem de *V de Vingança* nas manifestações e revoltas populares no primeiro semestre de 2013 no Brasil. Cf. <<http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/alan-moore-diz-que-odeia-super-herois/#.Upy9i8TrzhU>>. Acesso: 02 de dezembro de 2013.

²⁹⁶ Cf. MARILYN MONROE: THE FINAL DAYS (filme). Patty Ivins Specht, 2001. Foxstar productions. DVD, 117 min.

²⁹⁷ Cf. DELEUZE, G. & GUATARRI, F. *O Que é a Filosofia?*. Op. Cit., p.187.

como princípio criador, ora como máscara venenosa da falsa potência de vida, desloca o sujeito entre “cura” (e aí, me apoio na acepção da via nietzscheana-camusiana) e doença (entendendo como real doença a presunção sobre o excesso de saúde). Aí, uma apropriação não exatamente fiel a Derrida me é bem oportuna.

Origem da diferença e da partilha, o *phármakós* representa o mal introjetado e projetado. Benefício enquanto cura — e por isso venerado, cercado de cuidados —, maléfico enquanto encarna as potências do mal — e por isso temido, cercado de precauções²⁹⁸.

Por esse caminho, se digo que a escrita é maléfica, refiro-me exatamente àqueles que a encarnam como vigor incólume, adequada às potências destruidoras, contrariando o caráter irresoluto que se deveria enxergar na ideia de uma *grande saúde*, de uma *grande cura* e por isso de uma *grande escrita*. Donde, se um punhado de parágrafos consegue dar que pensar e fazer ver para além de definições que conduzem aos *epitáfios filosóficos*, creio que esse é o melhor caminho contra a *recogição*, *Fata Morgana*²⁹⁹ que ameaça a filosofia. E se o escritor é um vidente, não se deve nunca confundi-lo com um profeta, ao risco de se escutar, como no *Corvo* de Poe, não uma conversa desinteressada e sem fim, mas um sonoro “Nunca mais” que assombra indefinidamente o pensamento.

²⁹⁸ Cf. DERRIDA, J. *A farmácia de Platão*. Op. Cit., p. 80.

²⁹⁹ Morgana era a feiticeira e meia-irmã do rei Arthur nos romances de cavalaria. Utilizo aqui a expressão associada ao seu nome, denotando ilusão, miragem.

REFERÊNCIAS

1. Fontes primárias:

ABRAMO, Cláudio Weber. *O corvo. Gênese, referências e traduções do poema de Edgar Allan Poe*. Trad. Cláudio Weber Abramo. São Paulo: Hedra, 2011.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo; Posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

_____. *Crises da República*. Trad. José Volkmann. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A Dignidade da Política*. Trad. Helena Martins, Frida Coelho, Antonio Abranches et al. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

_____. *O que é Política?* Fragmentos das Obras Póstumas, Compilados por Ursula Ludz. Trad. Reinaldo Guarany. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. *Eichmann em Jerusalém*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

_____. *Lições sobre a Filosofia Política de Kant*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 1994.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. In: *A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAUM, Lyman Frank. *O Mágico de Oz*. Tradução: Santiago Nazarian. São Paulo: Barba Negra: Leya, 2011.

BLAKE, William. *Milton*. Trad. Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2009

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

_____. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CADERNOS ESPINOSANOS / ESTUDOS SOBRE O SÉCULO XVII. Trad. Homero Santiago. São Paulo: Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, 2007.

CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *O Mito de Sísifo*. Trad. De Ari Roitman e Paulina Watch. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *A Morte Feliz*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada*. Ilustrações originais, John Tenniel; introdução e notas, Martin Gardner; tradução, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. *Obras Escolhidas*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte, Itatiaia, 1999.

_____. *Aventuras de Alice. Tradução e organização de Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Summus, 1980.

DANTO, Arthur Coleman. *Após o fim da Arte: A Arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz B. L. Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2ª Ed., 2006.

_____. *Proust e os Signos*. Trad. Antônio Piquet, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª ed., 2010.

_____. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart – São Paulo: Ed. 34, 1ª Reimpressão, 2004.

- _____. *Conversações*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevista com G. Deleuze. Editoração: Brasil, Ministério da Educação, TV Escola, 2001. Paris: Éditions Montparnasse, 1997, VHS, 459min.
- _____. *A Filosofia Crítica de Kant*. Tradução de Germiniano Franco. Lisboa: Edições 70, 1963.
- _____. *A Ilha Deserta e outros textos. Textos e entrevistas (1953-1974)*. Organização da edição francesa por David Lapujade. Organização da edição brasileira e revisão técnica por Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Que é a Filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- _____. *O Anti-Édipo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo, Ed. 34, 2010.
- _____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 4*. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. & PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. *A Universidade sem condição*. Tradução Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. Tradução de Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.
- _____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*, introdução, análise e notas de Étienne Gilson; Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 3ª Ed., 2007.
- _____. *Carta-prefácio dos princípios da Filosofia*. trad. Homero Santiago. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Meditações sobre Filosofia Primeira*. Trad. Fausto Castilho. Campinas, Sp: Editora da UNICAMP, 2004.
- DONNE, John. *Meditações*. Traduzido por Fábio Cyrino. São Paulo: Landmark, 2007.
- ESPINOSA, Baruch. *Tratado da Reforma da Inteligência*. Trad. Lívio Teixeira. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2004.

FITZGERALD, Francis Scott. *Crack-up*. Tradução de Rosaura Eichenberg; tradução dos poemas Isis Alves e Elsa Childs. Porto Alegre: LP&M, 2007.

_____. *O Grande Gatsby*. Tradução de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: O Globo: São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. O Curioso Caso de Benjamin Button. In: *Seis contos da era do jazz e outras histórias*. Tradução: Brenno Silveira. Rio de Janeiro. José Olympio, 2009.

_____. *Os belos e malditos*. Trad. De Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo. Martins Fontes, 1999.

_____. *História da sexualidade, 2. O uso dos prazeres*. 12. ed. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

_____. *História da sexualidade, 3: O cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, v. 3.

GELLHORN, Martha. *A Face da guerra*. Trad. Paulo Andrade Lemos e Ana Luísa Araújo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

GOEBBELS, Joseph. *Diário, últimas anotações 1945*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

GRASS, Günther.. *Nas peles da cebola*. Tradução de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Tradução: Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____. *Por quem os sinos doam*. Tradução de Luiz Peazê. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. Tradução: Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Centauro, 2002.

HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. Trad. Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KAFKA, Franz. Na Colônia Penal. In: *Essencial Franz Kafka*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2ª Ed., 1995.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 7ª ed. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Essais de Théodicée: Sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Préface et notes de Jacques Jalabert. Paris: Aubier Montaigne: 1956.

_____. *Discurso de Metafísica*. Trad. Adelino Cardoso. Lisboa: Edições 70, 1985.

LINS, Daniel Soares. *O Último Copo: álcool, literatura, filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

Livro das mil e uma noites, volume I: ramo sírio. Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe: Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2006.

LYNCH, David. *Em Águas Profundas*. Tradução: Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Trad. Constança Marcondes César, Lucy R. Moreira César. Campinas, SP: Papirus, 1993.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O alienista*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

MANN, Thomas. *O escritor e sua missão: Goethe, Dostoievski, Ibsen e outros*. Tradução: Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

MAHFOUZ, Naguib. *Noites das mil e uma noites*. Trad. Georges Fayes Khouri, Neuza Neifi Nabhan. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

MARX, Karl. *Teses sobre Feuerbach*. In: MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. 10. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Tradução de Cássia Zanon. Porto Alegre: LP&M, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *Wilhelm A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Sousa. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Assim Falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. (Coleção Vozes de bolso).

_____. *O Nascimento da tragédia*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

PLATÃO. *A República*. Trad. M. H. da Rocha Pereira. 9ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org. e trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1958.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann / À sombra das moças em flor*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

QUINCEY, Thomas de. *Del Asesinato como uma de las bellas artes*. Traducción direta del inglês: Diego Ruiz. Ediciones Cálden, 1976.

QUINTANA, Mário. *Da preguiça como método de trabalho*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

RILKE, Rainer. Maria. *Cartas do poeta sobre a vida*. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Martins, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUSHDIE, Salman. *O Mágico de Oz*. Tradução de Rolf Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Cruze esta linha: ensaios e artigos (1992-2002)*. trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SARAMAGO, José. *A Caverna*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

_____. *As palavras de Saramago: catálogo de reflexões pessoais, literárias e políticas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do belo*. Tradução, apresentação e notas Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Sobre a brevidade da vida*. Trad: Lúcia Sá Rebello, Ellen Itanajara Neves Vranas, Gabriel Nocchi Macedo. Porto Alegre, RS: LP&M, 2009.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Rei Lear, MacBeth*. Trad. Bárbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

STEVENSON, Robert Louis. *O Médico e o Monstro*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2011.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. 3.ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2010.

VALÉRY, Paul. *Ouvres*. Tome II, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

VERNANT, Jean-Pierre. *O Universo, os Deuses, os Homens*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. SP: Companhia das Letras, 2000.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Lígia Junqueira. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Lógico-Philosophicus*. Trad. José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva. Edição do leito de morte*. Trad. Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2011.

WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Trad. Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

2. Outras referências:

Curso de Gilles Deleuze sobre Spinoza em Vincennes, realizado em 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=Spinoza&langue=5>> Acesso em: 01/10/2013.

Carta de suicídio de Virginia Woolf. Disponível em:

<<http://homoliteratus.com/a-carta-que-virginia-woolf-deixou-para-seu-marido-antes-do-suicidio/>>. Acesso: 19 de novembro de 2013.

Entrevista com o escritor Alan Moore. Disponível em:

<<http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/alan-moore-diz-que-odeia-super-herois/#.UpY9i8TrzhU>>. Acesso: 02 de dezembro de 2013.

3. Filmes e documentários:

2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Stanley Kubrick, 1968. Warner Home Video. DVD, 142min.

MARILYN MONROE: THE FINAL DAYS. Patty Ivins Specht, 2001. Foxstar productions. DVD, 117 min.

O MÁGICO DE OZ. Victor Fleming, 1939. Warner Home Video. DVD, 101min.

4. Imagens:

Trabalhos de Andy Warhol

Marilyn Diptych. Disponível em:

<<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Marilyndiptych.jpg>>. Acesso: 29 de Julho de 2013.

Campbell's Soup Cans. Disponível em:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/1/1f/Campbells_Soup_Cans_MOMA.jpg>. Acesso: 22 de Agosto de 2013.

Colagem de Richard Hamilton

Just what is it that makes today's homes so different, so appealing. Disponível em:

<http://css.freetonik.com/wiki/_media/visual_art:showimagec6bdafkx8.jpg>. Acesso: 04 de Agosto de 2013.

Cenas de filmes

O Mágico de Oz. Disponível em:

<http://www.ew.com/ew/gallery/0,,20256611_20574049,00.jpg>. Acesso: 16 de outubro de 2013.

<<http://www.dallasvoice.com/tag/room>>. Acesso: 16 de outubro de 2013.

2001: Uma Odisséia no espaço. Disponível em:

Disponível em <<http://sagaranando.blogspot.com.br/2013/03/2001-uma-odisseia-no-espaco-vida-o.html>>. Acesso: 26 de novembro de 2013.

Fotografia de autor desconhecido:

Adolf Hitler saudado por multidão em 1936. Disponível em:

<<http://blog.krrb.com/2012/01/17/making-dreams-happen-1-slogans-that-changed-the-world/>>. Acesso em: 26 de novembro de 2013.